

Tzvetan Todorov

Poétique de la prose

choix, suivi de
Nouvelles recherches
sur le récit



ESSAIS

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

**Théorie de la littérature,
textes des formalistes russes**
(coll. Tel Quel)

Introduction à la littérature fantastique
(coll. Poétique et coll. Points)

Poétique de la prose
(coll. Poétique)

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
(avec O. Ducrot)

Poétique
(coll. Points)

Théories du symbole
(coll. Poétique)

Symbolisme et Interprétation
(coll. Poétique)

Les Genres du discours
(coll. Poétique)

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Littérature et Signification
(Larousse)

Grammaire du Décaméron
(Mouton)

Tzvetan Todorov

Poétique de la prose

(choix)

sui*vi* de

Nouvelles recherches sur le récit

Éditions du Seuil

La présente édition réunit toutes les études qui, dans la première édition de *Poétique de la prose*, étaient consacrées à l'analyse du récit, en leur adjoignant trois autres, parues depuis dans *les Genres du discours*, et qui concernent la même problématique. Le texte a été revu et corrigé.

EN COUVERTURE : *Album de peintures persanes, indiennes et turques, XVII^e siècle*. Photo B. N.

ISBN 2-02-005693-3
(ISBN 2-02-002037-8, 1^{re} publication).

© ÉDITIONS DU SEUIL, 1971, 1978.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

La valeur de l'homme ne réside pas dans la vérité qu'il possède, ou qu'il croit posséder, mais dans la peine sincère qu'il assume en la cherchant. Car ce n'est pas la possession, mais la recherche de la vérité, qui accroît ses forces; là seulement gît le progrès constant de sa perfection. La possession rend tranquille, paresseux, orgueilleux; si Dieu tenait dans sa main droite toute la vérité, mais dans sa gauche, la seule quête, toujours agissante, de la vérité — dût-elle ne rapporter que l'erreur, chaque fois et toujours — et s'il me disait : « Choisis! », je me jetterais humblement sur sa main gauche et je dirais : « Donne, Père! car, de toute façon, la pure vérité n'est que pour toi seul. »

LESSING.

1. Typologie du roman policier

Le genre policier ne se subdivise pas en espèces. Il présente seulement des formes historiquement différentes.

Boileau-Narcejac¹.

Si je mets ces mots en exergue à une étude qui traite, précisément, des « espèces » dans le genre « roman policier », ce n'est pas pour insister sur mon désaccord avec les auteurs en question, mais parce que cette attitude est très répandue ; c'est donc la première par rapport à laquelle il faut prendre position. Le roman policier n'y est pour rien : depuis près de deux siècles, une réaction forte se fait sentir, dans les études littéraires, qui conteste la notion même de genre. On écrit soit sur la littérature en général soit sur une œuvre ; et il y a une convention tacite selon laquelle ranger plusieurs œuvres dans un genre, c'est les dévaloriser. Cette attitude a une bonne explication historique : la réflexion littéraire de l'époque classique, qui avait trait aux genres plus qu'aux œuvres, manifestait aussi une tendance pénalisante : l'œuvre était jugée mauvaise, si elle ne se conformait pas suffisamment aux règles du genre. Cette critique cherchait donc non seulement à décrire les genres mais aussi à les prescrire ; la grille des genres précédait la création littéraire au lieu de la suivre.

La réaction fut radicale : les romantiques et leurs descendants refusèrent non seulement de se conformer aux règles des genres (ce qui était bien leur droit) mais aussi de reconnaître l'existence même de la notion. Aussi la théorie des genres a-t-elle reçu singulièrement peu d'attention jusqu'à nos jours. Pourtant, à l'heure actuelle, on aurait tendance à chercher un intermédiaire entre la notion trop générale de littérature et ces objets particuliers que sont les œuvres. Le retard vient sans doute de ce que la typologie implique et est impliquée par la théorie générale du texte ; or cette dernière est encore loin d'avoir atteint l'âge de la maturité : tant qu'on ne saura pas

1. *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964, p. 185.

décrire la structure de l'œuvre, il faudra se contenter de comparer des éléments qu'on sait mesurer, tel le mètre. Malgré toute l'actualité d'une recherche sur les genres (comme l'avait remarqué Thibaudet, c'est du problème des universaux qu'il s'agit), on ne peut la conduire indépendamment de celle concernant la théorie du discours : seule la critique du classicisme pouvait se permettre de déduire les genres à partir des schémas logiques abstraits.

Une difficulté supplémentaire vient s'ajouter à l'étude des genres, qui tient au caractère spécifique de toute norme esthétique. La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre qui avaient cours auparavant. Le genre de *la Chartreuse de Parme*, c'est-à-dire la norme à laquelle ce roman se réfère, n'est pas seulement le roman français du début du XIX^e; c'est le genre « roman stendhalien » qui est créé par cette œuvre précisément, et par quelques autres. On pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature antérieure; et celle du genre qu'il crée.

Il y a toutefois un domaine heureux où ce jeu entre l'œuvre et son genre n'existe pas : celui de la littérature de masses. Le chef-d'œuvre littéraire habituel, en un certain sens, n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masses est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre. Le roman policier a ses normes; faire « mieux » qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire « moins bien » : qui veut « embellir » le roman policier, fait de la « littérature », non du roman policier. Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme : *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* est une incarnation du genre, non un dépassement. Si l'on avait bien décrit les genres de la littérature populaire, il n'y aurait plus lieu de parler de ses chefs-d'œuvre : c'est la même chose; le meilleur spécimen sera celui dont on n'a rien à dire. C'est un fait très peu remarqué et dont les conséquences affectent toutes les catégories esthétiques : nous sommes aujourd'hui en présence d'une coupure entre leurs deux manifestations essentielles; il n'y a pas une seule norme esthétique dans notre société, mais deux; on ne peut pas mesurer avec les mêmes mesures le « grand » art et l'art « populaire ».

La mise en évidence des genres à l'intérieur du roman policier

promet donc d'être relativement facile. Mais il faut pour cela commencer par la description des « espèces », ce qui veut dire aussi par leur délimitation. Je prendrai comme point de départ le roman policier classique qui a connu son heure de gloire entre les deux guerres, et qu'on peut appeler *roman à énigme*. Il y a déjà eu plusieurs essais de préciser les règles de ce genre (je reviendrai plus tard sur les vingt règles de Van Dine); mais la meilleure caractéristique globale me semble celle qu'en donne Michel Butor dans son roman *l'Emploi du temps*. Le personnage George Burton, auteur de nombreux romans policiers, explique au narrateur que « tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective », et que « le récit... superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui ».

A la base du roman à énigme on trouve une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun. Voici les premières lignes d'un tel roman « pur » :

« Sur une petite carte verte, on lit ces lignes tapées à la machine :

Odell Margaret

184, Soixante-et-onzième, rue Ouest. Assassinat. Étranglée vers vingt-trois heures. Appartement saccagé. Bijoux volés. Corps découvert par Amy Gibson, femme de chambre. »

(S.S. Van Dine, *l'Assassinat du Canari*.)

La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre). Mais que se passe-t-il dans la seconde? Peu de choses. Les personnages de cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, n'agissent pas, ils *apprennent*. Rien ne peut leur arriver : une règle du genre postule l'immunité du détective. On ne peut pas imaginer Hercule Poirot ou Philo Vance menacés d'un danger, attaqués, blessés, et, à plus forte raison, tués. Les cent cinquante pages qui séparent la découverte du crime de la révélation du coupable sont consacrées à un lent apprentissage : on examine indice après indice, piste après piste. Le roman à énigme tend ainsi vers une architecture purement géométrique : *le Crime de l'Orient-*

Express (A. Christie), par exemple, présente douze personnages suspects; le livre consiste en douze, et de nouveau douze interrogatoires, prologue et épilogue (c'est-à-dire découverte du crime et découverte du coupable).

Cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, jouit donc d'un statut tout particulier. Ce n'est pas un hasard si elle est souvent racontée par un ami du détective, qui reconnaît explicitement qu'il est en train d'écrire un livre : elle consiste, en somme, à expliquer comment ce récit même peut avoir lieu, comment ce livre même a pu être écrit. La première histoire ignore entièrement le livre, c'est-à-dire qu'elle ne s'avoue jamais livresque (aucun auteur de romans policiers ne pourrait se permettre d'indiquer lui-même le caractère imaginaire de l'histoire, comme cela se produit en « littérature »). En revanche, la seconde histoire est non seulement censée tenir compte de la réalité du livre mais elle est précisément l'histoire de ce livre même.

On peut encore caractériser ces deux histoires en disant que la première, celle du crime, raconte « ce qui s'est effectivement passé », alors que la seconde, celle de l'enquête, explique « comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance ». Or, ces définitions ne sont plus celles des deux histoires dans le roman policier, mais de deux aspects de toute œuvre littéraire, que les Formalistes russes avaient décelés, dans les années vingt de ce siècle. Ils distinguaient, en effet, la *fable* et le *sujet* d'un récit : la fable, c'est ce qui s'est passé dans la vie; le sujet, la manière dont l'auteur présente cette fable. La première notion correspond à la réalité évoquée, à des événements semblables à ceux qui se déroulent dans notre vie; la seconde, au livre lui-même, au récit, aux procédés littéraires dont se sert l'auteur. Dans la fable, il n'y a pas d'inversion dans le temps, les actions suivent leur ordre naturel; dans le sujet, l'auteur peut nous présenter les résultats avant les causes, la fin avant le début. Ces deux notions, donc, ne caractérisent pas deux parties de l'histoire ou deux histoires différentes, mais deux aspects d'une même histoire, ce sont deux points de vue sur la même chose. Comment se fait-il alors que le roman policier parvient à les rendre présentes toutes deux, à les mettre côte à côte?

Pour expliquer ce paradoxe, il faut d'abord se souvenir du statut particulier des deux histoires. La première, celle du crime, est en fait l'histoire d'une absence : sa caractéristique la plus importante est qu'elle ne peut être immédiatement présente dans le livre. En d'autres

mots, le narrateur ne peut pas nous transmettre directement les répliques des personnages qui y sont impliqués, ni nous décrire leurs gestes : pour le faire, il doit nécessairement passer par l'intermédiaire d'un autre (ou du même) personnage qui rapportera, dans la seconde histoire, les paroles entendues ou les actes observés. Le statut de la seconde est, on l'a vu, tout aussi excessif : c'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime. Les théoriciens du roman policier se sont toujours accordés pour dire que le style dans ce type de littérature, doit être parfaitement transparent, pour ainsi dire inexistant; la seule exigence à laquelle il obéit est d'être simple, clair, direct. On a même tenté — ce qui est significatif — de supprimer entièrement cette seconde histoire : une maison d'édition avait publié de véritables dossiers, composés de rapports de police imaginaires, d'interrogatoires, de photos, d'empreintes digitales, même de mèches de cheveux; ces documents « authentiques » devaient amener le lecteur à la découverte du coupable (en cas d'échec, une enveloppe fermée, collée sur la dernière page, donnait la réponse du jeu : par exemple, le verdict du juge).

Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante. Cette présence et cette absence expliquent l'existence des deux dans la continuité du récit. La première est si artificielle, elle est truffée de tant de conventions et de procédés littéraires (qui ne sont rien d'autre que l'aspect « sujet » du récit) que l'auteur ne peut les laisser sans explication. Ces procédés sont, notons-le, de deux types essentiellement, inversions temporelles et « visions » particulières : la teneur de chaque renseignement est déterminée par la personne de celui qui le transmet, il n'existe pas d'observation sans observateur; l'auteur ne peut pas, par définition, être omniscient, comme il l'est dans le roman classique. La seconde histoire apparaît donc comme un lieu où l'on justifie et « naturalise » tous ces procédés : pour leur donner un air « naturel » l'auteur doit expliquer qu'il écrit un livre! Et c'est de peur que cette seconde histoire ne devienne elle-même opaque, ne jette une ombre inutile sur la première, qu'on a tant recommandé de garder le style neutre et simple, de le rendre imperceptible.

Examinons maintenant un autre genre à l'intérieur du roman policier, celui qui s'est créé aux États-Unis peu avant et surtout

après la deuxième guerre, et qui est publié en France dans la « série noire »; on peut l'appeler le *roman noir*, bien que cette expression ait aussi une autre signification. Le roman noir est un roman policier qui fusionne les deux histoires ou, en d'autres mots, supprime la première et donne vie à la seconde. Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide maintenant avec l'action. Aucun roman noir n'est présenté sous la forme de mémoires : il n'y a pas de point d'arrivée d'où le narrateur embrasserait du regard les événements passés, nous ne savons pas s'il arrivera vivant à la fin de l'histoire. La prospection se substitue à la rétrospection.

Il n'y a plus d'histoire à deviner; et il n'y a pas de mystère, comme dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend alors compte qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité*; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain résultat (un cadavre et quelques indices) il faut trouver la cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, bagarres). Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux (le détective et son ami, le narrateur) étaient, par définition, immunisés : rien ne pouvait leur arriver. La situation se renverse dans le roman noir : tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie.

J'ai présenté l'opposition entre roman à énigme et roman noir comme une opposition entre deux histoires et une seule; c'est là un classement logique et non une description historique. Le roman noir n'a pas eu besoin, pour apparaître, d'opérer ce changement précis. Malheureusement pour la logique, les genres n'apparaissent pas avec comme seul but d'illustrer les possibilités offertes par la théorie; un genre nouveau se crée autour d'un élément qui n'était pas obligatoire dans l'ancien : les deux codent (rendent obligatoires) des éléments asymétriques. C'est pour cette raison que la poétique du classicisme ne réussissait pas sa classification logique des genres. Le roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour du milieu représenté, autour de personnages

et de mœurs particuliers; autrement dit, sa caractéristique constitutive est thématique. C'est ainsi que le décrivait, en 1945, Marcel Duhamel, son promoteur en France : on y trouve « de la violence — sous toutes ses formes, et plus particulièrement les plus honnies — du tabassage et du massacre ». « L'immoralité y est chez elle tout autant que les beaux sentiments. » « Il y a aussi de l'amour — préférentiellement bestial — de la passion désordonnée, de la haine sans merci... » C'est en effet, autour de ces quelques constantes que se constitue le roman noir : la violence, le crime souvent sordide, l'amoralité des personnages. Obligatoirement, aussi, la « seconde histoire », celle qui se déroule au présent, y tient une place centrale; mais la suppression de la première n'est pas un trait obligatoire : les premiers auteurs de la « série noire », D. Hammett, R. Chandler gardent le mystère; l'important est qu'il a ici une fonction secondaire, subordonnée et non plus centrale, comme dans le roman à énigme.

Cette restriction dans le milieu décrit distingue aussi le roman noir du roman d'aventures bien que la limite ne soit pas très nette. On peut se rendre compte que les propriétés énumérées jusqu'ici, le danger, la poursuite, le combat se rencontrent aussi bien dans un roman d'aventures; pourtant le roman noir garde son autonomie. On peut en distinguer plusieurs raisons : le relatif effacement du roman d'aventures et sa substitution par le roman d'espionnage; ensuite le penchant de ses auteurs pour le merveilleux et l'exotique, qui le rapproche, d'une part, du récit de voyage, de l'autre, des romans actuels de science-fiction; enfin une tendance à la description, qui reste tout à fait étrangère au roman policier. La différence dans le milieu et les mœurs décrits s'ajoute à ces autres distinctions; et c'est elle précisément qui a permis au roman noir de se constituer.

Un auteur de romans policiers particulièrement dogmatique, S. S. Van Dine, a énoncé, en 1928, vingt règles auxquelles doit se conformer tout auteur de romans policiers qui se respecte. Ces règles ont été souvent reproduites depuis (voir par exemple dans le livre cité de Boileau et Narcejac) et elles ont été surtout très contestées. Comme il ne s'agit pas pour moi de prescrire la façon dont il faut procéder, mais de décrire les genres du roman policier, je pense que nous avons intérêt à nous y arrêter un instant. Sous leur forme originale, ces règles sont assez redondantes, et elles se laissent résumer par les huit points suivants :

1. Le roman doit avoir au plus un détective et un coupable, et au moins une victime (un cadavre).
2. Le coupable ne doit pas être un criminel professionnel; ne doit pas être le détective; doit tuer pour des raisons personnelles.
3. L'amour n'a pas de place dans le roman policier.
4. Le coupable doit jouir d'une certaine importance :
 - a) dans la vie : ne pas être un valet ou une femme de chambre;
 - b) dans le livre : être un des personnages principaux.
5. Tout doit s'expliquer d'une façon rationnelle; le fantastique n'y est pas admis.
6. Il n'y a pas de place pour des descriptions ni pour des analyses psychologiques.
7. Il faut se conformer à l'homologie suivante, quant aux renseignements sur l'histoire : « auteur : lecteur = coupable : détective ».
8. Il faut éviter les situations et les solutions banales (Van Dine en énumère dix).

Si on compare cet inventaire avec la description du roman noir, on découvrira un fait intéressant. Une partie des règles de Van Dine se rapporte apparemment à tout roman policier, une autre, au roman à énigme. Cette répartition coïncide, curieusement, avec le champ d'application des règles : celles qui concernent les thèmes, la vie représentée (la « première histoire ») sont limitées au roman à énigme (règles 1-4^a); celles qui se rapportent au discours, au livre (à la « seconde histoire »), sont également valables pour les romans noirs (règles 4^b-7; la règle 8 est d'une généralité encore plus grande). En effet dans le roman noir il y a souvent plus d'un détective (*la Reine des pommes* de Chester Himes) et plus d'un criminel (*Du gâteau!* de J. H. Chase). Le criminel est presque obligatoirement un professionnel et ne tue pas pour des raisons personnelles (« le tueur à gages »); de plus, c'est souvent un policier. L'amour — « préférablement bestial » — y tient aussi sa place. En revanche les explications fantastiques, les descriptions et les analyses psychologiques en restent bannies; le criminel doit toujours être un des personnages principaux. Quant à la règle 7, elle a perdu sa pertinence avec la disparition de la double histoire. Ce qui suggère que l'évolution a touché avant tout la partie thématique, plutôt que la structure du discours lui-même (Van Dine n'a pas noté la nécessité du mystère et, par conséquent,

de la double histoire, la considérant sans doute comme allant de soi).

Des traits à première vue insignifiants peuvent se trouver codifiés dans l'un ou l'autre type de roman policier : un genre réunit des particularités situées à différents niveaux de généralité. Ainsi le roman noir, à qui tout accent sur les procédés littéraires est étranger, ne réserve pas ses surprises pour les dernières lignes du chapitre; alors que le roman à énigme, qui légalise la convention littéraire en l'explicitant dans sa « seconde histoire » terminera souvent le chapitre par une révélation particulièrement surprenante (C'est vous l'assassin, dira ainsi Poirot au narrateur dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*). D'autre part, certains traits de style dans le roman noir lui appartiennent en propre. Les descriptions se présentent sans emphase, même si l'on décrit des faits effrayants; on peut dire qu'elles connotent la froideur sinon le cynisme (« Joe saignait comme un porc. Incroyable qu'un vieillard puisse saigner à ce point », Horace Mac Coy, *Adieu la vie, adieu l'amour...*). Les comparaisons évoquent une certaine rudesse (description des mains : « je sentais que si jamais ses mains agrippaient ma gorge, il me ferait jaillir le sang par les oreilles », J. H. Chase, *Garces de femmes*). Il suffit de lire un tel passage pour être sûr qu'on tient un roman noir entre ses mains.

Il n'est pas étonnant qu'entre ces deux formes si différentes ait pu surgir une troisième qui combine leurs propriétés : le *roman à suspense*. Du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent; mais il refuse de réduire la seconde à une simple détection de la vérité. Comme dans le roman noir, c'est cette seconde histoire qui prend ici la place centrale. Le lecteur est intéressé non seulement par ce qui est arrivé avant mais aussi par ce qui va arriver plus tard, il s'interroge aussi bien sur l'avenir que sur le passé. Les deux types d'intérêt se trouvent donc réunis ici : il y a la curiosité, de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés; et il y a aussi le suspense : que va-t-il arriver aux personnages principaux? Ces personnages jouissaient d'une immunité, on s'en souvient, dans le roman à énigme; ici ils risquent leur vie sans cesse. Le mystère a une fonction différente de celle qu'il avait dans le roman à énigme : il est plutôt un point de départ, l'intérêt principal venant de la seconde histoire, celle qui se déroule au présent.

Historiquement, cette forme du roman policier est apparue à

deux moments : elle a servi de transition entre le roman à énigme et le roman noir ; et elle a existé en même temps que celui-ci. A ces deux périodes correspondent deux sous-types du roman à suspense. Le premier, qu'on pourrait appeler l' « histoire du détective vulnérable », est surtout attesté par les romans de Hammett et de Chandler. Son trait principal est que le détective perd son immunité, il se fait « tabasser », blesser, il risque sans cesse sa vie, bref, il est intégré à l'univers des autres personnages, au lieu d'en être un observateur indépendant, comme l'est le lecteur (souvenons-nous de l'analogie détective-lecteur de Van Dine). Ces romans sont habituellement classés comme des romans noirs à cause du milieu qu'ils décrivent mais on peut voir ici que leur composition en fait plutôt des romans à suspense.

Le second type de roman à suspense a précisément voulu se débarrasser du milieu conventionnel des professionnels du crime, et revenir au crime personnel du roman à énigme, tout en se conformant à la nouvelle structure. Il en est résulté un roman qu'on pourrait appeler l' « histoire du suspect-détective ». Dans ce cas, un crime s'accomplit dans les premières pages et les soupçons de la police se portent sur une certaine personne (qui est le personnage principal). Pour prouver son innocence, cette personne doit trouver elle-même le vrai coupable, même si elle risque, pour ce faire, sa vie. On peut dire que, dans ce cas, ce personnage est en même temps le détective, le coupable (aux yeux de la police) et la victime (potentielle, des véritables assassins). Beaucoup de romans de Irish, Patrik Quentin, Charles Williams sont bâtis sur ce modèle.

Il est assez difficile de dire si les formes que je viens de décrire correspondent à des étapes d'une évolution ou bien peuvent exister simultanément. Le fait que nous pouvons les rencontrer chez un même auteur, précédant le grand épanouissement du roman policier (tels Conan Doyle ou Maurice Leblanc) nous ferait pencher pour la seconde solution, d'autant plus que ces trois formes coexistent parfaitement aujourd'hui. Mais il est assez remarquable que l'évolution du roman policier dans ses grandes lignes a plutôt suivi la succession de ces formes. On pourrait dire qu'à partir d'un certain moment le roman policier ressent comme un poids injustifié les contraintes qui constituent son genre et s'en débarrasse pour se former un nouveau code. La règle du genre est perçue comme une contrainte à

partir du moment où elle ne se justifie plus par la structure de l'ensemble. Ainsi dans les romans de Hammett et de Chandler le mystère global était devenu pur prétexte, et le roman noir qui lui a succédé s'en est débarrassé, pour élaborer davantage cette autre forme d'intérêt qu'est le suspense et se concentrer autour de la description d'un milieu. Le roman à suspense, né après les grandes années du roman noir, a ressenti ce milieu comme un attribut inutile, et n'a gardé que le suspense lui-même. Mais il a fallu en même temps renforcer l'intrigue et rétablir l'ancien mystère. Les romans qui ont essayé de se passer aussi bien du mystère que du milieu propre à la « série noire » — tels par exemple *Préméditations* de Francis Iles ou *Mr. Ripley* de Patricia Highsmith — sont trop peu nombreux pour qu'on puisse les considérer comme formant un genre à part.

J'arrive ici à une dernière question : que faire des romans qui n'entrent pas dans ma classification? Ce n'est pas un hasard, me semble-t-il, si des romans comme ceux que je viens de mentionner sont jugés habituellement par le lecteur comme situés en marge du genre, comme une forme intermédiaire entre le roman policier et le roman tout court. Si toutefois cette forme (ou une autre) devient le germe d'un nouveau genre de livres policiers, ce ne sera pas là un argument contre la classification proposée; comme je l'ai déjà dit, le nouveau genre ne se constitue pas nécessairement à partir de la négation du trait principal de l'ancien, mais à partir d'un complexe de propriétés différent, sans souci de former avec le premier un ensemble logiquement harmonieux.

2. Le récit primitif : *l'Odyssée*

On parle parfois d'un récit simple, sain et naturel, d'un récit primitif, qui ne connaîtrait pas les vices des récits modernes. Les romanciers actuels s'écartent du bon vieux récit, ne suivent plus ses règles, pour des raisons sur lesquelles l'accord ne s'est pas encore fait : est-ce par perversité innée de la part de ces romanciers, ou par vain souci d'originalité, ce qui revient cependant à une obéissance aveugle à la mode ?

On se demande quels sont les récits concrets qui ont permis une telle induction. Il est fort instructif, en tous les cas, de relire dans cette perspective *l'Odyssée*, ce premier récit, qui devrait *a priori* correspondre le mieux à l'image du récit primitif. Rarement on trouvera, dans les œuvres plus récentes, tant de « perversités » accumulées, tant de procédés qui font de cette œuvre tout sauf un récit simple.

L'image du récit primitif n'est pas une fiction fabriquée pour les besoins de la discussion. Elle est implicite autant à des jugements sur la littérature actuelle, qu'à certaines remarques érudites sur les œuvres du passé. En se fondant sur l'esthétique qui serait propre au récit primitif, les commentateurs des textes anciens déclarent étrangère au corps de l'œuvre telle ou telle de ses parties ; et, ce qui est pire, ils croient ne se référer à aucune esthétique particulière. Précisément, à propos de *l'Odyssée*, où on ne dispose pas de certitude historique, cette esthétique-là détermine les décisions des érudits sur les « insertions » et les « interpolations ».

Il serait fastidieux d'énumérer toutes les lois de cette esthétique. Je rappelle les principales :

La loi du vraisemblable : toutes les paroles, toutes les actions d'un personnage doivent s'accorder selon une vraisemblance psychologique — comme si de tout temps on avait jugé vraisemblable la même

combinaison de qualités. Ainsi on nous dit : « Tout ce passage était regardé comme une addition dès l'Antiquité parce que ces paroles paraissaient mal répondre au portrait de Nausicaa que fait par ailleurs le poète. »

La loi de l'unité des styles: le bas et le sublime ne peuvent pas se mêler. On nous dira ainsi que tel passage « malséant » est naturellement à considérer comme une interpolation. *La loi de la priorité du sérieux* : toute version comique d'un récit suit dans le temps sa version sérieuse; priorité temporelle aussi du bon sur le mauvais : est plus ancienne la version que nous jugerons aujourd'hui meilleure. « Cette entrée de Télémaque chez Ménélas est imitée de l'entrée d'Ulysse chez Alkinoos, ce qui semble indiquer que le *Voyage de Télémaque* fut composé après les *Récits chez Alkinoos*. »

La loi de la non-contradiction (pierre angulaire de toute critique d'érudition) : si une incompatibilité référentielle s'ensuit de la juxtaposition de deux passages, l'un des deux au moins est inauthentique. La nourrice s'appelle Euryclée dans la première partie de *l'Odyssee*, Eurynomé, dans la dernière; donc les deux parties ont des auteurs différents. Selon la même logique, les parties de *l'Adolescent* ne peuvent pas être écrites toutes deux par Dostoïevski. — Ulysse est dit être plus jeune que Nestor, or il rencontre Iphitos qui est mort pendant l'enfance de Nestor : comment ce passage pourrait-il ne pas être interpolé? De la même façon, on devrait exclure comme inauthentiques un bon nombre de pages de la *Recherche* où le jeune Marcel paraît avoir plusieurs âges à un même moment de l'histoire. Ou encore : « En ces vers on reconnaît la maladroite suture d'une longue interpolation; car comment Ulysse peut-il parler d'aller dormir, alors qu'il était convenu qu'il repartirait le même jour. » Les différents actes de *Macbeth* ont donc, eux aussi, des auteurs différents, puisqu'on apprend dans le premier que Lady Macbeth a des enfants, et dans le dernier, qu'elle n'en a jamais eu.

Les passages qui n'obéissent pas au principe de la non-contradiction sont inauthentiques; mais si c'était ce principe même qui l'était?

La loi de la non-répétition (aussi difficile qu'il soit de croire qu'on puisse imaginer une telle loi esthétique) : dans un texte authentique, il n'y a pas de répétitions. « Le passage qui commence ici vient répéter pour la troisième fois la scène du tabouret qu'Antinoos et de l'escabeau qu'Eurymaque ont précédemment lancés contre Ulysse...

Ce passage peut donc, à bon droit, paraître suspect. » Suivant ce principe, on pourrait couper une bonne moitié de *l'Odyssée* comme « suspecte » ou encore comme « une répétition choquante ». Il est difficile pourtant d'imaginer une description de l'épopée qui ne rende pas compte des répétitions, tant elles paraissent constitutives du genre.

La loi anti-digressive : toute digression de l'action principale est ajoutée ultérieurement, par un auteur différent. « Du vers 222 au vers 286 s'insère ici un long récit relatif à l'arrivée inattendue d'un certain Théoclymène, dont la généalogie nous sera indiquée en détail. Cette digression, de même que les autres passages qui, plus loin, se rapporteront à Théoclymène, est peu utile à la marche de l'action principale. » Ou encore mieux : « Ce long passage des vers 394-466 que Victor Bérard (*Introduction à l'Odyssée*, I, p. 457) tient pour une interpolation, ne laisse pas de paraître au lecteur d'aujourd'hui une digression non seulement inutile, mais encore mal venue, qui suspend le récit en un moment critique. On peut sans difficulté l'exciser¹ du contexte. » Pensons à ce qui resterait d'un *Tristram Shandy* si on en « excisait » toutes les digressions qui « interrompent si fâcheusement le récit »!

L'innocence de la critique d'érudition est, bien entendu, fausse; consciemment ou non, celle-ci applique, à tout récit, des critères élaborés à partir de quelques récits particuliers (j'ignore lesquels). Mais il y a aussi une suspicion plus générale à formuler : c'est qu'il n'y a pas de « récit primitif ». Aucun récit n'est naturel, un choix et une construction présideront toujours à son apparition; c'est un discours et non une série d'événements. Il n'existe pas de récit « propre » face aux récits « figurés »; tous les récits sont figurés. Il n'y a que le mythe du récit propre; et en fait, il décrit un récit doublement figuré : la figure obligatoire est secondée par une autre, que Du Marsais appelait le « correctif » : une figure qui est là pour dissimuler la présence des autres figures.

1. « *Exciser*, enlever avec un instrument tranchant : exciser une tumeur » (*Petit Larousse*).

AVANT LE CHANT

Examinons maintenant quelques-unes des propriétés du récit dans *l'Odyssee*. Et, tout d'abord, essayons de caractériser les types de discours dont le récit se sert et que nous retrouvons dans la société décrite par le poème. Ils sont deux, et aux propriétés si différentes qu'on peut se demander s'ils appartiennent bien au même phénomène : ce sont la parole-action et la parole-récit.

La parole-action : il s'agit toujours ici d'accomplir un acte qui n'est pas simplement l'énonciation de ces paroles. Cet acte est généralement accompagné, pour celui qui parle, d'un *risque*. Il ne faut pas avoir peur pour parler (« la terreur les faisait tous verdier, et le seul Eurymaque trouvait à lui répondre¹ »). La piété correspond au silence, la parole se lie à la révolte (« L'homme devrait toujours se garder d'être impie, mais jouir *en silence* des dons qu'envoient les dieux »).

Ajax qui assume les risques de la parole périt, puni par les dieux : « il s'en tirait, malgré la haine d'Athéna, s'il n'eût pas proféré une parole impie et fait un fol écart : c'est en dépit des dieux qu'il échappait, dit-il, au grand gouffre des mers! Poséidon l'entendit, comme il criait si fort. Aussitôt, saisissant, de ses puissantes mains, son trident, il fendit l'une de ces Gyrées. Le bloc resta debout mais un pan dans la mer tomba, et c'était là qu'Ajax s'était assis pour lancer son blasphème : la vague, dans la mer immense, l'emporta. »

Toute la vengeance d'Ulysse où alternent ruses et audaces, se traduit par une série de silences et de paroles, les uns étant commandés par sa raison, les autres, par son cœur. « Sans mot dire, le prévient Athéna à son arrivée à Ithaque, il faudra pâtir de bien des maux et te prêter à tout, même à la violence. » Pour ne pas courir un risque, Ulysse doit se taire, mais s'il suit les appels de son cœur, il parle : « Bouvier, et toi, porcher, puis-je vous dire un mot?... vaudrait-il mieux me taire?... J'obéis à mon cœur et je parle. » Il y a peut-être des paroles pieuses qui ne comportent pas de risque ; mais en principe, parler, c'est être audacieux, oser. Ainsi aux mots d'Ulysse, qui ne manquent pas de respect pour l'interlocuteur, on répond :

1. Ici comme plus loin, je cite la traduction française de Victor Bérard.

« Misérable! je vais sans plus te châtier! Voyez-vous cette langue! tu viens hâbler ici devant tous ces héros! vraiment tu n'as pas peur! » etc. Le fait même que quelqu'un ose parler justifie la constatation « tu n'as pas peur ».

Le passage de Télémaque de l'adolescence à la virilité est marqué presque uniquement par le fait qu'il commence à parler : « tous s'étonnaient, les dents plantées aux lèvres, que Télémaque osât leur parler de si haut ». Parler, c'est assumer une responsabilité, par conséquent aussi courir un danger. Le chef de la tribu a droit de parler, les autres risquent la parole à leurs dépens.

Si la parole-action est considérée avant tout comme un risque, la parole-récit est un *art* — de la part du locuteur, ainsi qu'un plaisir pour les deux communicants. Les discours vont de pair ici non avec les dangers mortels, mais avec les joies et les délices. « Laissez-vous aller en cette salle au plaisir des discours comme aux joies du festin! » « Voici les nuits sans fin, qui laissent du loisir pour le sommeil et pour le plaisir des histoires! »

Comme le chef d'un peuple était l'incarnation du premier type de parole, ici un autre membre de la société devient son champion incontesté : c'est l'aède. L'admiration générale va à l'aède car il sait bien dire; il mérite les plus grands honneurs : « il est tel que sa voix l'égalé aux Immortels »; c'est un bonheur que de l'écouter. Jamais un auditeur ne commente le contenu du chant, mais seulement l'art de l'aède et sa voix. En revanche, il est impensable que Télémaque, monté sur l'agora pour parler, soit reçu par des remarques sur la qualité de son discours; ce discours est transparent et on ne réagit qu'à sa référence : « Quel prêcheur d'agora à la tête emportée!... Télémaque, voyons, laisse là tes projets et tes propos méchants! » etc.

La parole-récit trouve sa sublimation dans le chant des Sirènes, qui passe en même temps au-delà de la dichotomie de base. Les Sirènes ont la plus belle voix de la terre, et leur chant est le plus beau — sans être très différent de celui de l'aède : « As-tu vu le public regarder vers l'aède, inspiré par les dieux pour la joie des mortels? Tant qu'il chante, on ne veut que l'entendre, et toujours! » Déjà, on ne peut quitter l'aède tant qu'il chante; les Sirènes sont comme un aède qui ne s'interrompt pas. Le chant des Sirènes est donc un degré supérieur de la poésie, de l'art du poète. Souvenons-nous, plus particulièrement, de la description qu'en fait Ulysse. De quoi parle ce chant irrésistible,

qui fait inmanquablement périr les hommes qui l'entendent, tant sa force d'attrait est grande? C'est un chant qui traite de lui-même. Les Sirènes ne disent qu'une chose : c'est qu'elles sont en train de chanter! « Viens ici! viens à nous! Ulysse tant vanté! l'honneur de l'Achaïe!... Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres... » La parole la plus belle est celle qui se parle.

En même temps, c'est une parole qui égale à l'acte le plus violent qui soit : (se) donner la mort. Celui qui entend le chant des Sirènes ne pourra survivre : chanter signifie vivre si entendre égale mourir. « Mais une version plus tardive de la légende, disent les commentateurs de *l'Odyssée*, voulait que, de dépit, après le passage d'Ulysse, elles se fussent, du haut de leur rocher, précipitées dans la mer. » Si entendre égale vivre, chanter signifie mourir. Celui qui parle subit la mort si celui qui entend lui échappe. Les Sirènes font perdre la vie à celui qui les entend parce qu'autrement elles perdent la leur.

Le chant des Sirènes est, en même temps, cette poésie qui doit disparaître pour qu'il y ait vie, et cette réalité qui doit mourir pour que naisse la littérature. Le chant des Sirènes doit s'arrêter pour qu'un chant sur les Sirènes puisse apparaître. Si Ulysse n'avait pas échappé aux Sirènes, s'il avait péri à côté de leur rocher, nous n'aurions pas connu leur chant : tous ceux qui l'avaient entendu en étaient morts et ne pouvaient pas le retransmettre. Ulysse, en privant les Sirènes de vie, leur a donné, par l'intermédiaire d'Homère, l'immortalité.

LA PAROLE FEINTE

Si on cherche à découvrir quelles propriétés internes distinguent les deux types de parole, deux oppositions indépendantes se présentent. Premièrement, dans le cas de la parole-action, on réagit à l'aspect référentiel de l'énoncé (comme on l'a vu pour Télémaque); s'il s'agit d'un récit, c'est le discours en tant que tel que retiennent les interlocuteurs. La parole-action est perçue comme une information, la parole-récit comme un discours. Deuxièmement, et ceci semble contradictoire, la parole-récit relève du mode constatif du discours, alors que la parole-action est toujours un performatif. C'est dans le

cas de la parole-action que le procès d'énonciation prend une importance primordiale et devient le facteur essentiel de l'énoncé; la parole-récit évoque une chose qui n'est pas elle. La transparence va de pair avec le performatif, l'opacité, avec le constatif.

Le chant des Sirènes n'est pas le seul qui vienne brouiller cette configuration déjà complexe. Il s'y ajoute un autre registre verbal, très répandu dans *l'Odyssee*, qu'on peut appeler « la parole feinte ». Ce sont les mensonges proférés par les personnages.

Le mensonge fait partie d'une catégorie plus générale qui est celle de toute parole inadéquate. On peut désigner ainsi le discours où un décalage visible s'opère entre la référence et le référent, entre le sens et les choses. A côté du mensonge, on trouve ici les erreurs, le fantasme, le merveilleux. Dès qu'on prend conscience de ce type de discours, on s'aperçoit combien fragile est la conception selon laquelle la signification d'un discours est constituée par son référent.

Les difficultés commencent si nous cherchons à quel type de parole appartient la parole feinte dans *l'Odyssee*. D'une part, elle ne peut appartenir qu'au constatif : seule la parole constative peut être vraie ou fausse, le performatif échappe à cette qualification. De l'autre, parler pour mentir n'égal pas parler pour constater, mais pour agir : tout mensonge est nécessairement performatif. La parole feinte est à la fois récit et action.

Le constatif et le performatif s'interpénètrent sans cesse. Mais cette interpénétration n'annule pas l'opposition elle-même. A l'intérieur de la parole-récit, on voit maintenant deux pôles distincts bien que le passage soit possible entre les deux : il y a d'une part le chant même de l'aède; on ne parlera jamais de vérité et mensonge à son propos; ce qui retient les auditeurs est uniquement l'énoncé en lui-même. D'autre part, on lit les multiples brefs récits que se font les personnages tout au long de l'histoire, sans qu'ils deviennent aèdes pour autant. Cette catégorie de discours marque un degré dans le rapprochement avec la parole-action : la parole reste ici constative mais elle prend aussi une autre dimension qui est celle de l'acte; tout récit est proféré pour servir à un but précis qui n'est pas le seul plaisir des auditeurs. Le constatif est ici enchâssé dans le performatif. De là résulte la profonde parenté du récit avec la parole feinte. On frôle toujours le mensonge, tant qu'on est dans le récit. Dire des vérités, c'est presque déjà mentir.

On retrouve cette parole tout au long de *l'Odyssee*. (Mais sur

un plan seulement : les personnages se mentent les uns aux autres, le narrateur ne nous ment jamais. Les surprises des personnages ne sont pas des surprises pour nous. Le dialogue du narrateur avec le lecteur n'est pas isomorphe à celui des personnages entre eux.) L'apparition de la parole feinte se signale par un indice particulier : on invoque nécessairement la vérité.

Télémaque demande : « Mais voyons, réponds-moi *sans feinte*, point par point ; quel est ton nom, ton peuple, et ta ville, et ta race?... » Athéna, la déesse aux yeux pers, réplique : « Oui, je vais là-dessus te répondre *sans feinte*. Je me nomme Mentès ; j'ai l'honneur d'être fils du sage Anchialos, et je commande à nos bons rameurs de Taphos », etc.

Télémaque lui-même ment au porcher et à sa mère, pour cacher l'arrivée d'Ulysse à Ithaque ; et il accompagne ses paroles de formules telles que « j'aime mon *franc parler* », « voici, tout au long, mère, la *vérité*. »

Ulysse dit : « Je ne demande, Eumée, qu'à dire tout de suite à la fille d'Icare, la sage Pénélope, *toute la vérité*. » Vient un peu plus tard le récit d'Ulysse devant Pénélope, tout en mensonges. De même, Ulysse rencontrant son père Laerte : « Oui, je vais là-dessus te répondre *sans feinte*. » Suivent de nouveaux mensonges.

L'invocation de la vérité est un signe de mensonge. Cette loi semble si bien établie qu'Eumée, le porcher, en déduit un corrélat : la vérité a pour lui un air de mensonge. Ulysse lui raconte sa vie ; ce récit est entièrement inventé (et précédé évidemment de la formule : « je vais te répondre sans feinte »), sauf sur un détail : c'est qu'Ulysse vit toujours. Eumée croit tout mais ajoute : « Il n'est qu'un point, vois-tu, qui me semble inventé. Non ! Non ! je ne crois pas aux contes sur Ulysse ! En ton état, pourquoi ces vastes menteries ? Je suis bien renseigné sur le retour du maître ! C'est la haine de tous les dieux qui l'accable... » La seule partie du récit qu'il traite de fausse, est la seule qui ne le soit pas.

LES RÉCITS D'ULYSSE

On voit que les mensonges apparaissent le plus souvent dans les récits d'Ulysse. Ces récits sont nombreux et ils couvrent une bonne partie de *l'Odyssée*. *L'Odyssée* n'est donc pas un récit, au premier

degré, mais un récit de récits, elle consiste en la relation des récits que se font les personnages. Encore une fois, rien d'un récit primitif et naturel; celui-ci devrait, semble-t-il, dissimuler sa nature de récit; alors que *l'Odysée* l'exhibe sans cesse. Même le récit proféré au nom du narrateur n'échappe pas à cette règle, car il y a, à l'intérieur de *l'Odysée*, un aède aveugle qui chante, précisément, les aventures d'Ulysse. En même temps, cette représentation révèle rapidement ses limites. Evoquer le procès d'énonciation à l'intérieur de l'énoncé, c'est produire un énoncé dont le procès d'énonciation reste toujours à dire. Le récit qui parle de sa propre création ne peut jamais s'interrompre, sauf arbitrairement, car il reste toujours un récit à faire, il reste toujours à raconter comment ce récit qu'on est en train de lire ou d'écrire, a pu surgir. La littérature est infinie, en ce sens qu'elle dit une histoire interminable, celle de sa propre création. L'effort du récit, de se dire par une auto-réflexion, ne peut être qu'un échec; chaque nouvelle déclaration ajoute une nouvelle couche à cette épaisseur qui cache le procès d'énonciation. Ce vertige infini ne cessera que si le discours acquiert une parfaite opacité : à ce moment, le discours se dit sans qu'il ait besoin de parler de lui-même.

Dans ses récits, Ulysse n'éprouve pas de tels remords. Les histoires qu'il raconte forment, apparemment, une série de variations, car il traite toujours de la même chose : il raconte sa vie. Mais la teneur de l'histoire change suivant l'interlocuteur, qui est toujours différent : Alkinoos (notre récit de référence), Athéna, Eumée, Télémaque, Antinoos, Pénélope, Laerte. La multitude de ces récits fait non seulement d'Ulysse une incarnation vivante de la parole feinte, mais permet aussi de découvrir quelques constantes. Tout récit d'Ulysse se détermine par sa fin, par le point d'arrivée : il sert à justifier la situation présente. Ces récits concernent toujours un fait accompli et relie un passé à un présent : ils doivent se terminer par un « je — ici — maintenant ». S'ils divergent, c'est que les situations dans lesquelles ils sont proférés, sont elles aussi différentes. Ulysse apparaît bien habillé devant Athéna et Laerte : le récit doit expliquer sa richesse. Inversement, dans les autres cas, il est couvert de loques : l'histoire racontée doit justifier cet état. Le contenu de l'énoncé est entièrement dicté par le procès d'énonciation : la singularité de ce type de discours apparaîtrait encore plus fortement si nous pensions à ces récits plus récents, où ce n'est pas le point d'arrivée mais le point de

départ qui est le seul élément fixe. Là, un pas en avant est un pas dans l'inconnu, la direction à suivre est remise en question à chaque nouveau mouvement. Ici, c'est le point d'arrivée qui détermine le chemin à parcourir. Le récit de Tristram Shandy, lui, ne relie pas un présent à un passé, ni même un passé à un présent, mais un présent à un futur.

Il y a deux Ulysses dans *l'Odyssée* : l'un qui court les aventures, l'autre qui les raconte. Il est difficile de dire lequel des deux est le personnage principal. Athéna, elle-même, en doute. « Pauvre éternel brodeur ! n'avoir faim que de ruses !... Tu rentres au pays et ne penses encore qu'aux contes de brigands, aux mensonges chers à ton cœur depuis l'enfance... » Si Ulysse met si longtemps à rentrer chez lui, c'est que ce n'est pas là son désir profond : son désir est celui du narrateur (qui raconte les mensonges d'Ulysse, Ulysse ou Homère ?). Or le narrateur désire raconter. Ulysse ne veut pas rentrer à Ithaque pour que l'histoire puisse continuer. Le thème de *l'Odyssée* n'est pas le retour d'Ulysse à Ithaque ; ce retour est, au contraire, la mort de *l'Odyssée*, sa fin. Le thème de *l'Odyssée*, ce sont les récits qui forment *l'Odyssée*, c'est *l'Odyssée* elle-même. C'est pourquoi, en rentrant dans son pays, Ulysse n'y pense pas et ne s'en réjouit pas ; il ne pense qu'aux « contes de brigands et aux mensonges » : il pense *l'Odyssée*.

UN FUTUR PROPHÉTIQUE

Les récits mensongers d'Ulysse sont une forme de répétition : des discours différents dissimulent une référence identique. Une autre forme de répétition est constituée par l'emploi tout particulier du futur que connaît *l'Odyssée*, et qu'on peut appeler prophétique. Il s'agit à nouveau d'une identité de la référence ; mais à côté de cette ressemblance avec les mensonges, il y a aussi une opposition symétrique : ce sont ici des énoncés identiques, dont les procès d'énonciation diffèrent ; dans le cas des mensonges c'est le procès d'énonciation qui était identique, la différence se situant entre les énoncés.

Le futur prophétique de *l'Odyssée* se rapproche davantage de notre image habituelle de la répétition. Cette modalité narrative apparaît dans différentes sortes de prédictions, et elle est toujours secondée par une description de l'action prédite réalisée. La plupart des événements

de l'*Odyssee* se trouvent ainsi racontés plusieurs fois (le retour d'Ulysse étant prédit beaucoup plus d'une fois). Mais ces deux récits des mêmes événements ne se trouvent pas sur le même plan; ils s'opposent, à l'intérieur de ce discours qu'est l'*Odyssee*, comme un discours à une réalité. Le futur semble en effet entrer, avec tous les autres temps du verbe, en une opposition, dont les termes sont l'absence et la présence d'une réalité, du référent. Seul le futur n'existe qu'à l'intérieur du discours; le présent et le passé se réfèrent à un acte qui n'est pas le discours lui-même.

On peut relever plusieurs variantes à l'intérieur du futur prophétique. D'abord du point de vue de l'état ou de l'attitude du sujet de l'énonciation. Parfois, ce sont les dieux qui parlent au futur; ce futur n'est alors pas une supposition mais une certitude, ce qu'ils projettent se réalisera. Ainsi en est-il de Circé, ou de Calypso, ou d'Athéna qui prédisent à Ulysse ce qui va lui arriver. A côté de ce futur divin, il y a le futur divinatoire des hommes : ceux-ci essaient de lire les signes que les dieux leur envoient. Ainsi, un aigle passe : Hélène se lève et dit : « Voici quelle est la prophétie qu'un dieu me jette au cœur et qui s'accomplira... Ulysse rentrera chez lui pour se venger... » De multiples autres interprétations humaines des signes divins se trouvent dispersées dans l'*Odyssee*. Enfin, ce sont parfois les hommes qui projettent leur avenir; ainsi Ulysse, au début du chant 19, projette jusqu'aux moindres détails la scène qui suivra peu après. Ici se rapportent également certaines paroles impératives.

Les prédictions des dieux, les prophéties des devins, les projets des hommes : tous se réalisent, tous se révèlent justes. Le futur prophétique ne peut être faux. Il y a pourtant un cas où se produit cette combinaison impossible : Ulysse rencontrant Télémaque ou Pénélope à Ithaque, prédit qu'Ulysse rentrera au pays natal et verra les siens. Le futur ne peut être faux que si ce qu'il prédit est vrai — déjà vrai.

Une autre gamme de subdivisions nous est offerte par les relations du futur avec l'instance du discours. Le futur qui se réalisera au cours des pages suivantes n'est qu'un de ces types : appelons-le le futur prospectif. A côté de lui existe le futur rétrospectif; c'est le cas où on nous raconte un événement sans manquer de rappeler qu'il était bien prévu d'avance. Ainsi le Cyclope, apprenant que le nom de son bourreau est Ulysse : « Ah! Misère! je vois s'accomplir les oracles de notre vieux devin!... Il m'avait bien prédit ce qui m'arriverait et que,

des mains d'Ulysse, je serais aveuglé... » Ainsi Alkinoos, voyant ses bateaux couler devant sa propre ville : « Ah ! Misère ! je vois s'accomplir les oracles du vieux temps de mon père », etc. — Tout événement non-discursif n'est que l'incarnation d'un discours, la réalité n'est qu'une réalisation.

Cette certitude dans l'accomplissement des événements prédits affecte profondément la notion d'intrigue. *L'Odyssée* ne comporte aucune surprise ; tout est dit par avance ; et tout ce qui est dit arrive. Ceci la met à nouveau en opposition radicale avec les récits ultérieurs, où la surprise joue un rôle beaucoup plus important, où nous ne savons pas ce qui arrivera. Dans *l'Odyssée*, non seulement nous le savons, mais on nous le dit avec indifférence. Ainsi, à propos d'Antinoos : « c'est lui, le premier, qui goûterait des flèches envoyées par la main de l'éminent Ulysse », etc. Cette phrase qui apparaît dans le discours du narrateur, serait impensable dans un roman plus récent. Si nous continuons d'appeler intrigue le fil suivi d'événements à l'intérieur de l'histoire, ce n'est que par facilité : qu'ont en commun l'intrigue de causalité qui nous est habituelle avec cette intrigue de prédestination propre à *l'Odyssée* ?

3. Les hommes-récits : *les Mille et une nuits*

« Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage? Qu'est-ce qu'un tableau ou un roman qui *n'est pas* une description de caractères? Quoi d'autre y cherchons-nous, y trouvons-nous? »

Ces exclamations viennent d'Henry James et elles se trouvent dans son article célèbre *The Art of Fiction* (1884). Deux idées générales se font jour à travers elles. La première concerne la liaison indéfectible des différentes constituantes du récit : les personnages et l'action. Il n'y a pas de personnage hors de l'action, ni d'action indépendamment du personnage. Mais, subrepticement, une seconde idée apparaît dans les dernières lignes : si les deux sont indissolublement liés, l'un est quand même plus important que l'autre : les personnages. C'est-à-dire les caractères, c'est-à-dire la psychologie. Tout récit est « une description de caractères ».

Il est rare qu'on observe un cas si pur d'égoïsme qui se prend pour de l'universalisme. Si l'idéal théorique de James était un récit où tout est soumis à la psychologie des personnages, il est difficile d'ignorer l'existence de toute une tradition littéraire où les actions ne sont pas là pour servir d'« illustration » au personnage mais où, au contraire, les personnages sont soumis à l'action; où, d'autre part, le mot « personnage » signifie tout autre chose qu'une cohérence psychologique ou description de caractère. Cette tradition dont *l'Odyssée* et *le Décaméron*, *les Mille et une nuits* et *le Manuscrit trouvé à Saragosse* sont quelques-unes des manifestations les plus célèbres, peut être considérée comme un cas-limite d'a-psychologisme littéraire.

Essayons de l'observer de plus près en prenant comme exemple les deux dernières œuvres¹.

On se contente habituellement, en parlant de livres comme *les Mille et une nuits*, de dire que l'analyse interne des caractères en est absente, qu'il n'y a pas de description des états psychologiques; mais cette manière de décrire l'a-psychologisme ne sort pas de la tautologie. Il faudrait, pour caractériser mieux ce phénomène, partir d'une certaine image de la marche du récit, lorsque celui-ci obéit à la loi de l'enchaînement causal. On pourra alors représenter tout moment du récit sous la forme d'une proposition simple, qui entre en relation de consécution (notée par un +) ou de conséquence (notée par ⇒) avec les propositions précédentes et suivantes.

La première opposition entre le récit prôné par James et celui des *Mille et une nuits* peut être illustrée ainsi : S'il y a une proposition « X voit Y », l'important pour James, c'est X, pour Chahrazade, Y. Le récit psychologique considère chaque action comme une voie qui ouvre l'accès à la personnalité de celui qui agit, comme une expression, sinon comme un symptôme. L'action n'est pas considérée en elle-même, elle est *transitive* envers son sujet. Le récit a-psychologique, au contraire, se caractérise par ses actions intransitives : l'action importe en elle-même et non comme indice de tel trait de caractère. *Les Mille et une nuits* relèvent, peut-on dire, d'une littérature *prédicative* : l'accent tombera toujours sur le prédicat et non sur le sujet de la proposition. L'exemple le plus connu de cet effacement du sujet grammatical est l'histoire de Sindbad le marin. Même Ulysse sort plus déterminé de ses aventures que lui : on sait qu'il est rusé, prudent, etc. Rien de tout cela ne peut être dit de Sindbad : son récit (mené pourtant à la première personne) est impersonnel; on devrait le noter non « X voit Y » mais « On voit Y ». Seul le récit de voyage le plus froid peut rivaliser avec les histoires de Sindbad pour leur impersonnalité; mais non

1. L'accès au texte de ces livres pose quelques problèmes. On connaît l'histoire mouvementée des traductions des *Mille et une nuits*; ici je me référerai à la nouvelle traduction de René Klawam (t. I : *Dames insignes et Serviteurs galants*; t. II : *Les Cœurs inhumains*; t. III : *L'Épopée des voleurs*; t. IV : *Récits sapientiaux*, Paris, Albin Michel, 1965-1967) et à celle de Galland (Paris, Garnier-Flammarion, t. I-III, 1965). Pour le texte de Potocki, toujours incomplet en français, je me réfère au *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Paris, Gallimard, 1958, 1967) et à *Avadoro, histoire espagnole* (t. I-IV, Paris, 1813).

tout récit de voyage : pensons au *Voyage sentimental* de Sterne!

La suppression de la psychologie se fait ici à l'intérieur de la proposition narrative; elle continue avec plus de succès encore dans le champ des relations entre propositions. Un certain trait de caractère provoque une action; mais il y a deux manières différentes de le faire. On pourrait parler d'une causalité *immédiate* opposée à la causalité *médiatisée*. La première serait du type « X est courageux \Rightarrow X défie le monstre ». Dans la seconde, l'apparition de la première proposition ne serait suivie d'aucune conséquence; mais dans le cours du récit X apparaîtrait comme quelqu'un qui agit avec courage. C'est une causalité diffuse, discontinue, qui ne se traduit pas par une seule action, mais par des aspects secondaires d'une série d'actions, souvent éloignées les unes des autres.

Or *les Mille et une nuits* ne connaissent pas cette deuxième causalité. A peine nous a-t-on dit que les sœurs de la sultane sont jalouses, qu'elles mettent un chien, un chat, et un morceau de bois à la place des enfants de celle-ci. Cassim est avide : donc il va chercher de l'argent. Tous les traits de caractère sont immédiatement causals; dès qu'ils apparaissent, ils provoquent une action. La distance entre le trait psychologique et l'action qu'il provoque est d'ailleurs minimale; et plutôt que de l'opposition qualité/action, il s'agit de celle entre deux aspects de l'action, duratif/ponctuel, ou itératif/non-itératif. Sindbad aime voyager (trait de caractère) \Rightarrow Sindbad part en voyage (action) : la différence entre les deux tend vers une réduction totale.

Une autre manière d'observer la réduction de cette distance est de chercher si une même proposition attributive peut avoir, au cours du récit, plusieurs conséquences différentes. Dans un roman du XIX^e siècle, la proposition « X est jaloux de Y » peut entraîner « X fuit le monde », « X se suicide », « X fait la cour à Y », « X nuit à Y ». Dans *les Mille et une nuits* il n'y a qu'une possibilité : « X est jaloux de Y \Rightarrow X nuit à Y ». La stabilité du rapport entre les deux propositions prive l'antécédent de toute autonomie, de tout sens intrinsèque. L'implication tend à devenir une identité. Si les conséquents étaient plus nombreux, l'antécédent aurait une plus grande valeur propre.

On touche ici à une propriété curieuse de la causalité psychologique. Un trait de caractère n'est pas simplement la cause d'une action, ni simplement son effet : il est les deux à la fois, tout comme l'action. X tue

sa femme parce qu'il est cruel; mais il est cruel parce qu'il tue sa femme. L'analyse causale du récit ne renvoie pas à une origine, première et immuable, qui serait le sens et la loi des images ultérieures; autrement dit, à l'état pur, il faut pouvoir saisir cette causalité hors du temps linéaire. La cause n'est pas un *avant* primordial, elle n'est qu'un des éléments du couple « cause-effet » sans que l'un soit par là même supérieur, ou antérieur à l'autre.

Il serait donc plus juste de dire que la causalité psychologique double la causalité événementielle (celle des actions) plutôt qu'elle n'interfère avec celle-ci. Les actions se provoquent les unes les autres; et, de surcroît, un couple cause-effet psychologique apparaît, mais sur un plan différent. C'est ici que peut se poser la question de la cohérence psychologique : ces « suppléments » caractériels peuvent former ou non un système. *Les Mille et une nuits* en offrent à nouveau un exemple extrême. Prenons le fameux conte d'Ali Baba. La femme de Cassim, frère d'Ali Baba, est inquiète de la disparition de son mari. « Elle passa la nuit dans les pleurs. » Le lendemain, Ali Baba apporte le corps de son frère en morceaux et dit, en guise de consolation : « Belle-sœur voilà un sujet d'affliction pour vous d'autant plus grand que vous vous y attendiez moins. Quoique le mal soit sans remède, si quelque chose néanmoins est capable de vous consoler, je vous offre de joindre le peu de bien que Dieu m'a envoyé au vôtre, en vous épousant... » Réaction de la belle-sœur : « Elle ne refusa pas le parti, elle le regarda au contraire comme un motif raisonnable de consolation. En essuyant ses larmes, qu'elle avait commencé de verser en abondance, en supprimant les cris perçants ordinaires aux femmes qui ont perdu leurs maris, elle témoigna suffisamment à Ali Baba qu'elle acceptait son offre... » (Galland, III). Ainsi passe du désespoir à la joie la femme de Cassim. Les exemples similaires sont innombrables.

Évidemment, en contestant l'existence d'une cohérence psychologique, on entre dans le domaine du bon sens. Il y a sans doute une autre psychologie où ces deux actes consécutifs forment une unité. Mais *les Mille et une nuits* appartiennent au domaine du bon sens (du folklore); et l'abondance des exemples suffit pour se convaincre qu'il ne s'agit pas ici d'une autre psychologie, ni même d'une anti-psychologie, mais bien d'a-psychologie.

Le personnage n'est pas toujours, comme le prétend James, la

détermination de l'action; et tout récit ne consiste pas en une « description de caractères ». Mais qu'est-ce alors que le personnage? *Les Mille et une nuits* nous donnent une réponse très nette que reprend et confirme le *Manuscrit trouvé à Saragosse* : le personnage, c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits.

Ce fait affecte profondément la structure du récit.

DIGRESSIONS ET ENCHÂSSEMENTS

L'apparition d'un nouveau personnage entraîne inmanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le « je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première; ce procédé s'appelle *enchâssement*.

Ce n'est évidemment pas la seule justification possible de l'enchâssement. *Les Mille et une nuits* nous en offrent déjà d'autres : ainsi dans « Le pêcheur et le djinn » (Khawam, II) les histoires enchâssées servent comme arguments. Le pêcheur justifie son manque de pitié pour le djinn par l'histoire de Doubane; à l'intérieur de celle-ci le roi défend sa position par celle de l'homme jaloux et de la perruche; le vizir défend la sienne par celle du prince et de la goule. Si les personnages restent les mêmes dans l'histoire enchâssée et dans l'histoire enchâssante, cette motivation même est inutile : dans l'« Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette » (Galland, III) le récit de l'éloignement des enfants du sultan du palais et de leur reconnaissance par le sultan englobe celui de l'acquisition des objets magiques; la succession temporelle est la seule motivation. Mais la présence des hommes-récits est certainement la forme la plus frappante de l'enchâssement.

La structure formelle de l'enchâssement coïncide (et ce n'est pas là, on s'en doute, une coïncidence gratuite) avec celle d'une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d'enchâssement (*embedding*). Pour illustrer cette construction, prenons cet exemple

allemand (la syntaxe allemande permettant des enchâssements beaucoup plus spectaculaires¹) :

Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung. (Celui qui indique la personne qui a renversé le poteau qui est dressé sur le pont qui se trouve sur le chemin qui mène à Worms recevra une récompense.)

Dans la phrase, l'apparition d'un nom provoque immédiatement une proposition subordonnée qui, pour ainsi dire, en raconte l'histoire ; mais comme cette deuxième proposition contient elle aussi un nom, elle demande à son tour une proposition subordonnée, et ainsi de suite, jusqu'à une interruption arbitraire, à partir de laquelle on reprend, tour à tour, chacune des propositions interrompues. Le récit à enchâssement a exactement la même structure, le rôle du nom étant joué par le personnage : chaque nouveau personnage entraîne une nouvelle histoire.

Les Mille et une nuits contiennent des exemples d'enchâssement non moins vertigineux. Le record semble tenu par celui que nous offre l'histoire de la malle sanglante (Khawam, I). En effet ici

Chahrazade raconte que

Dja'far raconte que

le tailleur raconte que

le barbier raconte que

son frère (et il en a six)...

La dernière histoire est une histoire au cinquième degré ; mais il est vrai que les deux premiers degrés sont tout à fait oubliés et ne jouent plus aucun rôle. Ce qui n'est pas le cas d'une des histoires du *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Avadoro, III) où

Alphonse raconte que

Avadoro raconte que

Don Lopé raconte que

Busqueros raconte que

Frasquetta raconte que...

1. Je l'emprunte à Kl. Baumgärtner, « Formale Erklärung poetischer Texte », in *Matematik und Dichtung*, Munich, Nymphenburger, 1965, p. 77.

et où tous les degrés, à part le premier, sont étroitement liés et incompréhensibles si on les isole les uns des autres¹.

Même si l'histoire enchâssée ne se relie pas directement à l'histoire enchâssante (par l'identité des personnages), des passages de personnages sont possibles d'une histoire à l'autre. Ainsi le barbier intervient dans l'histoire du tailleur (il sauve la vie du bossu). Quant à Frasquetta, elle traverse tous les degrés intermédiaires pour se retrouver dans l'histoire d'Avadoro (c'est elle la maîtresse du chevalier de Tolède); et de même Busqueros. Ces passages d'un degré à l'autre ont un effet comique dans le *Manuscrit*.

Le procédé d'enchâssement arrive à son apogée avec l'auto-enchâssement, c'est-à-dire lorsque l'histoire enchâssante se trouve, à quelque cinquième ou sixième degré, enchâssée par elle-même. Cette « dénudation du procédé » est présente dans *les Mille et une nuits* et on connaît le commentaire que fait Borges à ce propos : « Aucune [interpolation] n'est plus troublante que celle de la six cent deuxième nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui — monstrueusement — s'embrasse elle-même... Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et une nuits*, désormais infinie et circulaire... » Rien n'échappe plus au monde narratif, recouvrant l'ensemble de l'expérience.

L'importance de l'enchâssement se trouve indiquée par les dimensions des histoires enchâssées. Peut-on parler de digressions lorsque celles-ci sont plus longues que l'histoire dont elles s'écartent? Peut-on considérer comme un supplément, comme un enchâssement gratuit tous les contes des *Mille et une nuits* parce qu'ils sont tous

1. Je ne me propose pas ici d'établir tout ce qui dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, vient des *Mille et une nuits*, mais la part en est certainement très grande. Je me contente de signaler quelques-unes des coïncidences les plus frappantes : les noms de Zibeddé et Emina, les deux sœurs maléfiques, rappellent ceux de Zobéïde et Amine (« Histoire de trois calenders... », Galland, I); le bavard Busqueros qui empêche le rendez-vous de Don Lopé est lié au barbier bavard qui accomplit la même action (Khawam, I); la femme charmante se transformant en vampire est présente dans « Le prince et la goule » (Khawam, II); les deux femmes d'un homme qui se réfugient en son absence dans le même lit apparaissent dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman » (Galland, II), etc. Mais ce n'est bien sûr pas l'unique source du *Manuscrit*.

enchâssés dans celui de Chahrazade? De même dans le *Manuscrit* : alors que l'histoire de base semblait être celle d'Alphonse, c'est le loquace Avadoro qui, en fait, couvre par ses récits plus des trois quarts du livre.

Mais quelle est la signification interne de l'enchâssement, pourquoi tous ces moyens se trouvent-ils rassemblés pour lui donner de l'importance? La structure du récit nous en fournit la réponse : l'enchâssement est une mise en évidence d'une propriété essentielle de tout récit. Car le récit enchâssant, c'est le *récit d'un récit*. En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement. Être le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement.

Les Mille et une nuits révèlent et symbolisent cette propriété du récit avec une netteté particulière. On dit souvent que le folklore se caractérise par la répétition d'une même histoire; et en effet il n'est pas rare, dans un des contes arabes, que la même aventure soit rapportée deux fois, sinon plus. Mais cette répétition a une fonction précise, qu'on ignore : elle sert non seulement à réitérer la même aventure mais aussi à introduire le récit qu'un personnage en fait; or, la plupart du temps c'est ce récit qui compte pour le développement ultérieur de l'intrigue. Ce n'est pas l'aventure vécue par la reine Badoure qui lui mérite la grâce du roi Armanos mais le récit qu'elle en fait (« Histoire des amours de Camaralzaman », Galland, II). Si Tourmente ne peut pas faire avancer sa propre intrigue, c'est qu'on ne lui permet pas de raconter son histoire au khalife (« Histoire de Ganem », Galland, II). Le prince Firouz gagne le cœur de la princesse de Bengale non en vivant son aventure mais en la lui racontant (« Histoire du cheval enchanté », Galland, III). L'acte de raconter n'est jamais, dans *les Mille et une nuits*, un acte transparent; au contraire, c'est lui qui fait avancer l'action.

LOQUACITÉ ET CURIOSITÉ. VIE ET MORT

Le procès d'énonciation de la parole reçoit dans le conte arabe une interprétation qui ne laisse plus de doute quant à son importance. Si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égale vivre. L'exemple le plus évident est celui de Chahrazade elle-même qui vit uniquement dans la mesure où elle peut continuer à raconter; mais cette situation est répétée sans cesse à l'intérieur du conte. Le derviche a mérité la colère d'un ifrit; mais il obtient sa grâce en lui racontant l'histoire de l'envieux (« Le portefaix et les dames », Khawam, I). L'esclave a accompli un crime; pour sauver sa vie, son maître n'a qu'une seule chance : « Si tu me racontes une histoire plus étonnante que celle-ci, je pardonnerai à ton esclave. Sinon, j'ordonnerai qu'il soit tué », a dit le khalife (« La malle sanglante », Khawam, I). Quatre personnes sont accusées du meurtre d'un bossu; l'un d'entre eux, inspecteur, dit au roi : « O Roi fortuné, nous feras-tu don de la vie, si je te raconte l'aventure qui m'est advenue hier, avant que je ne rencontre le bossu, introduit par ruse dans ma propre maison? Elle est certainement plus étonnante que l'histoire de cet homme. — Si elle est comme tu le dis, je vous laisserai la vie à tous les quatre, répondit le Roi. » (« Un cadavre itinérant », Khawam, I).

Le récit égale la vie; l'absence de récit, la mort. Si Chahrazade ne trouve plus de contes à raconter, elle sera exécutée. C'est ce qui arrive au médecin Doubane lorsqu'il est menacé par la mort : il demande au roi la permission de raconter l'histoire du crocodile; on le lui refuse et il périt. Mais Doubane se venge par le même moyen et l'image de cette vengeance est une des plus belles des *Mille et une nuits* : il offre au roi impitoyable un livre que celui-ci doit lire pendant qu'on coupe la tête à Doubane. Le bourreau fait son travail; la tête de Doubane dit :

« — O roi, tu peux consulter le livre.

Le roi ouvrit le livre. Il en trouva les pages collées les unes aux autres. Il mit son doigt dans sa bouche, l'humecta de salive et tourna la première page. Puis il tourna la seconde et les suivantes. Il continua d'agir de la sorte, les pages ne s'ouvrant qu'avec difficulté, jusqu'à ce qu'il fût arrivé au septième feuillet. Il regarda la page et n'y vit rien d'écrit :

— O médecin, dit-il, je ne vois rien d'écrit sur ce feuillet.

— Tourne encore les pages, répondit la tête.

Il ouvrit d'autres feuillets et ne trouva encore rien. Un court moment s'était à peine écoulé que la drogue pénétra en lui : le livre était imprégné de poison. Alors il fit un pas, vacilla sur ses jambes et se pencha vers le sol... » (« Le pêcheur et le djinn », Khawam, II).

La page blanche est empoisonnée. Le livre qui ne raconte aucun récit tue. L'absence de récit signifie la mort.

A côté de cette illustration tragique de la puissance du non-récit, en voici une autre, plus plaisante : un derviche racontait à tous les passants quel était le moyen de s'approprier l'oiseau qui parle ; mais ceux-ci avaient tous échoué, et s'étaient transformés en pierres noires. La princesse Parizade est la première à s'emparer de l'oiseau, et elle libère les autres candidats malheureux. « La troupe voulut voir le derviche en passant, le remercier de son bon accueil et de ses conseils salutaires qu'ils avaient trouvés sincères ; mais il était mort et l'on n'a pu savoir si c'était de vieillesse, ou parce qu'il n'était plus nécessaire pour enseigner le chemin qui conduisait à la conquête des trois choses dont la princesse Parizade venait de triompher » (« Histoire des deux sœurs », Galland, III). L'homme n'est qu'un récit ; dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir. C'est le narrateur qui le tue, car il n'a plus de fonction.

Enfin, le récit imparfait égale aussi, dans ces circonstances, la mort. Ainsi l'inspecteur qui prétendait que son histoire était meilleure que celle du bossu, la termine en s'adressant au roi : « Telle est l'histoire étonnante que je voulais te raconter, tel est le récit que j'ai entendu hier et que je te rapporte aujourd'hui dans tous ses détails. N'est-il pas plus prodigieux que l'aventure du bossu ? — Non, il ne l'est pas, et ton affirmation ne correspond pas à la réalité, répondit le roi de la Chine. Il faut que je vous fasse pendre tous les quatre » (Khawam, I).

L'absence de récit n'est pas la seule contrepartie du récit-vie ; vouloir entendre un récit, c'est aussi courir des dangers mortels. Si la loquacité sauve de la mort, la curiosité l'entraîne. Cette loi est à la base de l'intrigue d'un des contes les plus riches, « Le portefaix et les dames » (Khawam, I). Trois jeunes dames de Bagdad reçoivent chez elles des hommes inconnus ; elles leur posent une seule condition, comme récompense des plaisirs qui les attendent : « sur tout ce que

vous verrez, ne demandez aucune explication ». Mais ce que les hommes voient est si étrange qu'ils demandent que les trois dames racontent leur histoire. A peine ce souhait est-il formulé, que les dames appellent leurs esclaves. « Chacun d'eux choisit son homme, se précipita sur lui et le renversa à terre en le frappant du plat de son sabre. » Les hommes doivent être tués car la demande d'un récit, la curiosité est passible de mort. Comment s'en sortiraient-ils? Grâce à la curiosité de leurs bourreaux. En effet, une des dames dit : « Je leur permets de sortir pour s'en aller sur le chemin de leur destinée, à la condition de raconter chacun son histoire, de narrer la suite des aventures qui l'ont mené à nous rendre visite dans notre maison. S'ils refusent, vous leur couperez la tête. » La curiosité du récepteur, quand elle n'égale sa propre mort, rend la vie aux condamnés ; ceux-ci, en revanche, ne peuvent s'en tirer qu'à condition de raconter une histoire. Enfin, troisième renversement : le khalife qui, travesti, était parmi les invités des trois dames, les convoque le lendemain à son palais ; il leur pardonne tout ; mais à une condition : raconter... Les personnages de ce livre sont obsédés par les contes ; le cri des *Mille et une nuits* n'est pas « La bourse ou la vie ! » mais « Un récit ou la vie ! »

Cette curiosité est source à la fois d'innombrables récits et de dangers incessants. Le derviche peut vivre heureux en compagnie des dix jeunes gens, tous borgnes de l'œil droit, à une seule condition : « ne pose aucune question indiscrete ni sur notre infirmité ni sur notre état ». Mais la question est posée et le calme disparaît. Pour chercher la réponse, le derviche va dans un palais magnifique ; il y vit comme un roi, entouré de quarante belles dames. Un jour elles s'en vont, en lui demandant, s'il veut rester dans ce bonheur, de ne pas entrer dans une certaine pièce ; elles le préviennent : « Nous avons bien peur que tu ne puisses te défendre de cette curiosité indiscrete qui sera la cause de ton malheur. » Bien entendu, entre le bonheur et la curiosité, le derviche choisit la curiosité. De même Sindbad, malgré tous ses malheurs, repart après chaque voyage : il veut que la vie lui raconte de nouveaux et de nouveaux récits.

Le résultat palpable de cette curiosité, ce sont *les Mille et une nuits*. Si ses personnages avaient préféré le bonheur, le livre n'aurait pas existé.

LE RÉCIT : SUPPLÉANT ET SUPPLÉÉ

Pour que les personnages puissent vivre, ils doivent raconter. C'est ainsi que le récit premier se subdivise et se multiplie en mille et une nuits de récits. Essayons maintenant de nous placer au point de vue opposé, non plus celui du récit enchâssant, mais celui du récit enchâssé, et de nous demander : pourquoi ce dernier a-t-il besoin d'être repris dans un autre récit ? Comment s'expliquer qu'il ne se suffise pas à lui-même mais qu'il ait besoin d'un prolongement, d'un cadre dans lequel il devient la simple partie d'un autre récit ?

Si l'on considère ainsi le récit non comme englobant d'autres récits, mais comme s'y englobant lui-même, une curieuse propriété se fait jour. Chaque récit semble avoir quelque chose *de trop*, un excédent, un supplément, qui reste en dehors de la forme fermée produite par le développement de l'intrigue. En même temps, et par là même, ce quelque chose de plus, propre au récit, est aussi quelque chose de moins ; le supplément est aussi un manque ; pour suppléer à ce manque créé par le supplément, un autre récit est nécessaire. Ainsi le récit du roi ingrat, qui fait périr Doubane après que celui-ci lui a sauvé la vie, a quelque chose de plus que ce récit lui-même ; c'est d'ailleurs pour cette raison, en vue de ce supplément, que le pêcheur le raconte ; supplément qui peut se résumer en une formule : il ne faut pas avoir pitié de l'ingrat. Le supplément demande à être intégré dans une autre histoire ; ainsi il devient le simple argument qu'utilise le pêcheur lorsqu'il vit une aventure semblable à celle de Doubane, vis-à-vis du djinn. Mais l'histoire du pêcheur et du djinn a aussi un supplément qui demande un nouveau récit ; et il n'y a pas de raison pour que cela s'arrête quelque part. La tentative de suppléer est donc vaine : il y aura toujours un supplément qui attend un récit à venir.

Ce supplément prend plusieurs formes dans *les Mille et une nuits*. L'une des plus connues est celle de l'argument comme dans l'exemple précédent : le récit devient un moyen de convaincre l'interlocuteur. D'autre part, aux niveaux plus élevés d'enchâssement, le supplément se transforme en une simple formule verbale, en une sentence, destinée autant à l'usage des personnages qu'à celui des lecteurs. Enfin une intégration plus grande du lecteur est également possible (mais elle n'est pas caractéristique des *Mille et une nuits*) : un comportement provoqué par la lecture est aussi un supplément ; et une loi

s'instaure : plus ce supplément est consommé à l'intérieur du récit, moins ce récit provoque de réaction de la part de son lecteur. On pleure à la lecture de *Manon Lescaut* mais non à celle des *Mille et une nuits*.

Voici un exemple de sentence morale. Deux amis se disputent sur l'origine de la richesse : suffit-il d'avoir de l'argent au départ ? Suit l'histoire qui illustre une des thèses défendues ; puis vient celle qui illustre l'autre thèse ; et à la fin on conclut : « L'argent n'est pas toujours un moyen sûr pour en amasser d'autre et devenir riche » (« Histoire de Cogia Hassan Alhabbal », Galland, III).

De même que pour la cause et l'effet psychologiques, il s'impose de penser ici cette relation logique hors du temps linéaire. Le récit précède ou suit la maxime, ou les deux à la fois. De même, dans *le Décaméron*, certaines nouvelles sont créées pour illustrer une métaphore (par exemple « racler le tonneau ») et en même temps elles la créent. Il est vain de se demander aujourd'hui si c'est la métaphore qui a engendré le récit, ou le récit qui a engendré la métaphore. Borges a même proposé une explication inversée de l'existence du recueil entier : « Cette invention [les récits de Chahrazade]... est, paraît-il, postérieure au titre et a été imaginée pour le justifier. » La question de l'origine ne se pose pas ; nous sommes hors de l'origine et incapables de la penser. Le récit suppléé n'est pas plus originel que le récit suppléant ; ni l'inverse ; chacun d'eux renvoie à un autre, dans une série de reflets qui ne peut prendre fin que si elle devient éternelle : ainsi par auto-enchâssement.

Tel est le foisonnement incessant des récits dans cette merveilleuse machine à raconter que sont *les Mille et une nuits*. Tout récit doit rendre explicite son procès d'énonciation ; mais pour cela il est nécessaire qu'un nouveau récit apparaisse où ce procès d'énonciation n'est plus qu'une partie de l'énoncé. Ainsi l'histoire racontante devient toujours aussi une histoire racontée, en laquelle la nouvelle histoire se réfléchit et trouve sa propre image. D'autre part, tout récit doit en créer de nouveaux ; à l'intérieur de lui-même, pour que ses personnages puissent vivre ; et à l'extérieur de lui, pour y faire consommer le supplément qu'il comporte inévitablement. Les multiples traducteurs des *Mille et une nuits* semblent tous avoir subi la puissance de cette machine narrative : aucun n'a pu se contenter d'une traduction simple et fidèle de l'original ; chaque traducteur a ajouté et supprimé des histoires (ce qui est aussi une manière de créer de

nouveaux récits, le récit étant toujours une sélection); le procès d'énonciation réitéré, la traduction, représente à lui tout seul un nouveau conte qui n'attend plus son narrateur : Borges en a raconté une partie dans « Les traducteurs des *Mille et une nuits* ».

Il y a donc tant de raisons pour que les récits ne s'arrêtent jamais qu'on se demande involontairement : que se passe-t-il avant le premier récit? et qu'arrive-t-il après le dernier? *Les Mille et une nuits* n'ont pas manqué d'apporter la réponse, ironique s'il en est, pour ceux qui veulent connaître l'avant et l'après. La première histoire, celle de Chahrazade commence par ces mots, à entendre dans tous les sens (mais on ne devrait pas ouvrir le livre pour les lire, on devrait les deviner, tant ils sont bien à leur place) : « On raconte... » Inutile de chercher l'origine des récits dans le temps, c'est le temps qui s'origine dans le récit. Et si avant le premier récit il y a « on a raconté », après le dernier il y a « on racontera » : pour que l'histoire s'arrête, on doit nous dire que le khalife émerveillé ordonne qu'on l'inscrive en lettres d'or dans les annales du royaume; ou encore que « cette histoire... se répandit et fut racontée partout dans ses moindres détails ».

4. La grammaire du récit : *le Décaméron*

L'emploi métaphorique facile de termes comme « langage », « grammaire », « syntaxe », etc. nous fait habituellement oublier que ces mots pourraient avoir un sens précis, même lorsqu'ils ne se rapportent pas à une langue naturelle. En se proposant d'évoquer « la grammaire du récit », on doit d'abord préciser quel sens prend ici le mot « grammaire ».

Depuis les débuts mêmes de la réflexion sur le langage, une hypothèse est apparue, selon laquelle au-delà des différences évidentes des langues, on peut découvrir une structure commune. Les recherches sur cette grammaire universelle se sont poursuivies, avec un succès inégal, pendant plus de vingt siècles. Avant l'époque actuelle, leur sommet se situe sans doute chez les modistes du XIII^e et du XIV^e siècles; voici comment l'un d'entre eux, Robert Kilwardby, formulait leur credo : « La grammaire ne peut constituer une science qu'à la condition d'être une pour tous les hommes. C'est par accident que la grammaire énonce des règles propres à une langue particulière, comme le latin ou le grec; de même que la géométrie ne s'occupe pas de lignes ou de surfaces concrètes, de même la grammaire établit la correction du discours pour autant que celui-ci fait abstraction du langage réel [l'usage actuel nous ferait inverser ici les termes de *discours* et *langage*]. L'objet de la grammaire est le même pour tout le monde¹. »

Mais si l'on admet l'existence d'une grammaire universelle, on ne doit plus la limiter aux seules langues. Elle aura, visiblement, une réalité psychologique; on peut citer ici Boas, dont le témoignage prend d'autant plus de valeur que son auteur a inspiré précisément

1. Cité d'après G. Wallerand, *Les Œuvres de Siger de Courtray* (Les philosophes belges, VIII), Louvain, Institut supérieur de philosophie de l'Université, 1913.

la linguistique anti-universaliste : « L'apparition des concepts grammaticaux les plus fondamentaux dans toutes les langues doit être considérée comme la preuve de l'unité des processus psychologiques fondamentaux » (*Handbook*, I, p. 71). Cette réalité psychologique rend plausible l'existence de la même structure ailleurs que dans la langue.

Telles sont les prémisses qui nous autorisent à chercher cette même grammaire universelle en étudiant des activités symboliques de l'homme autres que la langue naturelle. Comme cette grammaire reste toujours une hypothèse, il est évident que les résultats d'une étude sur une telle activité seront au moins aussi pertinents pour sa connaissance que ceux d'une recherche sur le français, par exemple. Malheureusement, il existe très peu d'explorations poussées de la grammaire des activités symboliques; un des rares exemples qu'on puisse citer est celui de Freud et son étude du langage onirique. D'ailleurs, les linguistes n'ont jamais essayé d'en tenir compte lorsqu'ils s'interrogent sur la nature de la grammaire universelle.

Une théorie du récit contribuera donc aussi à la connaissance de cette grammaire, dans la mesure où le récit est une telle activité symbolique. Il s'instaure ici une relation à double sens : on peut emprunter des catégories au riche appareil conceptuel des études sur les langues; mais en même temps il faut se garder de suivre docilement les théories courantes sur le langage : il se peut que l'étude de la narration nous fasse corriger l'image de la langue, telle qu'on la trouve dans les grammaires.

Je voudrais illustrer ici par quelques exemples les problèmes qui se posent dans le travail de description des récits, lorsque ce travail est situé dans une perspective semblable¹.

1. Prenons d'abord le problème des parties du discours. Toute théorie sémantique des parties du discours doit se fonder sur la distinction entre description et dénomination. Le langage remplit aussi bien ces deux fonctions, et leur interpénétration dans le lexique nous fait souvent oublier leur différence. Si je dis « l'enfant », ce mot sert à décrire un objet, à en énumérer les caractéristiques (âge, taille,

1. Les récits particuliers auxquels je me réfère sont tous tirés du *Décameron* de Boccace. Le chiffre romain indiquera la journée, le chiffre arabe, la nouvelle. — Pour une étude plus détaillée de ces récits, on se rapportera à ma *Grammaire du Décameron*, La Haye, Mouton, 1969.

etc.); mais en même temps il me permet d'identifier une unité spatio-temporelle, de lui donner un nom (en particulier, ici, par l'article). Ces deux fonctions sont distribuées irrégulièrement dans la langue : les noms propres, les pronoms (personnels, démonstratifs, etc.), l'article servent avant tout la dénomination, alors que le nom commun, le verbe, l'adjectif et l'adverbe sont surtout descriptifs. Mais il ne s'agit là que d'une prédominance, c'est pourquoi il est utile de concevoir la description et la dénomination comme décalées, disons, du nom propre et du nom commun; ces parties du discours n'en sont qu'une forme presque accidentelle. Ainsi s'explique le fait que les noms communs peuvent facilement devenir propres (Hôtel « Avenir ») et inversement (« un Jazy ») : chacune des deux formes sert les deux processus mais à des degrés différents.

Pour étudier la structure de l'intrigue d'un récit, nous devons d'abord présenter cette intrigue sous la forme d'un résumé, où à chaque action distincte de l'histoire correspond une proposition. L'opposition entre dénomination et description apparaîtra de manière beaucoup plus nette si nous donnons à ces propositions une forme canonique. Les agents (sujets et objets) des propositions seront toujours des noms propres idéaux (il convient de rappeler que le sens premier de « nom propre » n'est pas « nom qui appartient à quelqu'un » mais « nom au sens propre », « nom par excellence »). Si l'agent d'une proposition est un nom commun (un substantif), nous devons le soumettre à une analyse qui distinguera, à l'intérieur du même mot, ses aspects dénominatifs et descriptifs. Dire, comme le fait souvent Boccace, « le roi de France » ou « la veuve » ou « le valet », c'est à la fois identifier une personne unique, et décrire certaines de ses propriétés. Une telle expression égale une proposition entière : ses aspects descriptifs forment le prédicat de la proposition, ses aspects dénominatifs en constituent le sujet. « Le roi de France part en voyage » contient en fait deux propositions : « X est roi de France » et « X part en voyage », où X joue le rôle du nom propre, même si ce nom est absent de la nouvelle. L'agent ne sera pourvu d'aucune propriété, il sera plutôt comme une forme vide que viennent remplir des différents prédicats. Il n'a pas plus de sens qu'un pronom comme « celui » dans « celui qui court » ou « celui qui est courageux ». Le sujet grammatical est toujours vide de propriétés internes, celles-ci ne peuvent venir que d'une jonction provisoire avec un prédicat.

Nous garderons donc la description uniquement à l'intérieur du prédicat. Pour distinguer maintenant plusieurs classes de prédicats, nous devons regarder de plus près la construction des récits. L'intrigue minimale complète consiste dans le passage d'un équilibre à un autre. Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques.

Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre. Le premier type sera relativement statique et, on peut dire, itératif : le même genre d'actions pourrait être répété indéfiniment. Le second, en revanche, sera dynamique et ne se produit, en principe, qu'une seule fois.

Cette définition des deux types d'épisodes (et donc de propositions les désignant) nous permet de les rapprocher de deux parties du discours, l'adjectif et le verbe. Comme on l'a souvent noté, l'opposition entre verbe et adjectif n'est pas celle d'une *action* sans commune mesure avec une *qualité*, mais celle de deux aspects, probablement itératif et non-itératif. Les « adjectifs » narratifs seront donc ces prédicats qui décrivent des états d'équilibre ou de déséquilibre, les « verbes », ceux qui décrivent le passage de l'un à l'autre.

On pourrait s'étonner de ce que notre liste des parties du discours ne comporte pas de substantifs. Mais le substantif peut toujours être réduit à un ou plusieurs adjectifs, comme l'ont déjà remarqué certains linguistes. Ainsi H. Paul écrit : « L'adjectif désigne une propriété simple ou qui est représentée comme simple; le substantif contient un complexe de propriétés » (*Prinzipien der Sprachgeschichte*, § 251). Les substantifs dans *le Décaméron* se réduisent presque toujours à un adjectif; ainsi « gentilhomme » (II, 6; II, 8; III, 9), « roi » (X, 6; X, 7), « ange » (IV, 2) reflètent tous une seule propriété qui est « être de bonne naissance ». Il faut remarquer ici que les mots français par lesquels nous désignons telle ou telle propriété ou action ne sont pas pertinents pour déterminer la partie du discours narratif. Une propriété peut être désignée aussi bien par un adjectif que par un substantif ou même par une locution entière. Il s'agit ici des adjectifs ou des verbes de la grammaire du récit et non de celle du français.

Prenons un exemple qui nous permettra d'illustrer ces « parties du discours » narratif. Peronnelle reçoit son amant en l'absence du mari, pauvre maçon. Mais un jour celui-ci rentre de bonne heure. Peronnelle cache l'amant dans un tonneau; le mari une fois entré, elle lui dit que quelqu'un voulait acheter le tonneau et que ce quelqu'un est maintenant en train de l'examiner. Le mari la croit et se réjouit de la vente. Il va racler le tonneau pour le nettoyer; pendant ce temps, l'amant fait l'amour à Peronnelle qui a passé sa tête et ses bras dans l'ouverture du tonneau et l'a ainsi bouchée (VII, 2).

Peronnelle, l'amant et le mari sont les agents de cette histoire. Tous les trois sont des noms propres narratifs, bien que les deux derniers ne soient pas nommés; nous pouvons les désigner par X, Y et Z. Les mots d'amant et de mari nous indiquent de plus un certain état (c'est la légalité de la relation avec Peronnelle qui est ici en cause); ils fonctionnent donc comme des adjectifs. Ces adjectifs décrivent l'équilibre initial : Peronnelle est l'épouse du maçon, elle n'a pas le droit de faire l'amour avec d'autres hommes.

Ensuite vient la transgression de cette loi : Peronnelle reçoit son amant. Il s'agit là évidemment d'un « verbe » qu'on pourrait désigner comme : *enfreindre*, *transgresser* (une loi). Il amène un état de déséquilibre car la loi familiale n'est plus respectée.

A partir de ce moment, deux possibilités existent pour rétablir l'équilibre. La première serait de punir l'épouse infidèle; mais cette action aurait servi à nous ramener à l'équilibre initial. Or, la nouvelle (ou tout au moins les nouvelles de Boccace) ne décrit jamais une telle répétition de l'ordre initial. Le verbe « punir » est donc présent à l'intérieur de la nouvelle (c'est le danger qui guette Peronnelle) mais il ne se réalise pas, il reste à l'état virtuel. La seconde possibilité consiste à trouver un moyen pour éviter la punition; c'est ce que fera Peronnelle; elle y parvient en travestissant la situation de déséquilibre (la transgression de la loi) en situation d'équilibre (l'achat d'un tonneau ne viole pas la loi familiale). Il y a donc ici un troisième verbe, « *travestir* ». Le résultat final est à nouveau un état, donc un adjectif : une nouvelle loi est instaurée, bien qu'elle ne soit pas explicite, selon laquelle la femme a le droit de réaliser ses désirs.

Ainsi l'analyse du récit nous permet d'isoler des unités formelles qui présentent des analogies frappantes avec les parties du discours : nom propre, verbe, adjectif. Comme on ne tient pas compte ici de la

matière verbale qui supporte ces unités, il devient possible d'en avoir une perception plus nette qu'on ne peut le faire en étudiant une langue.

2. On distingue habituellement, dans une grammaire, les catégories *primaires* qui permettent de définir les parties du discours, des catégories *secondaires* qui sont les propriétés de ces parties : ainsi la voix, l'aspect, le mode, le temps, etc. Prenons ici l'exemple de l'une de ces dernières, le mode, pour observer ses transformations dans la grammaire du récit.

Le mode d'une proposition narrative explicite la relation qu'entretient avec elle le personnage concerné ; ce personnage joue donc le rôle du sujet de l'énonciation. On distinguera d'abord deux classes : l'indicatif, d'une part, tous les autres modes, de l'autre. Ces deux groupes s'opposent comme le réel à l'irréel. Les propositions énoncées à l'indicatif sont perçues comme désignant des actions qui ont véritablement eu lieu ; si le mode est différent, c'est que l'action ne s'est pas accomplie mais existe en puissance, virtuellement (la punition virtuelle de Peronnelle nous en a fourni un exemple).

Les anciennes grammaires expliquaient l'existence des propositions modales par le fait que le langage sert non seulement à décrire et donc à se référer à la réalité, mais aussi à exprimer notre volonté. De là aussi l'étroite relation, dans plusieurs langues, entre les modes et le futur qui ne signifie habituellement qu'une intention. Nous ne les suivrons pas jusqu'au bout : on pourra établir une première dichotomie entre les modes propres au *Décameron*, dont on retiendra quatre, en nous demandant s'ils sont liés ou non à une volonté. Cette dichotomie nous donne deux groupes : les modes de la *volonté* et les modes de l'*hypothèse*.

Les modes de la volonté sont deux : l'obligatif et l'optatif. L'*obligatif* est le mode d'une proposition qui doit arriver ; c'est une volonté codée, non-individuelle qui constitue la loi d'une société. Pour cette raison, l'obligatif a un statut particulier : les lois sont toujours sous-entendues, jamais nommées (ce n'est pas nécessaire) et elles risquent de passer inaperçues pour le lecteur. Dans le *Décameron*, la punition doit être écrite au mode obligatif : elle est une conséquence directe des lois de la société et elle est présente même si elle n'a pas lieu.

L'*optatif* correspond aux actions désirées par le personnage. En un certain sens, toute proposition peut être précédée par la même proposi-

tion à l'optatif, dans la mesure où chaque action dans *le Décaméron* — bien qu'à des degrés différents — résulte du désir qu'a quelqu'un de voir cette action réalisée. Le *renoncement* est un cas particulier de l'optatif : c'est un optatif d'abord affirmé, ensuite nié. Ainsi Gianni renonce à son premier désir de transformer sa femme en jument lorsqu'il apprend les détails de la transformation (IX, 10). De même, Ansaldo renonce au désir qu'il avait de posséder Dianora, lorsqu'il apprend quelle a été la générosité de son mari (X, 5). Une nouvelle connaît aussi un optatif au deuxième degré : dans III, 9, Gillette n'aspire pas seulement à coucher avec son mari, mais à ce que son mari l'aime, à ce qu'il devienne le sujet d'une proposition optative : elle désire le désir de l'autre.

Les deux autres modes, conditionnel et prédictif, offrent non seulement une caractéristique sémantique commune (l'hypothèse) mais se distinguent par une structure syntaxique particulière : ils se rapportent à une succession de deux propositions et non à une proposition isolée. Plus précisément, ils concernent la relation entre ces deux propositions qui est toujours d'implication mais avec laquelle le sujet de l'énonciation peut entretenir des rapports différents.

Le *conditionnel* se définit comme le mode qui met en relation d'implication deux propositions attributives, de sorte que le sujet de la deuxième proposition et celui qui pose la condition soient un seul et même personnage (on a désigné parfois le conditionnel sous le nom d'épreuve). Ainsi dans IX, 1, Francesca pose comme condition pour accorder son amour que Rinuccio et Alexandre accomplissent chacun un exploit : si la preuve de leur courage est faite, elle accédera à leur demande. De même dans X, 5 : Dianora exige d'Ansaldo « un jardin qui, en janvier, soit fleuri comme au mois de mai » ; s'il réussit, il pourra la posséder. Une nouvelle prend même l'épreuve comme thème central : Pyrrhus demande à Lidie, comme preuve de son amour, qu'elle accomplisse trois actes : tuer, sous les yeux de son mari, son meilleur épervier ; arracher une touffe de poils à la barbe de son mari ; extraire, enfin, une de ses meilleures dents. Une fois que Lidie aura passé l'épreuve, il consentira à coucher avec elle (VII, 9).

Le *prédictif*, enfin, a la même structure que le conditionnel, mais le sujet qui prédit ne doit pas être le sujet de la deuxième proposition (la conséquence) ; par là, il se rapproche du mode « transrelatif » dégagé par Whorf. Aucune restriction ne pèse sur le sujet de la première

proposition. Ainsi il peut être le même que le sujet de l'énonciation (dans I, 3 : si je mets Melchisédech mal à l'aise, se dit Saladin, il me donnera de l'argent; dans X, 10 : si je suis cruel avec Griselda, se dit Gautier, elle essayera de me nuire). Les deux propositions peuvent avoir le même sujet (IV, 8 : si Girolamo s'éloigne de la ville, pense sa mère, il n'aimera plus Salvestra; VII, 7 : si mon mari est jaloux, suppose Béatrice, il se lèvera et sortira). Ces prédictions sont parfois fort élaborées : ainsi dans cette dernière nouvelle, pour coucher avec Ludovic, Béatrice dit à son mari que Ludovic lui faisait la cour; pareillement, dans III, 3, pour provoquer l'amour d'un chevalier, une dame se plaint à l'ami de celui-ci qu'il ne cesse de lui faire la cour. Les prédictions de ces deux nouvelles (qui se révèlent justes l'une et l'autre) ne vont évidemment pas de soi : les mots créent ici les choses au lieu de les refléter.

Ce fait nous amène à voir que le prédictif est une manifestation particulière de la logique du vraisemblable. On suppose qu'une action en entraînera une autre, parce que cette causalité correspond à une probabilité commune. Il faut se garder toutefois de confondre ce vraisemblable des personnages avec les lois que le lecteur éprouve comme vraisemblables : une telle confusion nous amènerait à chercher la probabilité de chaque action particulière; alors que le vraisemblable des personnages a une réalité formelle précise, le prédictif.

Si nous cherchons à mieux articuler les relations que présentent les quatre modes, nous aurons, à côté de l'opposition « présence/absence de volonté », une autre dichotomie qui opposera l'optatif et le conditionnel, d'un côté, à l'obligatif et au prédictif, de l'autre. Les deux premiers se caractérisent par une identité du sujet de l'énonciation avec le sujet de l'énoncé : on se met ici soi-même en question. Les deux derniers, en revanche, reflètent des actions extérieures au sujet énonçant : ce sont des lois sociales et non individuelles.

3. Si nous voulons dépasser le niveau de la proposition, des problèmes plus complexes apparaissent. En effet, jusqu'ici nous pouvions comparer les résultats de notre analyse à ceux des études sur les langues. Mais il n'existe pas de théorie linguistique du discours; on n'essayera donc pas de s'y référer. Voici quelques conclusions générales que l'on peut tirer de l'analyse du *Décameron* sur la structure du discours narratif.

Les relations qui s'établissent entre propositions peuvent être de trois sortes. La plus simple est la relation temporelle où les événements se suivent dans le texte parce qu'ils se suivent dans le monde imaginaire du livre. La relation logique est un autre type de relation; les récits sont habituellement fondés sur des implications et des présuppositions, ou encore sur l'inclusion. Enfin, une troisième relation est de type « spatial », dans la mesure où les deux propositions sont juxtaposées à cause d'une certaine ressemblance entre elles, en dessinant ainsi un espace propre au texte. Il s'agit, on le voit, du parallélisme, avec ses multiples subdivisions; cette relation semble dominante dans les textes de poésie. Le récit possède les trois types de relations, mais dans un dosage toujours différent et selon une hiérarchie qui est propre à chaque texte particulier¹.

On peut établir une unité syntaxique supérieure à la proposition; appelons-la *séquence*. La séquence aura des caractéristiques différentes suivant le type de relation entre propositions; mais, dans chaque cas, une répétition incomplète de la proposition initiale en marquera la fin. D'autre part, la séquence provoque une réaction intuitive de la part du lecteur : à savoir qu'il s'agit là d'une histoire complète, d'une anecdote achevée. Une nouvelle coïncide souvent, mais non toujours avec une séquence : la nouvelle peut en contenir plusieurs, ou ne contenir qu'une partie de celle-ci.

En se plaçant au point de vue de la séquence, on peut distinguer plusieurs types de propositions. Ces types correspondent aux relations logiques d'exclusion (ou-ou), de disjonction (et-ou) et de conjonction (et-et). On appellera le premier type de propositions *alternatives* car une seule d'entre elles peut apparaître à un point de la séquence; cette apparition est, d'autre part, obligatoire. Le second type sera celui des propositions *facultatives* dont la place n'est pas définie et dont l'apparition n'est pas obligatoire. Enfin, un troisième type sera formé par les propositions *obligatoires*; celles-ci doivent toujours apparaître à une place définie.

Prenons une nouvelle qui nous permettra d'illustrer ces différentes relations. Une dame de Gascogne se fait outrager par « quelques mauvais garçons » pendant son séjour en Chypre. Elle veut s'en

1. Pour plus de détails, on peut se référer à ma *Poétique*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1974.

plaindre au roi de l'île; mais on lui dit que cela serait peine perdue car le roi reste indifférent aux insultes qu'il reçoit lui-même. Néanmoins, elle le rencontre et lui adresse quelques paroles amères. Le roi en est touché et il abandonne sa veulerie (I, 9).

Une comparaison entre cette nouvelle et les autres textes qui forment *le Décaméron* nous permettra d'identifier le statut de chaque proposition. Il y a d'abord une proposition obligatoire : c'est le désir de la dame de modifier la situation précédente; on retrouve ce désir dans toutes les nouvelles du recueil. D'autre part, deux propositions contiennent les causes de ce désir (l'outrage des mauvais garçons et le malheur de la dame) et on peut les qualifier de facultatives : il s'agit là d'une motivation psychologique de l'action modifiante de notre héroïne, motivation qui est souvent absente du *Décaméron* (contrairement à ce qui se passe dans la nouvelle du XIX^e siècle.) Dans l'histoire de Peronnelle (VII, 2), il n'y a pas de motivations psychologiques; mais on y trouve également une proposition facultative : c'est le fait que les deux amants font de nouveau l'amour derrière le dos du mari. Qu'on nous entende bien : en qualifiant cette proposition de facultative, nous voulons dire qu'elle n'est pas nécessaire pour qu'on perçoive l'intrigue du conte comme un tout achevé. La nouvelle elle-même en a bien besoin, c'est même là le « sel de l'histoire »; mais il faut pouvoir séparer le concept d'intrigue de celui de nouvelle.

Il existe enfin des propositions alternatives. Prenons par exemple l'action de la dame qui modifie le caractère du roi. Du point de vue syntaxique elle a la même fonction que celle de Peronnelle qui cachait son amant dans le tonneau : les deux visent à établir un équilibre nouveau. Cependant ici cette action est une attaque verbale directe alors que Peronnelle se servait du travestissement. « Attaquer » et « travestir » sont donc deux verbes qui apparaissent dans des propositions alternatives; autrement dit, ils forment un paradigme.

Si nous cherchons à établir une typologie des intrigues, nous ne pouvons le faire qu'en nous fondant sur les éléments alternatifs : ni les propositions obligatoires qui *doivent* apparaître toujours, ni les facultatives qui *peuvent* apparaître toujours ne sauraient nous aider ici. D'autre part, la typologie pourrait se fonder sur des critères purement syntagmatiques : nous avons dit plus haut que le récit consistait en un passage d'un équilibre à un autre; mais un récit

peut aussi ne présenter qu'une partie de ce trajet. Ainsi il peut décrire seulement le passage d'un équilibre à un déséquilibre, ou inversement.

L'étude des nouvelles du *Décaméron* nous a amené par exemple à ne voir dans ce recueil que deux types d'histoire. Le premier dont la nouvelle sur Peronnelle était un exemple pourrait être appelé « la punition évitée ». Ici, le trajet complet est suivi (équilibre - déséquilibre - équilibre); d'autre part, le déséquilibre est provoqué par la transgression d'une loi, acte qui mérite la punition. Le second type d'histoire, illustré par la nouvelle sur la dame de Gascogne et le roi de Chypre, peut être désigné comme une « conversion ». Ici, seule la seconde partie du récit est présente : on part d'un état de déséquilibre (un roi mou) pour arriver à l'équilibre final. De plus, ce déséquilibre n'a pas pour cause une action particulière (un verbe) mais les qualités mêmes du personnage (un adjectif).

Ces quelques exemples peuvent suffire pour donner une idée de la grammaire du récit. On pourrait objecter que, ce faisant, nous ne sommes pas arrivés à « expliquer » le récit, à en tirer des conclusions générales. Mais l'état des études sur le récit implique que notre première tâche soit l'élaboration d'un appareil descriptif : avant de pouvoir expliquer les faits, il faut apprendre à les identifier.

On pourrait (et on devrait) trouver aussi des imperfections dans les catégories concrètes proposées ici; mon but était de soulever des questions plutôt que de fournir des réponses. Il me semble, toutefois, que l'idée même d'une grammaire du récit ne peut pas être contestée. Cette idée repose sur l'unité profonde du langage et du récit, unité qui nous oblige à réviser nos idées sur l'un et sur l'autre. On comprendra mieux le récit si l'on sait que le personnage est un nom, l'action, un verbe. Mais on comprendra mieux le nom et le verbe en pensant au rôle qu'ils assument dans le récit. En définitive, le langage ne pourra être compris que si l'on apprend à penser sa manifestation essentielle, la littérature. L'inverse est aussi vrai : combiner un nom et un verbe, c'est faire le premier pas vers le récit. En quelque sorte, l'écrivain ne fait que lire le langage.

5. La quête du récit : *le Graal*

Il faut considérer la littérature comme littérature. Ce slogan, énoncé sous cette forme même depuis plus de cinquante ans, aurait dû devenir un lieu commun et donc perdre sa force polémique. Il n'en est rien, cependant; et l'appel pour un « retour à la littérature » dans les études littéraires garde toujours son actualité; plus même, il semble condamné à ne jamais être qu'une force, non un état acquis.

C'est que cet impératif est doublement paradoxal. D'abord les phrases du type « la littérature c'est la littérature » portent un nom précis : ce sont des tautologies, phrases où la jonction du sujet et du prédicat ne produit aucun sens dans la mesure où ce sujet et ce prédicat sont identiques. Autrement dit, ce sont des phrases qui constituent un degré zéro du sens. D'autre part, écrire sur un texte, c'est produire un autre texte; dès la première phrase qu'articule le commentateur, il fausse la tautologie, qui ne pouvait subsister qu'au prix de son silence. Dès l'instant où l'on écrit, on n'est plus « fidèle » au premier texte. Et même si le nouveau texte relève aussi de la littérature, ce n'est plus de la même littérature qu'il s'agit. Qu'on veuille ou non, on écrit : la littérature *n'est pas* la littérature, ce texte *n'est pas* ce texte...

Le paradoxe est double; mais c'est précisément dans cette duplicité que réside la possibilité de le dépasser. Dire une telle tautologie n'est pas vain dans la mesure même où la tautologie ne sera jamais complète. On pourra jouer de l'imprécision de la règle, on se placera dans le jeu du jeu et l'exigence « considérer la littérature comme littérature » retrouvera sa légitimité.

Il suffit, pour le constater, de se tourner vers un texte précis et ses

exégèses courantes : on s'aperçoit vite que demander de traiter un texte littéraire en texte littéraire n'est ni une tautologie, ni une contradiction. Un exemple extrême nous est donné par la littérature du Moyen Age : ce sera un cas exceptionnel que de voir une œuvre médiévale interrogée dans une perspective proprement littéraire. N.S. Troubetzkoy, fondateur de la linguistique structurale, écrivait en 1926 à propos de l'histoire littéraire du Moyen Age : « Jetons un coup d'œil sur les manuels ou sur les cours universitaires se rattachant à cette science. Il y est rarement question de la littérature en tant que telle. On y traite de l'instruction (plus exactement, de l'absence d'instruction), des traits de la vie sociale, reflétés (plus exactement, insuffisamment reflétés) dans des sermons, chroniques et " vies ", de la correction des textes ecclésiastiques; en un mot, on y traite mainte question. Mais on parle rarement de littérature. Il existe quelques appréciations stéréotypées, que l'on applique à des œuvres littéraires du Moyen Age très différentes : certaines de ces œuvres sont écrites dans un style " fleuri ", d'autres, d'une manière " naïve " ou " ingénue ". Les auteurs de ces manuels ou de ces cours ont une attitude précise à l'égard de ces œuvres : elle est toujours méprisante, dédaigneuse; dans le meilleur des cas, elle est dédaigneuse et condescendante, mais parfois elle est carrément indignée et malveillante. L'œuvre littéraire du Moyen Age est jugée " intéressante " non pour ce qu'elle est, mais dans la mesure où elle reflète des traits de la vie sociale (c'est-à-dire qu'elle est jugée dans la perspective de l'histoire sociale, non de l'histoire littéraire), ou encore, dans la mesure où elle contient des indications, directes ou indirectes, sur les connaissances littéraires de l'auteur (portant, de préférence, sur des œuvres étrangères). » A quelques nuances près ce jugement pourrait s'appliquer aussi aux études actuelles sur la littérature médiévale. (Leo Spitzer le répétait quelque quinze ans plus tard.)

Ces nuances ne sont pas sans importance, bien entendu. Un Paul Zumthor a tracé de nouvelles voies pour la connaissance de la littérature médiévale. On a commenté et étudié bon nombre de textes, avec une précision et un sérieux qu'on ne saurait sous-estimer. Les paroles de Troubetzkoy restent cependant valables pour l'ensemble, quelque significatives que soient les exceptions.

Le texte dont j'esquisse ici une lecture a déjà été l'objet d'une telle étude attentive et détaillée. Il s'agit de *la Quête du Saint-Graal*,

ouvrage anonyme du XIII^e siècle¹, et du livre d'Albert Pauphilet *Etudes sur la Queste del Saint Graal* (Paris, H. Champion, 1921). L'analyse de Pauphilet tient compte des aspects proprement littéraires du texte; ce qui nous reste à faire, c'est essayer de pousser cette analyse plus loin.

LE RÉCIT SIGNIFIANT

« La plupart des épisodes, une fois racontés, sont interprétés par l'auteur à la manière dont les docteurs de ce temps-là interprétaient les détails de l'Écriture sainte », écrit Albert Pauphilet.

Ce texte contient donc sa propre glose. A peine une aventure est-elle achevée que son héros rencontre quelque ermite qui lui déclare que ce qu'il a vécu n'est pas une simple aventure mais le signe d'autre chose. Ainsi, dès le début, Galaad voit plusieurs merveilles et ne parvient pas à les comprendre tant qu'il n'a pas rencontré un prud'homme. « Sire, dit celui-ci, vous m'avez demandé la signification de cette aventure, la voici. Elle présentait trois épreuves redoutables : la pierre qui était bien lourde à soulever, le corps du chevalier qu'il fallait jeter au-dehors et cette voix que l'on entendait et qui faisait perdre sens et mémoire. De ces trois choses, voici le sens. » Et le prud'homme de conclure : « Vous connaissez maintenant la signification de la chose. — Galaad déclara qu'elle avait beaucoup plus de sens qu'il ne pensait. »

Aucun chevalier ne passe à côté de ces explications. Voici Gauvain : « Elle n'est pas sans signification, cette coutume de retenir les Pucelles, qu'avaient introduite les sept frères! — Ah! sire, dit Gauvain, expliquez-moi cette signifiante, que je puisse la conter quand je reviendrai à la cour. » Et Lancelot : « Lancelot lui rapporta les trois paroles que la voix avait prononcées dans la chapelle, lorsqu'il fut appelé pierre, et fût, et figuier. Pour Dieu, conclut-il, dites-moi la signification de ces trois choses. Car jamais je n'entendis parole que j'eusse telle envie de comprendre. » Le chevalier peut deviner que son aventure a un sens second mais il ne peut pas le trouver tout seul. Ainsi, « Bohort fut très étonné de cette aventure et ne sut ce qu'elle signifiait; mais il devinait bien qu'elle avait une signifiante merveilleuse ».

1. Je cite l'édition d'A. Béguin et d'Y. Bonnefoy (Paris, Seuil, 1965).

Les détenteurs du sens forment une catégorie à part parmi les personnages : ce sont des « prud'hommes », ermites, abbés et recluses. De même que les chevaliers ne pouvaient pas savoir, ceux-ci ne peuvent pas agir ; aucun d'entre eux ne participera à une péripétie : sauf dans les épisodes d'interprétation. Les deux fonctions sont rigoureusement distribuées entre les deux classes de personnages ; cette distribution est si bien connue que les héros s'y réfèrent eux-mêmes : « Nous en avons tant vu, endormis ou éveillés, reprit Gauvain, que nous devrions nous mettre en quête d'un ermite qui nous expliquerait le sens de nos songes. » Au cas où l'on ne parvient pas à en découvrir un, le ciel lui-même intervient et « une voix se fait entendre » qui explique tout.

Nous sommes confrontés, donc, dès le début et d'une manière systématique, à un récit double, avec deux types d'épisodes, de nature distincte, mais qui se rapportent au même événement et qui alternent régulièrement. Le fait de prendre les événements terrestres comme les signes des volontés célestes était chose courante dans la littérature de l'époque. Mais alors que d'autres textes séparaient totalement le signifiant du signifié, en omettant le second, en comptant sur sa notoriété ou en le réservant pour un autre livre, *la Quête du Graal* met les deux types d'épisodes les uns à côté des autres ; l'interprétation est incluse dans la trame du récit. Une moitié du texte porte sur des aventures, une autre sur le texte qui le décrit. Le texte et le méta-texte sont mis en contiguïté.

Cette assimilation pourrait déjà nous prévenir contre une distinction trop nette des signes et de leurs interprétations. Les uns et les autres épisodes se ressemblent (sans jamais s'identifier entre eux) par ceci de commun : les signes comme leur interprétation ne sont autre chose que des *récits*. Le récit d'une aventure signifie un autre récit ; ce sont les coordonnées spatio-temporelles de l'épisode qui changent mais non sa nature même. C'était là, encore une fois, chose courante pour le Moyen Âge, qui était habitué à déchiffrer les récits de l'Ancien Testament comme annonçant les événements du Nouveau Testament ; et on trouve des exemples de cette transposition dans *la Quête du Graal*. « La mort d'Abel, en ce temps où il n'y avait encore que trois hommes sur terre, annonçait la mort du vrai Crucifié ; Abel signifiait la Victoire et Caïn représentait Judas. Ainsi que Caïn salua son frère avant de le tuer, Judas devait saluer son Seigneur

avant de le livrer à la mort. Ces deux morts s'accordent donc bien, sinon de hauteur, du moins de signification. » Les commentateurs de la Bible sont à la recherche d'un invariant, commun aux différents récits : c'est ce qu'on appelle la *typologie*.

Dans *la Quête du Graal*, les interprétations renvoient, avec plus ou moins d'imprécision, à deux séries d'événements. La première appartient à un passé distant de quelques centaines d'années; elle se rapporte à Joseph d'Armathie, à son fils Josèphe, au roi Mordrain et au roi Méhaignié; c'est elle qui est habituellement désignée par les aventures des chevaliers ou par leurs rêves. Elle-même cependant n'est qu'une nouvelle « semblance » par rapport à la vie du Christ, cette fois-ci. La relation des trois est clairement établie au cours du récit des trois tables, que fait à Perceval sa tante. « Vous savez que depuis l'avènement de Jésus-Christ, il y eut trois tables principales au monde. La première fut la table de Jésus-Christ où les apôtres mangèrent plusieurs fois. (...) Après cette table, il y en eut une autre à la semblance et remembrance de la première. Ce fut la Table du Saint-Graal, dont on vit un si grand miracle en ce pays au temps de Joseph d'Armathie, au commencement de la Chrétienté sur la terre. (...) Après cette table, il y eut encore la Table ronde établie selon le conseil de Merlin et pour une grande signification. » Chaque événement de la dernière série signifie des événements des séries précédentes. Ainsi, parmi les toutes premières épreuves de Galaad, il y a celle de l'écu; l'aventure une fois terminée, un envoyé du ciel apparaît sur scène. « Écoutez-moi, Galaad. — Quarante-deux ans après la passion de Jésus-Christ il advint que Joseph d'Armathie (...) quitta Jérusalem avec nombre de ses parents. Ils marchèrent », etc., suit une autre aventure, plus ou moins semblable à celle qui est arrivée à Galaad et qui en constitue en quelque sorte le sens. De même pour les références à la vie du Christ, plus discrètes celles-ci, dans la mesure où la matière est plus connue. « Par la semblance sinon par la grandeur, on doit comparer votre venue à celle du Christ, dit un prud'homme à Galaad. Et de même encore que les prophètes, bien avant Jésus-Christ, avaient annoncé sa venue et qu'il délivrerait l'homme de l'enfer, de même les ermites et les saints ont annoncé votre venue depuis plus de vingt années. »

La ressemblance entre les signes-à-interpréter et leur interprétation n'est pas purement formelle. La meilleure preuve en est le fait que

parfois des événements qui appartenait au premier groupe apparaissent par la suite dans le second. Ainsi, en particulier, d'un rêve étrange que fait Gauvain, où il voit un troupeau de taureaux à la robe tachetée. Le premier prud'homme trouvé lui explique qu'il s'agit là précisément de la quête du Graal, à laquelle lui, Gauvain, participe. Les taureaux disent dans le rêve : « Allons quérir ailleurs meilleure pâture », ce qui renvoie aux chevaliers de la Table Ronde qui dirent le jour de Pentecôte : « Allons à la quête du Saint-Graal », etc. Or le récit du vœu fait par les chevaliers de la Table Ronde se trouve dans les premières pages de *la Quête*, et non dans un passé légendaire. Il n'y a donc aucune différence de nature entre les récits-signifiants et les récits-signifiés, puisqu'ils peuvent apparaître les uns à la place des autres. Le récit est toujours signifiant; il signifie un autre récit.

Le passage d'un récit à l'autre est possible grâce à l'existence d'un code. Ce code n'est pas l'invention personnelle de l'auteur de *la Quête*, il est commun à tous les ouvrages de l'époque; il consiste à relier un objet à un autre, une représentation à une autre; on peut facilement envisager la constitution d'un véritable lexique.

Voici un exemple de cet exercice de traduction. « Quand elle t'eut gagné par ses paroles mensongères, elle fit tendre son pavillon et te dit : "Perceval, viens te reposer jusqu'à ce que la nuit descende et ôte-toi de ce soleil qui te brûle". Ces paroles ne sont pas sans une grande signification, et elle entendait bien autre chose que ce que tu pus entendre. Le pavillon, qui était rond à la manière de l'univers, représente le monde, qui ne sera jamais sans péché; et parce que le péché y habite toujours, elle ne voulait pas que tu fusses logé ailleurs. En te disant de t'asseoir et de te reposer, elle signifiait que tu sois oisif et nourrisses ton corps de gourmandises terrestres. (...) Elle t'appelait, prétendant que le soleil allait te brûler, et il n'est point surprenant qu'elle l'ait craint. Car quand le soleil, par quoi nous entendons Jésus-Christ, la vraie lumière, embrase l'homme du feu du Saint-Esprit, le froid et le gel de l'Ennemi ne peuvent plus lui faire grand mal, son cœur étant fixé sur le grand soleil. »

La traduction va donc toujours du plus connu au moins connu, aussi surprenant que cela puisse paraître. Ce sont les actions quotidiennes : s'asseoir, se nourrir, les objets les plus courants : le pavillon, le soleil, qui se révèlent être des signes incompréhensibles pour les personnages et qui ont besoin d'être traduits dans la langue des valeurs religieuses.

La relation entre la série-à-traduire et la traduction s'établit à travers une règle qu'on pourrait appeler l'« identification par le prédicat ». Le pavillon est rond; l'univers est rond; donc le pavillon peut signifier l'univers. L'existence d'un prédicat commun permet aux deux sujets de devenir le signifiant l'un de l'autre. Ou encore : le soleil est lumineux; Jésus-Christ est lumineux; donc le soleil peut signifier Jésus-Christ.

On reconnaît en cette règle d'identification par le prédicat le mécanisme de la métaphore. Cette figure, au même titre que les autres figures de rhétorique, se retrouve à la base de tout système symbolique. Les figures répertoriées par la rhétorique sont autant de cas particuliers d'une règle abstraite qui préside à la naissance de signification dans toute activité humaine, du rêve à la magie. L'existence d'un prédicat commun rend le signe motivé; l'arbitraire du signe, qui caractérise la langue quotidienne, semble être un cas exceptionnel.

Pendant le nombre de prédicats (ou de propriétés) que l'on peut rattacher à un sujet est illimité; les signifiés possibles de tout objet, de toute action sont donc en nombre infini. A l'intérieur d'un seul système d'interprétation, on propose déjà plusieurs sens : le prudent d'homme qui explique à Lancelot la phrase « Tu es plus dur que pierre », à peine la première explication terminée, en entame une nouvelle : « Mais, si l'on veut, on peut entendre "pierre" d'une autre manière encore. » La couleur noire signifie le péché dans une aventure de Lancelot; la Sainte-Église et donc la vertu, dans un rêve de Bohort. C'est ce qui permet à l'Ennemi, travesti en prêtre, de proposer de fausses interprétations aux crédules chevaliers. Le voici, s'adressant à Bohort : « L'oiseau qui ressemblait à un cygne signifie une demoiselle qui t'aime d'amour depuis longtemps et qui viendra bientôt te prier d'être son ami. (...) L'oiseau noir est le grand péché qui te la fera éconduire... » Et voici, quelques pages plus tard, l'autre interprétation, livrée par un prêtre non travesti : « L'oiseau noir qui vous apparut est sainte Église, qui dit : "Je suis noire, mais je suis belle, sachez que ma sombre couleur vaut mieux que la blancheur d'autrui." Quant à l'oiseau blanc qui ressemblait à un cygne, c'était l'Ennemi. En effet le cygne est blanc en dehors et noir en dedans », etc.

Comment se retrouver dans cet arbitraire des significations, arbitraire beaucoup plus dangereux que celui du langage ordinaire? Le représentant du bien et le représentant du mal se servent de la même

règle générale d' « identification par le prédicat ». Ce n'est pas grâce à elle que nous aurions pu découvrir la fausseté de la première interprétation; mais parce que, et ceci est essentiel, le nombre des signifiés est réduit et leur nature, connue d'avance. L'oiseau blanc ne pouvait pas signifier une demoiselle innocente car les rêves n'en parlent jamais; il ne peut signifier, en dernier compte, que deux choses : Dieu et le démon. Une certaine interprétation psychanalytique du rêve n'est pas faite autrement; l'arbitraire débordant que donne toute interprétation par le prédicat commun est circonscrit et régularisé par le fait qu'on sait ce qu'on va découvrir : « les idées de soi et des parents immédiatement consanguins, les phénomènes de la naissance, de l'amour et de la mort » (Jones). Les signifiés sont donnés d'avance, ici comme là. L'interprétation des rêves, que l'on trouve dans *la Quête du Graal*, obéit aux mêmes lois que celles de Jones, et comporte autant d'*a priori*; ce n'est que la nature des *a priori* qui est changée. En voici un dernier exemple (analyse d'un rêve de Bohort) : « L'une des fleurs se penchait vers l'autre pour lui ôter sa blancheur, comme le chevalier tenta de dépuceler la demoiselle. Mais le prud'homme les séparait, ce qui signifie que Notre Sire, qui ne voulait pas leur perte, vous envoya pour les séparer et sauver leur blancheur à tous deux... »

Il ne suffira pas que les signifiants et les signifiés, les récits à interpréter et les interprétations soient de même nature. *La Quête du Graal* va plus loin; elle nous dit : le signifié *est* signifiant, l'intelligible *est* sensible. Une aventure est *à la fois* une aventure réelle et le symbole d'une autre aventure; en cela ce récit médiéval se rapproche de la typologie chrétienne et se distingue des allégories auxquelles nous sommes habitués et dans lesquelles le sens littéral est devenu purement transparent, sans aucune logique propre. Pensons aux aventures de Bohort. Ce chevalier arrive un soir à une « forte et haute tour »; il y reste pour la nuit; pendant qu'il est assis à table avec la « dame de céans », un valet entre pour annoncer que la sœur aînée de celle-ci lui conteste la propriété de ses biens; qu'à moins qu'elle n'envoie le lendemain un chevalier pour rencontrer un représentant de la sœur aînée en combat singulier, elle sera privée de ses terres. Bohort propose ses services, pour défendre la cause de son hôte. Le lendemain, il va au champ de la rencontre et un rude combat s'engage. « Les deux chevaliers eux-mêmes s'éloignent, puis se jettent au galop, l'un sur

l'autre, et se frappent si durement que leurs écus sont percés et que leurs hauberts sont rompus (...). Par en haut, par en bas, ils déchiquettent leurs boucliers, ils brisent les hauberts aux hanches et sur les bras; ils se blessent profondément, faisant jaillir le sang sous les claires épées tranchantes. Bohort rencontre dans le chevalier une bien plus grande résistance qu'il ne le pensait. » Il s'agit donc bien d'un combat réel, où l'on peut être blessé, où il faut déployer toutes ses forces (physiques) pour mener l'aventure à bien.

Bohort gagne le combat; la cause de la sœur cadette est sauvée et notre chevalier s'en va quérir d'autres aventures. Cependant, il tombe sur un prud'homme qui lui explique que la dame n'était nullement une dame, ni le chevalier-adversaire, chevalier. « Par cette dame, nous entendons Sainte-Église, qui tient la chrétienté dans la vraie foi, et qui est le patrimoine de Jésus-Christ. L'autre dame, qui avait été déshéritée et lui faisait la guerre, est l'Ancienne Loi, l'ennemi qui guerroyait toujours contre la sainte Église et les siens. » Donc ce combat n'était pas un combat terrestre et matériel, mais symbolique; c'étaient deux idées qui se battaient, non deux chevaliers. L'opposition entre matériel et spirituel est continuellement posée et levée.

Une telle conception du signe contredit nos habitudes. Pour nous, le combat doit se dérouler ou bien dans le monde matériel ou bien dans celui des idées; il est terrestre ou céleste, mais non les deux à la fois. Si ce sont deux idées qui se battent, le sang de Bohort ne peut être versé, seul son esprit est concerné. Maintenir le contraire, c'est enfreindre une des lois fondamentales de notre logique, qui est la loi du tiers exclu. Ceci et le contraire ne peuvent pas être vrais en même temps, dit la logique du discours quotidien; *la Quête du Graal* affirme exactement le contraire. Tout événement a un sens littéral et un sens allégorique.

Cette conception de la signification est fondamentale pour *la Quête du Graal* et c'est à cause d'elle que nous avons du mal à comprendre ce qu'est le Graal, entité à la fois matérielle et spirituelle. L'intersection impossible des contraires est pourtant sans cesse affirmée: « Eux qui jusque-là n'étaient rien qu'esprit bien qu'ils eussent un corps », nous dit-on d'Adam et Ève, et de Galaad: « Il se mit à trembler car sa chair mortelle apercevait les choses spirituelles. » Le dynamisme du récit repose sur cette fusion des deux en un.

On peut déjà donner, à partir de cette image de la signification, une

première approximation sur la nature de la quête et sur le sens du Graal : la quête du Graal est la quête d'un code. Trouver le Graal, c'est apprendre à déchiffrer le langage divin, ce qui veut dire, nous l'avons vu, faire siens les *a priori* du système; d'ailleurs, tout comme en psychanalyse, il ne s'agit pas ici d'un apprentissage abstrait (n'importe qui connaît les principes de la religion, comme aujourd'hui du traitement analytique), mais d'une pratique très personnalisée. Galaad, Perceval et Bohort parviennent, plus ou moins facilement, à interpréter les signes de Dieu. Lancelot le pécheur, malgré toute sa bonne volonté, n'y réussit pas. Au seuil du palais, où il pourrait contempler la divine apparition, il voit deux lions monter la garde. Lancelot traduit : danger, et dégaine son épée. Mais c'est là le code profane et non divin. « Aussitôt il vit venir d'en haut une main toute enflammée qui le frappa rudement au bras et fit voler son épée. Une voix lui dit : — Ah! homme de pauvre foi et de médiocre croyance, pourquoi te fies-tu en ton bras plutôt qu'en ton Créateur? Misérable, crois-tu que Celui qui t'a pris à Son service ne soit pas plus puissant que tes armes? » Il fallait donc traduire l'événement comme : épreuve de la foi. Pour cette raison même, à l'intérieur du palais, Lancelot ne verra qu'une partie infime du mystère du Graal. Ignorer le code, c'est se voir refuser à jamais le Graal.

STRUCTURE DU RÉCIT

Pauphilet écrit :

« Ce conte est un assemblage de transpositions dont chacune, prise à part, rend avec exactitude des nuances de la pensée. Il faut les ramener à leur signification morale pour en découvrir l'enchaînement. L'auteur compose, si l'on peut dire, dans le plan abstrait, et traduit ensuite. »

L'organisation du récit se fait donc au niveau de l'interprétation et non à celui des événements-à-interpréter. Les combinaisons de ces événements sont parfois singulières, peu cohérentes, mais cela ne veut pas dire que le récit manque d'organisation; simplement, cette organisation se situe au niveau des idées, non à celui des événements. On pourrait parler à ce propos de l'opposition entre causalité événe-

mentielle et causalité philosophique; et Pauphilet rapproche avec justesse ce récit du conte philosophique du XVIII^e siècle.

La substitution d'une logique par une autre ne se produit pas sans problèmes. Dans ce mouvement, *la Quête du Graal* révèle une dichotomie fondamentale, à partir de laquelle s'élaborent différents mécanismes. Il devient alors possible d'expliciter, à partir de l'analyse de ce texte particulier, certaines catégories générales du récit.

Prenons les épreuves, cet événement des plus fréquents dans *la Quête du Graal*. L'épreuve est présente déjà dans les premiers récits folkloriques; elle consiste en la réunion de deux événements, sous la forme logique d'une phrase conditionnelle : « Si X fait telle ou telle chose, alors il (lui) arrivera ceci ou cela. » En principe, l'événement de l'antécédent offre une certaine difficulté, alors que celui du conséquent est favorable au héros. *La Quête du Graal* connaît, bien entendu, ces épreuves, avec leurs variations : épreuves positives, ou exploits (Galaad retire l'épée du perron), et négatives, ou tentations (Perceval réussit à ne pas succomber aux charmes du diable transformé en belle demoiselle); épreuves réussies (celles de Galaad, avant tout) et épreuves manquées (celles de Lancelot), qui inaugurent respectivement deux séries symétriques : épreuve-réussite-récompense ou épreuve-échec-pénitence.

Mais c'est une autre catégorie qui permet de mieux situer les différentes épreuves. Si l'on compare les épreuves que subissent Perceval ou Bohort, d'une part, avec celles de Galaad, de l'autre, on s'aperçoit d'une différence essentielle. Lorsque Perceval entreprend une aventure, nous ne savons pas d'avance s'il sera victorieux ou non; parfois il échoue et parfois il réussit. L'épreuve modifie la situation précédente : avant l'épreuve, Perceval (ou Bohort) n'était pas digne de continuer la recherche du Graal; après elle, s'il réussit, il l'est. Il n'en est pas de même en ce qui concerne Galaad. Dès le début du texte, Galaad est désigné comme le Bon Chevalier, l'invincible, celui qui achèvera les aventures du Graal, image et réincarnation de Jésus-Christ. Il est impensable que Galaad échoue; la forme conditionnelle de départ n'est plus respectée. Galaad n'est pas élu parce qu'il réussit les épreuves mais réussit les épreuves parce qu'il est élu.

Ceci modifie profondément la nature de l'épreuve; il s'impose même de distinguer deux types d'épreuves et dire que celles de Perceval ou Bohort sont des épreuves *narratives*, alors que celles de Galaad,

des épreuves *rituelles*. En effet, les actions de Galaad ressemblent beaucoup plus à des rites qu'à d'ordinaires aventures. S'asseoir sur le Siège Périlleux sans périr; retirer l'épée du perron; porter l'écu sans danger, etc., ne sont pas de véritables épreuves. Le Siège était initialement destiné à « son maître »; mais lorsque Galaad s'en approche, l'inscription se transforme en « C'est ici le siège de Galaad ». Est-ce alors un exploit de la part de Galaad que de s'y asseoir? De même pour l'épée : le roi Arthur déclare que « les plus fameux chevaliers de ma maison ont échoué aujourd'hui à tirer cette épée du perron »; à quoi Galaad répond judicieusement : « Sire, ce n'est point merveille, car l'aventure, étant à moi, ne pouvait être à eux ». De même encore pour l'écu qui porte malheur à tous sauf un; le chevalier céleste avait déjà expliqué : « Prends cet écu et porte-le (...) au bon chevalier que l'on nomme Galaad (...). Dis-lui que le Haut Maître lui commande de le porter », etc. Il n'y a à nouveau ici aucun exploit, Galaad ne fait qu'obéir aux ordres venant d'en-haut, il ne fait que suivre le rite qui lui est prescrit.

Lorsqu'on a découvert l'opposition entre le narratif et le rituel dans *la Quête*, on s'aperçoit que les deux termes de cette opposition sont projetés sur la continuité du récit, de sorte que celui-ci se divise schématiquement en deux parties. La première ressemble au récit folklorique, elle est narrative au sens classique du mot; la seconde est rituelle, car à partir d'un certain moment il ne se passe plus rien de surprenant, les héros se transforment en serviteurs d'un grand rite, le rite du Graal (Pauphilet parle à ce propos d'Épreuves et de Récompenses). Ce moment se situe à la rencontre de Galaad avec Perceval, Bohort et la sœur de Perceval; cette dernière énonce ce que les chevaliers doivent faire et le récit n'est plus que la réalisation de ses paroles. Nous sommes alors à l'opposé du récit folklorique, tel qu'il apparaît encore dans la première partie, malgré la présence du rituel autour de Galaad.

La Quête du Graal est construite sur la tension entre ces deux logiques : la narrative et la rituelle, ou, si l'on veut, la profane et la sacrée. On peut les observer toutes les deux dès les premières pages : les épreuves, les obstacles (telle l'opposition du roi Arthur au commencement de la quête) relèvent de la logique narrative habituelle; en revanche, l'apparition de Galaad, la décision de la quête — c'est-à-dire les événements importants du récit — se rattachent à la logique

rituelle. Les apparitions du Saint-Graal ne se trouvent pas dans une relation nécessaire avec les épreuves des chevaliers qui se poursuivent entre-temps.

L'articulation de ces deux logiques se fait à partir de deux conceptions contraires du temps (et dont aucune ne coïncide avec celle qui nous est la plus familière). La logique narrative implique, idéalement, une temporalité qu'on pourrait qualifier comme étant celle du « présent perpétuel ». Le temps est constitué ici par l'enchaînement d'innombrables instances du discours; or celles-ci définissent l'idée même du présent. On parle à tout instant de l'événement qui se produit pendant l'acte même de parole; il y a un parallélisme parfait entre la série des événements dont on parle et la série des instances du discours. Le discours n'est jamais en retard, jamais en avance sur ce qu'il évoque. A tout instant aussi, les personnages vivent dans le présent, et dans le présent seulement; la succession des événements est régie par une logique qui lui est propre, elle n'est influencée par aucun facteur extérieur.

En revanche, la logique rituelle repose, elle, sur une conception du temps qui est celle de l'« éternel retour ». Aucun événement ne se produit ici pour la première ni pour la dernière fois. Tout a été déjà annoncé; et on annonce maintenant ce qui suivra. L'origine du rite se perd dans l'origine des temps; ce qui importe en lui, c'est qu'il constitue une règle qui est déjà présente, déjà là. Contrairement au cas précédent, le présent « pur » ou « authentique », que l'on ressent pleinement comme tel, n'existe pas. Dans les deux cas, le temps est en quelque sorte suspendu, mais de manière inverse : la première fois, par l'hypertrophie du présent, la seconde, par sa disparition.

La Quête du Graal connaît, comme tout récit, l'une et l'autre logiques. Lorsqu'une épreuve se déroule et que nous ne savons pas comment elle se terminera; lorsque nous la vivons avec le héros instant après instant et que le discours reste collé à l'événement : le récit obéit évidemment à la logique narrative et nous habitons le présent perpétuel. Lorsque, au contraire, l'épreuve est engagée et qu'il est annoncé que son issue a été prédite depuis des siècles, qu'elle n'est plus par conséquent que l'illustration de la prédiction, nous sommes dans l'éternel retour et le récit se déroule suivant la logique rituelle. Cette seconde logique ainsi que la temporalité du type « éternel retour » sortent ici vainqueurs du conflit entre les deux.

Tout a été prédit. Au moment où arrive l'aventure, le héros apprend qu'il ne faut que réaliser une prédiction. Les hasards de son chemin amènent Galaad dans un monastère; l'aventure de l'écu s'engage; soudain le chevalier céleste annonce : tout a été prévu. « Voici donc ce que vous ferez, dit Josèphe. Là où sera enterré Nascien, placez l'écu. C'est là que viendra Galaad, cinq jours après avoir reçu l'ordre de la chevalerie. — Tout s'est accompli comme il l'avait annoncé, puisque au cinquième jour vous êtes arrivé dans cette abbaye où gît le corps de Nascien. » Il n'y avait pas de hasard ni même d'aventure : Galaad a simplement joué son rôle dans un rite préétabli.

Messire Gauvain reçoit un rude coup de l'épée de Galaad; il se souvient aussitôt : « Voici avérée la parole que j'entendis le jour de la Pentecôte, à propos de l'épée à laquelle je portai la main. Il me fut annoncé qu'avant longtemps j'en recevrais un coup terrible, et c'est l'épée même dont vient de me frapper ce chevalier. La chose est bien advenue telle qu'elle me fut prédite. » Le moindre geste, le plus infime incident relèvent du passé et du présent en même temps : les chevaliers de la Table Ronde vivent dans un monde fait de rappels.

Ce futur rétrospectif, rétabli au moment de la réalisation d'une prédiction, est complété par le futur prospectif, où l'on est placé devant la prédiction même. Le dénouement de l'intrigue est raconté, dès les premières pages, avec tous les détails nécessaires. Voici la tante de Perceval : « Car nous savons bien, dans ce pays comme en d'autres lieux, qu'à la fin trois chevaliers auront, plus que tous les autres, la gloire de la Quête : deux seront vierges et le troisième chaste. Des deux vierges, l'un sera le chevalier que vous cherchez, et vous l'autre; le troisième sera Bohort de Gaunes. Ces trois-là achèveront la Quête. » Quoi de plus clair et de plus définitif? Et pour qu'on n'oublie pas la prédiction, on nous la répète sans cesse. Ou encore, la sœur de Perceval, qui prévoit où mourront son frère et Galaad : « Pour mon honneur, faites-moi enterrer au Palais Spirituel. Savez-vous pourquoi je vous le demande? Parce que Perceval y reposera et vous auprès de lui. »

Le narrateur de *l'Odyssee* se permettait de déclarer, plusieurs chants avant qu'un événement n'arrive, comment celui-ci allait se dérouler. Ainsi, à propos d'Antinoos : « C'est lui, le premier qui goûterait les flèches envoyées par la main de l'éminent Ulysse », etc. Mais le narrateur de *la Quête* en fait exactement autant, il n'y a pas

de différence dans la technique narrative des deux textes (sur ce point précis) : « Il quitta son heaume; Galaad fit de même; et ils échangèrent un baiser, parce qu'ils s'entr'aimaient de grand amour : on le vit bien à leur mort, car l'un ne survécut que bien peu à l'autre. »

Enfin, si tout le présent était déjà contenu dans le passé, le passé, lui, reste présent dans le présent. Le récit revient sans cesse, bien que subrepticement, sur lui-même. Lorsqu'on lit le début de *la Quête*, on croit tout comprendre : voici les nobles chevaliers qui décident de partir à la quête, etc. Mais il faut que le présent devienne passé, souvenir, rappel, pour qu'un autre présent nous aide à le comprendre. Ce Lancelot que nous croyions fort et parfait est un pécheur incorrigible : il vit dans l'adultère avec la reine Guénièvre. Ce messire Gauvain qui a fait, le premier, le vœu de partir à la quête, ne l'achèvera jamais car son cœur est dur et il ne pense pas assez à Dieu. Ces chevaliers que nous admirions au début sont des pécheurs invétérés qui seront punis : depuis des années ils ne se sont pas confessés. Ce que nous observions naïvement dans les premières pages n'était que des apparences, qu'un simple présent. Le récit consistera en un apprentissage du passé. Même les aventures qui nous semblaient obéir à la logique narrative se trouvent être des signes d'autre chose, des parties d'un immense rite.

L'intérêt du lecteur (et on lit *la Quête du Graal* avec un intérêt certain) ne vient pas, on le voit, de la question qui provoque habituellement cet intérêt : que se passe-t-il après? On sait bien, et depuis le début, ce qui se passera, qui atteindra le Graal, qui sera puni et pourquoi. L'intérêt naît d'une tout autre question, qui est : qu'est-ce que le Graal? Ce sont là deux types différents d'intérêt, et aussi deux types de récit. L'un se déroule sur une ligne horizontale : on veut savoir ce que chaque événement provoque, ce qu'il fait. L'autre représente une série de variations qui s'empilent sur une verticale; ce qu'on cherche sur chaque événement, c'est ce qu'il est. Le premier est un récit de contiguïté, le second, de substitutions. Dans notre cas, on sait dès le début que Galaad achèvera victorieusement la quête : le récit de contiguïté est sans intérêt; mais on ne sait pas exactement ce qu'est le Graal et il y a donc la place pour un passionnant récit de substitutions, où l'on arrive, lentement, vers la compréhension de ce qui était posé dès le début.

Cette même opposition se retrouve, bien sûr, ailleurs. Les deux types

fondamentaux de roman policier : le roman à mystère et le roman d'aventures, illustrent ces mêmes deux possibilités. Dans le premier cas, l'histoire est donnée dès les premières pages, mais elle est incompréhensible : un crime est accompli presque sous nos yeux mais nous n'en avons pas connu les véritables agents, ni les vrais mobiles. L'enquête consiste à revenir sans cesse sur les mêmes événements, à vérifier et corriger les moindres détails, jusqu'à ce qu'à la fin éclate la vérité sur cette même histoire initiale. Dans l'autre cas, pas de mystère, pas de retour en arrière : chaque événement en provoque un autre et l'intérêt que nous portons à l'histoire ne vient pas de l'attente d'une révélation sur les données initiales ; c'est celle de leurs conséquences qui maintient le suspense. La construction cyclique de substitutions s'oppose à nouveau à la construction unidirectionnelle et contiguë.

D'une manière plus générale, on peut dire que le premier type d'organisation est le plus fréquent dans la fiction, le second, en poésie (étant bien entendu que des éléments des deux se rencontrent toujours ensemble dans une même œuvre). On sait que la poésie se fonde essentiellement sur la symétrie, sur la répétition (sur un ordre spatial) alors que la fiction est construite sur des relations de causalité (un ordre logique) et de succession (un ordre temporel). Les substitutions possibles représentent autant de répétitions, et ce n'est pas un hasard si un aveu explicite de l'obéissance à cet ordre apparaît précisément dans la dernière partie de *la Quête*, celle où la causalité narrative ou la contiguïté ne jouent plus aucun rôle. Galaad voudrait emmener ses compagnons avec lui ; le Christ le lui refuse en alléguant comme raison la seule répétition, non une cause utilitaire. « Ah ! Sire, fit Galaad, pourquoi ne permettez-vous pas que tous viennent avec moi ? — Parce que je ne le veux pas, et parce que ceci doit être à la ressemblance de mes Apôtres... »

Des deux techniques principales de combinaison d'intrigues, l'enchaînement et l'enchâssement, c'est la seconde qu'on doit s'attendre à découvrir ici ; et c'est ce qui se produit. Les récits enchâssés foisonnent en particulier dans la dernière partie du texte, où ils ont une double fonction : offrir une nouvelle variation sur le même thème et expliquer les symboles qui continuent à apparaître dans l'histoire. En effet, les séquences d'interprétation, fréquentes dans la première partie du récit, disparaissent ici ; la distribution complémentaire des

interprétations et des récits enchâssés indique que les deux ont une fonction semblable. La « signifiante » du récit se réalise maintenant à travers les histoires enchâssées. Lorsque les trois compagnons et la sœur de Perceval montent sur la nef, tout objet s'y trouvant devient le prétexte d'un récit. Plus même : tout objet est l'aboutissement d'un récit, son dernier chaînon. Les histoires enchâssées suppléent à un dynamisme qui manque alors dans le récit-cadre : les objets deviennent héros de l'histoire, tandis que les héros s'immobilisent comme des objets.

La logique narrative est battue en brèche tout au long du récit. Il reste cependant quelques traces du combat, comme pour nous rappeler son intensité. Ainsi de cette scène effrayante où Lyonnell, déchaîné, veut tuer son frère Bohort; ou de cette autre, où la demoiselle, sœur de Perceval, donne son sang pour sauver une malade. Ces épisodes sont parmi les plus bouleversants du livre et il est en même temps difficile d'en découvrir la fonction. Ils servent, bien sûr, à caractériser les personnages, à renforcer l'« atmosphère »; mais on a aussi le sentiment que le récit a repris ici ses droits, qu'il parvient à émerger, par-delà les innombrables grilles fonctionnelles et signifiantes, dans la non-signification qui se trouve aussi être la beauté.

Il y a comme une consolation de trouver, dans un récit où tout est organisé, où tout est signifiant, un passage qui affiche audacieusement son non-sens narratif et qui forme ainsi le meilleur éloge possible du récit. On nous dit par exemple : « Galaad et ses deux compagnons chevauchèrent si bien qu'en moins de quatre jours ils furent au bord de la mer. Et ils auraient pu y arriver plus tôt, mais ne sachant pas très bien le chemin, ils n'avaient pas pris le plus court. » Quelle importance? — Ou encore, de Lancelot : « Il regarda tout autour, sans y découvrir son cheval; mais après l'avoir bien cherché, il le retrouva, le sella et monta. » Le « détail inutile » est peut-être, de tous, le plus utile au récit.

LA QUÊTE DU GRAAL

Qu'est-ce que le Graal? Cette question a suscité de multiples commentaires; citons la réponse qu'en donne le même Pauphilet :

« Le Graal, c'est la manifestation romanesque de Dieu. La quête du Graal, par suite, n'est, sous le voile de l'allégorie, que la recherche de Dieu, que l'effort des hommes de bonne volonté vers la connaissance de Dieu. » Pauphilet affirme cette interprétation en face d'une autre, plus ancienne et plus littérale, qui, se fondant sur certains passages du texte, voulait voir dans le Graal un simple objet matériel (bien que relié au rite religieux), un récipient servant à la messe. Mais nous savons déjà que, dans *la Quête du Graal*, l'intelligible et le sensible, l'abstrait et le concret, peuvent faire un; aussi ne sera-t-on pas surpris de lire certaines descriptions du Graal le présentant comme un objet matériel, et d'autres, comme une entité abstraite. D'une part, le Graal égale Jésus-Christ et tout ce que celui-ci symbolise : « Ils virent alors sortir du Saint-Vase un homme tout nu, dont les pieds et les mains et le corps saignaient, et qui leur dit : "Mes chevaliers, mes sergents, mes loyaux fils, vous qui dans cette vie mortelle êtes devenus créatures spirituelles, et qui m'avez tant cherché que je ne puis plus me cacher à vos yeux" », etc. Autrement dit, ce que les chevaliers cherchaient — le Graal — était Jésus-Christ. D'autre part, quelques pages plus loin, nous lisons : « Lorsqu'ils regardèrent à l'intérieur de la nef, ils aperçurent sur le lit la table d'argent qu'ils avaient laissée chez le roi Méhaignié. Le Saint-Graal s'y trouvait, couvert d'une étoffe de soie vermeille. » Ce n'est évidemment pas Jésus-Christ qui y repose couvert d'un tissu, mais le récipient. La contradiction n'existe, on l'a vu, que pour nous qui voulons isoler le sensible de l'intelligible. Pour le conte, « la nourriture du Saint-Graal repaît l'âme en même temps qu'elle soutient le corps ». Le Graal est les deux à la fois.

Pourtant, le fait même que ces doutes existent sur la nature du Graal est significatif. Ce récit raconte la quête de quelque chose; or ceux qui cherchent ignorent sa nature. Ils sont obligés de chercher non ce que le mot désigne, mais ce qu'il signifie; c'est une quête de sens (« la quête du Saint-Graal... ne cessera pas avant que l'on ne *sache* la vérité »). Il est impossible d'établir qui mentionne le Graal en premier; le mot semble toujours avoir été déjà là; mais, même après la dernière page, nous ne sommes pas certains d'avoir bien compris son sens : la quête de ce que le Graal veut dire n'est jamais terminée. De ce fait, nous sommes continuellement obligés de mettre ce concept en relation avec d'autres, qui apparaissent au cours du texte. De

cette mise en relation, il résulte une nouvelle ambiguïté, moins directe que la première mais aussi plus révélatrice.

La première série d'équivalences et d'oppositions relie le Graal à Dieu mais aussi, par l'intermédiaire de l'aventure, au récit. Les aventures sont envoyées par Dieu; si Dieu ne se manifeste pas, il n'y a plus d'aventures. Jésus-Christ dit à Galaad : « Il te faut donc y aller et accompagner ce Saint-Vase qui partira cette nuit du royaume de Logres où on ne le reverra jamais et où il n'advientra plus aucune aventure. » Le bon chevalier Galaad a autant d'aventures qu'il veut; les pécheurs, comme Lancelot et surtout comme Gauvain, cherchent les aventures en vain. « Gauvain ... alla de nombreux jours sans rencontrer aventure »; il croise Yvain : « Rien, répondit-il, il n'avait pas trouvé aventure »; il part avec Hestor : « Huit jours ils allèrent sans rien trouver. » L'aventure est à la fois une récompense et un miracle divin; il suffit de le demander à un prud'homme qui vous apprendrait aussitôt la vérité. « Je vous prie de nous dire, dit messire Gauvain, pourquoi nous ne rencontrons plus autant d'aventures qu'autrefois. — En voici la raison, dit le prud'homme. Les aventures qui adviennent maintenant sont les signes et les apparitions du Saint-Graal... »

Dieu, le Graal et les aventures forment donc un ensemble, dont tous les membres ont un sens semblable. Mais l'on sait d'autre part que le récit ne peut prendre naissance que s'il y a une aventure à relater. C'est ce dont se plaint Gauvain : « Messire Gauvain... chevaucha longtemps sans trouver aucune aventure qu'il vaille la peine de rappeler. (...) Un jour il retrouva Hestor des Mares qui chevauchait tout seul, et ils se reconnurent avec joie. Mais ils se plaignirent l'un à l'autre de n'avoir à raconter aucun exploit extraordinaire. » Le récit se place donc à l'autre bout de la série d'équivalences, qui part du Graal et passe par Dieu et par l'aventure; le Graal n'est rien d'autre que la possibilité d'un récit.

Il existe cependant une autre série dont le récit fait également partie et dont les termes ne ressemblent nullement à ceux de la première. Nous avons vu déjà que la logique narrative était sans cesse en retrait devant une autre logique, rituelle et sacrée; le récit est le grand vaincu de ce conflit. Pourquoi? Parce que le récit, tel qu'il existe à l'époque de *la Quête*, se rattache au péché, non à la vertu; au démon, non à Dieu. Les personnages et les valeurs traditionnels

du roman de chevalerie sont non seulement contestés mais bafoués. Lancelot et Gauvain étaient les champions de ces romans; ici ils sont humiliés à chaque page, et on ne cesse de leur répéter que les exploits dont ils sont capables n'ont plus de valeur (« Et ne croyez pas que les aventures d'à présent soient de massacrer des hommes ou d'occire des chevaliers », dit le prud'homme à Gauvain). Ils sont battus sur leur propre terrain : Galaad est meilleur chevalier qu'eux deux et il renverse l'un et l'autre de son cheval. Lancelot se fait insulter même par les valets, battre aux tournois; regardons-le dans son humiliation : « Il faut bien que vous m'entendiez, fit le valet, et vous ne pouvez plus espérer autre profit. Vous fûtes la fleur de la chevalerie terrienne! Chétif! vous voilà bien enfantômé par celle qui ne vous aime ni ne vous estime! (...) Lancelot ne répondit rien, si affligé qu'il eût voulu mourir. Le valet, cependant, l'injurait et l'offensait de toutes les vilénies possibles. Lancelot l'écoutait dans une telle confusion qu'il n'osait lever les yeux sur lui. » Lancelot l'invincible n'ose lever les yeux sur celui qui l'insulte; l'amour qu'il porte à la reine Guénièvre et qui est le symbole du monde chevaleresque est traîné dans la boue. Aussi n'est-ce pas seulement Lancelot qui est à plaindre, c'est aussi le roman de chevalerie. « En chevauchant, il se prit à penser que jamais il n'avait été mis en si misérable état et qu'il ne lui était pas encore advenu d'aller à un tournoi qu'il n'en fût vainqueur. A cette pensée il fut tout marri et se dit que tout lui montrait qu'il était le plus pécheur des hommes, puisque ses fautes et sa malaventure lui avaient ôté la vue et la force. »

La Quête du Graal est un récit qui refuse précisément ce qui constitue la matière traditionnelle des récits : les aventures amoureuses ou guerrières, les exploits terrestres. *Don Quichotte* avant la lettre, ce livre déclare la guerre aux romans de chevalerie et, à travers eux, au romanesque. Le récit ne manque pas de se venger, d'ailleurs : les pages les plus passionnantes sont consacrées à Yvain le pécheur; alors que, de Galaad, il ne peut pas y avoir, à proprement parler, de récit; le récit est un aiguillage, le choix d'une voie plutôt que d'une autre; or avec Galaad, l'hésitation et le choix n'ont plus de sens : le chemin qu'il suit a beau se diviser en deux, Galaad suivra toujours la « bonne » voie. Le roman est fait pour raconter des histoires terrestres; or le Graal est une entité céleste. Il y a donc une contradiction dans le titre même de ce livre : le mot de « quête » renvoie au procédé le

plus caractéristique du récit, et par là au terrestre; le Graal est un dépassement du terrestre vers le céleste. Ainsi lorsque Pauphilet dit que « le Graal est la manifestation romanesque de Dieu », il met l'un à côté de l'autre deux termes apparemment irréconciliables : Dieu ne se manifeste pas dans les romans; les romans relèvent du domaine de l'Ennemi, non de celui de Dieu.

Mais si le récit renvoie aux valeurs terrestres, et même carrément au péché et au démon (pour cette raison *la Quête du Graal* cherche sans cesse à le combattre), nous arrivons à un résultat surprenant : la chaîne d'équivalences sémantiques, qui était partie de Dieu, est parvenue, par le tourniquet du récit, à son contraire, le Démon. N'y cherchons pas, cependant, une perfidie quelconque de la part du narrateur : ce n'est pas Dieu qui est ambigu et polyvalent dans ce monde, c'est le récit. On a voulu se servir du récit terrestre à des buts célestes, et la contradiction est restée à l'intérieur du texte. Elle n'y serait pas si on louait Dieu dans des hymnes ou des sermons, ni si le récit traitait des exploits chevaleresques habituels.

L'intégration du récit dans ces chaînes d'équivalences et d'oppositions a une importance particulière. Ce qui apparaissait comme un signifié irréductible et dernier — l'opposition entre Dieu et le démon, ou la vertu et le péché, ou même, dans notre cas, la virginité et la luxure — n'est pas tel, et ceci grâce au récit. Il semblait à première vue que l'Écriture, que le Livre Saint constituait un arrêt au renvoi perpétuel d'une couche de significations à l'autre; en fait cet arrêt est illusoire car chacun des deux termes qui forment l'opposition de base du dernier réseau désigne, à son tour, le récit, le texte, c'est-à-dire la toute première couche. Ainsi la boucle est fermée et le recul du « sens dernier » ne s'arrêtera plus jamais.

De ce fait, le récit apparaît comme le thème fondamental de *la Quête du Graal* (comme il l'est de tout récit, mais toujours différemment). En définitive, la quête du Graal est non seulement quête d'un code et d'un sens, mais aussi d'un récit. Significativement, les derniers mots du livre en racontent l'histoire : le dernier chaînon de l'intrigue est la création de ce récit même que nous venons de lire. « Et lorsque Bohort eut narré les aventures du Saint-Graal telles qu'il les avait vues, elles furent mises en écrit et conservées dans la bibliothèque de Salebières, d'où Maître Gautier Map les tira; il en fit son livre

du Saint-Graal, pour l'amour du roi Henri, son seigneur, qui fit translater l'histoire du latin en français... »

On pourrait objecter que si l'auteur avait voulu dire tout cela, il l'aurait fait plus clairement; et d'ailleurs n'attribue-t-on pas là à un auteur du XIII^e siècle des idées qui appartiennent au XX^e? Une réponse se trouve déjà dans *la Quête du Graal* : le sujet d'énonciation de ce livre n'est pas une personne quelconque, c'est le récit lui-même, c'est le conte. Au début et à la fin de chaque chapitre nous voyons apparaître ce sujet, traditionnel pour le Moyen Age : « Mais ici le conte cesse de parler de Galaad, et revient à monseigneur Gauvain. — Le conte rapporte que, quand Gauvain se fut séparé de ses compagnons... » « Mais ici le conte cesse de parler de Perceval, et revient à Lancelot qui était resté chez le prud'homme... » Parfois ces passages deviennent fort longs; leur présence n'est certainement pas une convention vide de sens : « Si l'on demande au livre pourquoi l'homme n'emporta pas le rameau du paradis, plutôt que la femme, le livre répond que c'est bien à elle, non à lui, qu'il appartient de porter ce rameau... »

Or si l'auteur pouvait ne pas comprendre très bien ce qu'il était en train d'écrire, le conte, lui, le savait.

6. Le secret du récit : Henry James

I

On connaît mieux — bien qu'en France pas assez — les romans de Henry James, alors que les nouvelles constituent une bonne moitié de son œuvre (ce n'est pas là un cas exceptionnel : le public préfère le roman à la nouvelle, le livre long au texte court; non pas que la longueur soit considérée comme critère de valeur, mais plutôt parce qu'on n'a pas le temps, à la lecture d'une œuvre brève, d'oublier que ce n'est là que de la « littérature » et non la « vie »). Si presque tous les grands romans de James sont traduits en français, un quart seulement des nouvelles l'est. Ce ne sont cependant pas de simples raisons quantitatives qui me poussent vers cette partie de son œuvre : les nouvelles y jouent un rôle particulier. Elles s'apparentent en quelque sorte à des études théoriques : James y pose les grands problèmes esthétiques de son œuvre, et il les résout. Par ce fait, les nouvelles constituent une voie privilégiée, que j'ai choisie pour m'introduire dans cet univers complexe et fascinant.

Les exégètes ont presque toujours été dérouterés. Les critiques contemporains et postérieurs se sont trouvés d'accord pour affirmer que les œuvres de James étaient parfaites du point de vue « technique ». Mais tous se sont mis d'accord aussi pour leur reprocher le manque de grandes idées, l'absence de chaleur humaine; leur objet était trop peu important (comme si le premier signe de l'œuvre d'art n'était précisément de rendre impossible la séparation des « techniques » et des « idées »). James était rangé parmi les auteurs inaccessibles au lecteur commun; on laissait aux professionnels le privilège de goûter son œuvre par trop compliquée.

La lecture des nouvelles de James suffirait à elle seule, à dissiper le malentendu. Plutôt que de les « défendre » j'essaierai d'en décrire quelques-unes des grandes figures.

II

Dans la célèbre nouvelle *l'Image dans le tapis* (1896) James raconte qu'un jeune critique, venant d'écrire un article sur un des auteurs qu'il admire le plus — Hugh Vereker —, le rencontre par hasard peu après. L'auteur ne lui cache pas qu'il est déçu par l'étude qui lui est consacrée. Ce n'est pas qu'elle manque de subtilité; mais elle ne parvient pas à nommer le secret de son œuvre, secret qui en est à la fois le principe moteur et le sens général. « Il y a dans mon œuvre une idée, précise Vereker, sans laquelle je ne me serais pas soucié le moins du monde du métier d'écrivain. Une intention précieuse entre toutes. La mettre en œuvre a été, me semble-t-il, un miracle d'habileté et de persévérance... Il poursuit sa carrière, mon petit tour de passe-passe, à travers tous mes livres, et le reste en comparaison n'est que jeux en surface. » Pressé par les questions de son jeune interlocuteur, Vereker ajoute : « Tout l'ensemble de mes efforts lucides n'est pas autre chose — chacune de mes pages et de mes lignes, chacun de mes mots. Ce qu'il y a à trouver est aussi concret que l'oiseau dans la cage, que l'appât de l'hameçon, que le bout de fromage dans la souricière. C'est ce qui compose chaque ligne, choisit chaque mot, met un point sur tous les *i*, trace toutes les virgules. »

Le jeune critique se lance dans une recherche désespérée (« une obsession qui devait à jamais me hanter »); revoyant Vereker, il essaie d'obtenir plus de précisions : « Je hasardai que ce devait être un élément fondamental du plan d'ensemble, quelque chose comme une image compliquée dans un tapis d'Orient. Vereker approuva chaleureusement cette comparaison et en employa une autre : "C'est le fil, dit-il, qui relie mes perles". »

Relevons le défi de Vereker au moment où nous approchons l'œuvre de Henry James (celui-là disait en effet : « C'est donc naturellement ce que devrait chercher le critique, c'est même à mon avis,... ce que le

critique devrait trouver. ») Essayons de découvrir l'image dans le tapis de Henry James, ce plan d'ensemble auquel obéit tout le reste, tel qu'il apparaît à travers chacune de ses œuvres.

La recherche d'un tel invariant ne peut se faire (les personnages de *l'Image dans le tapis* le savent bien) qu'en superposant les différentes œuvres à la manière des fameuses photographies de Galton, en les lisant comme en transparence les unes sur les autres. Je ne voudrais cependant pas impatienter le lecteur et je livrerai aussitôt le secret, quitte à être, par là-même, moins convaincant. Les œuvres qu'on parcourra confirmeront l'hypothèse au lieu de laisser au lecteur le souci de la formuler lui-même.

Le récit de James s'appuie toujours sur la quête d'une cause absolue et absente. Explicitons un par un les termes de cette phrase. Il existe une cause : ce mot doit être pris ici dans un sens très large ; c'est souvent un personnage mais parfois aussi un événement ou un objet. L'effet de cette cause est le récit, l'histoire qui nous est racontée. Absolue : car tout, dans ce récit, doit finalement sa présence à cette cause. Mais la cause est absente et l'on part à sa quête : elle est non seulement absente mais la plupart du temps ignorée ; tout ce que l'on soupçonne, c'est son existence, non sa nature. On la quête : l'histoire consiste en la recherche, la poursuite de cette cause initiale, de cette essence première. Le récit s'arrête si l'on parvient à l'atteindre. Il y a d'une part une absence (de la cause, de l'essence, de la vérité) mais cette absence détermine tout ; de l'autre, une présence (de la quête) qui n'est que la recherche de l'absence. Le secret du récit jamesien est donc précisément l'existence d'un secret essentiel, d'un non-nommé, d'une force absente et surpuissante, qui met en marche toute la machine présente de la narration. Le mouvement de James est double et, en apparence, contradictoire (ce qui lui permet de le recommencer sans cesse) : d'une part, il déploie toutes ses forces pour atteindre l'essence cachée, pour dévoiler l'objet secret ; de l'autre, il l'éloigne sans cesse, le protège — jusqu'à la fin de l'histoire, sinon au-delà. L'absence de la cause ou de la vérité est présente dans le texte, plus même, elle en est l'origine logique et la raison d'être ; la cause est ce qui, par son absence, fait surgir le texte. L'essentiel est absent, l'absence est essentielle.

Avant d'illustrer les diverses variations de cette « image dans le tapis », il faut faire face à une objection possible. C'est que toutes les

œuvres de James n'obéissent pas au même dessin. Pour ne parler que des nouvelles, même si on le découvre dans la plupart d'entre elles, il en est d'autres qui ne participent pas de ce mouvement. On doit donc apporter aussitôt deux précisions. La première, c'est que cette « image » est liée plus particulièrement à une période de l'œuvre de James : elle la domine presque exclusivement à partir de 1892 et jusque, au moins, 1903 (James est dans sa cinquantaine). James a écrit près de la moitié de ses nouvelles pendant ces 12 ans. Ce qui précède ne peut être considéré, à la lumière de cette hypothèse, que comme un travail préparatoire, comme un exercice, brillant mais non original, qui se laisse tout entier inscrire dans le cadre de la leçon que James tirait de Flaubert et Maupassant. La seconde précision serait d'ordre théorique, non historique : on peut poser, me semble-t-il, qu'un auteur approche dans certaines œuvres plus que dans d'autres de cette « image dans le tapis », de ce qui résume et fonde l'ensemble de ses écrits. Ainsi expliquera-t-on le fait que, même après 1892, James continue à écrire des contes qui se situent dans la lignée de ses exercices « réalistes ».

Ajoutons une comparaison à celles que Vereker avait proposées à son jeune ami pour nommer l'« élément fondamental » ; disons que celui-ci ressemble à la grille qu'ont en commun les différents instruments dans une formation de jazz. La grille fixe des points de repère, sans lesquels le morceau ne pourrait se faire ; mais de ce fait la partie du saxophone ne devient pas identique à celle de la trompette. De même, dans ses nouvelles, James exploite des timbres très différents, des tonalités qui n'ont à première vue rien en commun, bien que le plan d'ensemble reste identique. J'essaierai d'observer ces tonalités une par une.

III

Commençons par le cas le plus élémentaire : celui où la nouvelle se forme à partir d'un personnage ou d'un phénomène, enveloppé dans un certain mystère qui sera dissipé à la fin. *Sir Dominick Ferrand* (1892 ; traduit en français dans *le Dernier des Valerii*) peut être pris

comme premier exemple. C'est l'histoire d'un pauvre écrivain, Peter Baron, qui habite la même maison qu'une veuve-musicienne, Mrs. Ryves. Baron s'achète un jour un vieux bureau; et, par le plus grand des hasards, il se rend compte que celui-ci possède un double fond et donc un tiroir secret. La vie de Baron se concentre autour de ce premier mystère, qu'il parviendra à percer : il sort du tiroir quelques liasses de vieilles lettres. Une visite surprenante de Mrs. Ryves — dont il est secrètement amoureux — interrompt son exploration; cette dernière a eu l'intuition qu'un danger menace Peter et, s'apercevant des liasses de lettres, le supplie de ne jamais les regarder. Cette brusque action crée deux nouveaux mystères : quel est le contenu des lettres? et : comment Mrs. Ryves peut-elle avoir de telles intuitions? Le premier sera résolu quelques pages plus tard : il s'agit de lettres qui contiennent des révélations compromettantes sur sir Dominick Ferrand, homme d'État décédé plusieurs années auparavant. Mais le second durera jusqu'à la fin de la nouvelle et son éclaircissement sera retardé par d'autres rebondissements. Ils concernent les hésitations de Peter Baron quant au sort des lettres : il est sollicité par le directeur d'une revue, auquel il a révélé leur existence, et qui lui propose pour celles-ci de fortes sommes. A chaque tentation — car il est extrêmement pauvre — de rendre les lettres publiques, une nouvelle « intuition » de Mrs. Ryves, dont il est de plus en plus amoureux, vient l'arrêter. Cette seconde force l'emporte et un jour Peter brûle les lettres compromettantes. Suit la révélation finale : Mrs. Ryves, dans un élan de sincérité, lui avoue qu'elle est la fille illégitime de sir Dominick Ferrand, fruit de cette même liaison dont traitaient les lettres découvertes.

Derrière cette intrigue de vaudeville — des personnages éloignés apparaissent à la fin comme étant de proches parents — se dessine le schéma fondamental de la nouvelle jamesienne : la cause secrète et absolue de tous les événements était un absent, sir Dominick Ferrand, et un mystère, la relation entre lui et Mrs. Ryves. Tout le comportement étrange de cette dernière est fondé (avec une référence au surnaturel) sur la relation secrète; ce comportement, d'autre part, détermine celui de Baron. Les mystères intermédiaires (qu'y a-t-il dans le bureau? de quoi parlent les lettres?) étaient d'autres causes où l'absence de savoir provoquait la présence du récit. L'apparition de la cause arrête le récit : une fois le mystère percé à jour, il n'y a plus

rien à raconter. La présence de la vérité est possible mais elle est incompatible avec le récit.

Dans la cage (1898) est un pas de plus dans la même direction. L'ignorance n'est pas due ici à un secret qui pourrait être révélé à la fin de la nouvelle, mais à l'imperfection de nos moyens de connaissance; et la « vérité » à laquelle on aboutit dans les dernières pages, contrairement à celle, sûre et définitive, de *Sir Dominick Ferrand*, n'est qu'un degré moins fort d'ignorance. Le manque de connaissance est motivé par la profession du personnage principal et par son centre d'intérêt : cette 'jeune fille (dont on n'apprendra pas le nom) est télégraphiste, et toute son attention se porte sur deux personnes qu'elle ne connaît qu'à travers leurs télégrammes : le capitaine Everard et lady Bradeen.

La jeune télégraphiste dispose de renseignements extrêmement laconiques sur le destin de ceux qui l'intéressent. A vrai dire, elle n'a que trois télégrammes, autour desquels s'échafaudent ses reconstructions. Le premier : « Everard. Hôtel Brighton, Paris. Contentez-vous comprendre et croire. 22 au 26 et certainement 8 et 9. Peut-être davantage. Venez. Mary. » Le second : « Miss Dolman, Parade Lodge, Parade Terrace, Douvres. Apprenez-lui tout de suite la bonne adresse, Hôtel de France, Ostende. Arrangez sept neuf quatre neuf six un. Télégraphiez-moi seconde adresse Burfield's. » Et le dernier : « Absolument nécessaire de vous voir. Prenez dernier train Victoria si pouvez l'attraper. Sinon, première heure demain. Répondez directement l'une ou l'autre adresse. » Sur ce canevas pauvre, l'imagination de la télégraphiste brode un roman. La cause absolue est ici la vie d'Everard et de Milady; mais la télégraphiste en ignore tout, enfermée comme elle est dans sa cage, au bureau des P. et T. Sa quête est d'autant plus longue, d'autant plus difficile, et, en même temps, d'autant plus passionnante : « Mais si rien n'était plus impossible que le fait, rien, d'autre part, n'était plus intense que la vision » (James écrira dans une autre nouvelle : « l'écho avait fini par devenir plus distinct que le son initial »).

L'unique rencontre qu'elle a avec Everard en dehors de la poste (entre le deuxième et le troisième télégramme) n'apporte pas beaucoup de lumière sur le caractère de celui-ci. Elle peut voir comment il est fait physiquement, observer ses gestes, écouter sa voix, mais son « essence » reste tout aussi intangible, sinon plus, que lorsque les séparait la cage

vitée : les sens ne retiennent que les apparences, le secondaire ; la vérité leur est inaccessible. La seule révélation — mais on n'ose plus lui appliquer ce terme — vient à la fin, lors d'une conversation entre la télégraphiste et son amie, Mrs. Jordan. Le futur époux de cette dernière, Mr. Drake, a été pris au service de lady Bradeen ; ainsi Mrs. Jordan pourra — quoique bien faiblement — aider son amie à comprendre le destin de lady Bradeen et du capitaine Everard. La compréhension est rendue particulièrement difficile par le fait que la télégraphiste fait semblant de savoir beaucoup plus qu'elle ne sait, pour ne pas s'humilier devant son amie ; par ses réponses ambiguës elle empêche certaines révélations :

« Comment, vous ne connaissez pas le scandale ? [demande Mrs. Jordan] (...) Elle prit un instant position sur la remarque suivante : Oh ! il n'y a rien eu de public. » Il ne faut pas cependant surestimer les connaissances de l'amie : lorsqu'elle est interrogée là-dessus, Mrs. Jordan continue :

« — Eh bien, il s'est trouvé compromis.

Son amie s'étonna :

— Comment cela ?

— Je n'en sais rien. Quelque chose de vilain. Comme je vous l'ai dit, on a découvert quelque chose. »

Il n'y a pas de vérité, il n'y a pas de certitude, nous en resterons à « quelque chose de vilain ». La nouvelle une fois terminée, nous ne pouvons pas dire que nous savons qui était le capitaine Everard ; simplement, nous l'ignorons un peu moins qu'au début. L'essence n'est pas devenue présente.

Lorsque le jeune critique, dans *l'Image dans le tapis*, cherchait le secret de Vereker, il avait posé la question suivante : « Est-ce quelque chose dans le style ? ou dans la pensée ? Un élément de la forme ? ou du fond ? — Vereker avec indulgence me serra de nouveau la main et ma question me fit l'effet d'être bien balourde... » On comprend la condescendance de Vereker et si l'on nous posait la même question à propos de l'image dans le tapis de Henry James, nous aurions autant de difficultés à donner une réponse. Tous les aspects de la nouvelle participent du même mouvement ; en voici la preuve.

On a relevé depuis longtemps (James lui-même l'avait fait) une propriété « technique » de ces récits : chaque événement est décrit ici à travers la vision de quelqu'un. Nous n'apprenons pas directement

la vérité sur sir Dominick Ferrand mais par le biais de Peter Baron ; en fait, nous, lecteurs, ne voyons jamais rien d'autre que la conscience de Baron. Il en est de même pour *Dans la cage* : le narrateur ne met à aucun moment devant les yeux du lecteur les expériences d'Everard et de lady Bradeen, mais seulement l'image que s'en fait la télégraphiste. Un narrateur omniscient aurait pu nommer l'essence ; la jeune fille n'en est pas capable.

James chérissait par-dessus tout cette vision indirecte, « that magnificent and masterly indirectness », comme il l'appelle dans une lettre, et avait poussé l'exploration du procédé très loin. Il décrit ainsi lui-même son travail : « Je dois ajouter à la vérité que tels qu'ils étaient [les Moreens, personnages de la nouvelle *l'Élève*,] ou tels qu'ils peuvent apparaître à présent dans leur incohérence, je ne prétends pas les avoir réellement “ rendus ” ; tout ce que j'ai donné dans *l'Élève*, c'est la vision troublée que le petit Morgan avait d'eux, reflétée dans la vision, suffisamment trouble elle aussi, de son dévoué ami. » On ne voit pas directement les Moreens ; on voit la vision que X a de la vision d'Y qui voit les Moreens. Un cas plus complexe encore apparaît à la fin de *Dans la cage* : nous observons la perception de la télégraphiste, portant sur celle de Mrs. Jordan, qui elle-même raconte ce qu'elle a tiré de Mr. Drake qui, à son tour, ne connaît que de loin le capitaine Everard et lady Bradeen !

Parlant de lui-même à la troisième personne, James dit encore : « Porté à voir “au travers” — à voir une chose à travers une autre, en conséquence, puis d'autres choses encore à travers celle-là — il s'empare, trop avidement peut-être, à chaque expédition, d'autant de choses que possible en chemin. » Ou dans une autre préface : « Je trouve plus de vie dans ce qui est obscur, dans ce qui se prête à l'interprétation que dans le fracas grossier du premier plan. » On ne sera donc pas étonné de ne voir que la vision de quelqu'un et jamais directement l'objet de cette vision ; ni même de trouver dans les pages de James des phrases du genre : « Il savait que je ne pouvais vraiment pas l'aider, et que je savais qu'il savait que je ne le pouvais pas », ou encore : « Oh, aidez-moi à éprouver les sentiments que, je le sais, vous savez que je voudrais éprouver !... »

Mais cette « technique » des visions, ou des points de vue, dont on a tant écrit, n'est pas plus technique que, disons, les thèmes du texte. Nous voyons maintenant que la vision indirecte s'inscrit chez James

dans la même « image dans le tapis », établie à partir d'une analyse de l'intrigue. Ne jamais montrer à plein jour l'objet de la perception, qui provoque tous les efforts des personnages, n'est rien d'autre qu'une nouvelle manifestation de l'idée générale selon laquelle le récit traduit la quête d'une cause absolue et absente. La « technique » signifie autant que les éléments thématiques; ceux-ci, à leur tour, sont aussi « techniques » (c'est-à-dire organisés) que le reste.

Quelle est l'origine de cette idée chez James? En un certain sens, il n'a rien fait d'autre qu'ériger sa méthode de narrateur en conception philosophique. Il existe, grossièrement, deux manières de caractériser un personnage. Voici un exemple de la première :

« Ce prêtre à peau brune et à larges épaules, jusque-là condamné à l'austère virginité du cloître, frissonnait et bouillait devant cette scène d'amour, de nuit et de volupté. La jeune et belle fille livrée en désordre à cet ardent jeune homme lui faisait couler du plomb fondu dans les veines. Il se passait en lui des mouvements extraordinaires. Son œil plongeait avec une jalousie lascive sous toutes ces épingles défaites », etc. (*Notre-Dame de Paris.*)

Et voici un exemple de la seconde :

« Elle remarqua ses ongles, qui étaient plus longs qu'on ne les portait à Yonville. C'était une des grandes occupations du clerc que de les entretenir; et il gardait, à cet usage, un canif tout particulier dans son écritoire. » (*Madame Bovary.*)

Dans le premier cas, on nomme directement les sentiments du personnage (dans notre exemple, ce caractère direct est atténué par les figures de rhétorique). Dans le second, on ne nomme pas l'essence; on nous la présente, d'une part, à travers la vision de quelqu'un; d'autre part, on remplace la description des traits de caractère par celle d'une habitude isolée : c'est le fameux « art du détail », où la partie remplace le tout, suivant la figure rhétorique bien connue de la synecdoque.

James reste pendant assez longtemps dans le sillage de Flaubert. Lorsque je parlais de ses « années d'exercice », c'était pour évoquer ces textes précisément où il conduit l'emploi de la synecdoque à sa perfection; on trouve des pages semblables jusqu'à la fin de sa vie. Mais dans les nouvelles qui nous préoccupent, James a fait un pas de plus : il a pris conscience du postulat sensualiste (et anti-essentialiste) de Flaubert et, au lieu de le conserver comme un simple

moyen, il en a fait le principe constructif de son œuvre. Nous ne pouvons voir que les apparences, et leur interprétation reste douteuse; seule la quête de la vérité peut être présente; la vérité elle-même, bien qu'elle provoque le mouvement tout entier, restera absente (ainsi pour *Dans la cage*, par exemple)¹.

Prenons maintenant un autre aspect « technique », la composition. Qu'est-ce que la nouvelle classique, telle qu'on la trouve, par exemple, chez Boccace? Dans le cas le plus simple, et si on se place à un niveau assez général, on pourrait dire qu'elle raconte le passage d'un état d'équilibre ou de déséquilibre à un autre état semblable. Dans *le Décaméron*, l'équilibre initial sera souvent constitué par les liens conjugaux de deux protagonistes; sa rupture consiste dans l'infidélité de l'épouse; un second déséquilibre, à un deuxième niveau, apparaît à la fin : c'est la fuite de la punition qui peut venir de la part du mari trompé et qui menace les deux amants; en même temps un nouvel équilibre s'instaure car l'adultère s'élève au rang de norme.

Restant au même niveau de généralité, on pourrait observer un dessin semblable dans les nouvelles de James. Ainsi de *Dans la cage* : la situation stable de la télégraphiste au début sera perturbée par l'apparition du capitaine Everard; le déséquilibre atteindra son point culminant pendant la rencontre dans le parc; l'équilibre sera rétabli à la fin de la nouvelle par le mariage entre Everard et lady Bradeen : la télégraphiste renonce à ses rêves, elle quitte son emploi et se marie bientôt elle-même. L'équilibre initial n'est pas identique à celui de la fin : le premier permettait le rêve, l'espoir; pas le second.

Cependant, en résumant ainsi l'intrigue de *Dans la cage*, je n'ai suivi qu'une des lignes de force qui animent le récit. L'autre est celle de l'apprentissage; contrairement à la première, qui connaît le flux et le reflux, celle-ci obéit à la gradation. Au début, la télégraphiste ignore tout du capitaine Everard; à la fin, elle en est au maximum de ses connaissances. Le premier mouvement suit une horizontale; il est composé des événements qui remplissent la vie de la télégraphiste. Le second évoque plutôt l'image d'une spirale orientée verticalement : ce sont des aperçus successifs (mais nullement ordonnés dans le

1. Flaubert lui-même écrivait dans une lettre : « Avez-vous jamais cru à l'existence des choses? Est-ce que tout n'est pas une illusion? Il n'y a de vrais que les 'rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets » (lettre à Maupassant du 15 août 1878).

temps) sur la vie et la personnalité du capitaine Everard. La première fois, l'intérêt du lecteur est porté vers le futur : que deviendra la relation entre le capitaine et la jeune fille? La seconde, il se dirige vers le passé : qui est Everard, que lui est-il arrivé?

Le mouvement du récit suit la résultante de ces deux lignes de force : certains événements servent la première, d'autres la seconde; d'autres encore les deux à la fois. Ainsi les conversations que mène la télégraphiste avec Mrs. Jordan n'avancent en rien l'intrigue « horizontale », alors que les rencontres avec Mr. Mudge, son futur mari, servent uniquement celle-ci. Il est cependant évident que la recherche de la connaissance prime sur le déroulement des événements, la tendance « verticale » est plus forte que l'« horizontale ». Or ce mouvement vers la compréhension des événements, qui se substitue à celui des événements eux-mêmes, nous ramène à la même image dans le tapis : présence de la quête, absence de ce qui la provoque. L'« essence » des événements n'est pas donnée d'emblée; chaque fait, chaque phénomène apparaît d'abord enveloppé d'un certain mystère; l'intérêt se porte naturellement sur l'« être » plutôt que sur le « faire ».

Venons-en enfin au « style » de James, que l'on a toujours qualifié de trop complexe, obscur, inutilement difficile. En fait, à ce niveau aussi, James entoure la « vérité », l'événement lui-même (que résume souvent la proposition principale) de multiples subordonnées, qui sont, chacune, simples en elles-mêmes, mais dont l'accumulation produit l'effet de complexité; ces subordonnées sont cependant nécessaires car elles illustrent les multiples intermédiaires que l'on doit franchir avant d'atteindre le « noyau ». Voici un exemple tiré de la même nouvelle : « Il y avait des moments où tous les fils télégraphiques de son pays semblaient partir du petit trou où elle peinait pour gagner sa vie et où, dans un bruit de piétinement, au milieu de l'agitation des formules de télégrammes, des discussions sur les timbres mal apposés et le tintement de la monnaie sur le comptoir, les gens qu'elle avait pris l'habitude de se rappeler et d'associer avec d'autres et à l'égard desquels elle avait ses théories et ses interprétations, ne cessaient de défiler longuement devant elle à tour de rôle. » (« There were times when all the wires in the country seemed to start from the little hole-and-corner where she plied for a livelihood, and where, in the shuffle of feet, the flutter of "forms", the straying of stamps and the ring of

change over the counter, the people, she had fallen into the habit of remembering and fitting together with others, and of having her theories and interpretations of, kept of before her their long procession and rotation. ») Si l'on extrait de cette phrase enchevêtrée la proposition de base, on obtient : « Il y avait des moments où les gens ne cessaient de défilé devant elle. » (« There were times when... the people... kept of before her their long procession and rotation. ») Mais autour de cette « vérité » banale et plate s'accumulent d'innombrables particularités, détails, appréciations, bien plus présents que le noyau de la phrase principale, qui, cause absolue, a provoqué ce mouvement mais ne reste pas moins dans une quasi-absence. Un stylisticien américain, R. Ohmann, remarque à propos du style de James : « La grande partie de sa complexité résulte de cette tendance à l'enchâssement ; (...) les éléments enchâssés ont une importance infiniment plus grande que la proposition principale. » La complexité du style jamesien, précisons-le, tient uniquement à ce principe de construction, et nullement à une complexité référentielle, par exemple psychologique. Le « style » et les « sentiments », la « forme » et le « fond » disent tous la même chose, répètent la même image dans le tapis.

IV

Cette variante du principe général nous permet de percer le secret à jour : Peter Baron apprend, à la fin de la nouvelle, ce dont la recherche constituait le ressort du récit ; la télégraphiste aurait pu, à la rigueur, connaître la vérité sur le capitaine Everard ; nous sommes donc dans le domaine du *caché*. Il existe cependant un autre cas où l'« absence » ne se laisse pas vaincre par des moyens accessibles aux humains : la cause absolue est ici un *fantôme*. Un tel héros ne risque pas de passer inaperçu, si l'on peut dire : le texte s'organise naturellement autour de sa recherche.

On pourrait aller plus loin et dire : pour que cette cause toujours absente devienne présente, il faut qu'elle soit un fantôme... Car du fantôme, assez curieusement, Henry James parle toujours comme d'une *présence*. Voici quelques phrases, tirées au hasard des différentes nouvelles (il s'agit toujours d'un fantôme) : « Sa présence exerçait

une véritable fascination. » « Il a une présence totale. — Il a une présence remarquable. » « ...présence aussi formidable... » « A ce moment, il était, au sens le plus absolu, une vivante, une détestable, une dangereuse présence. » « Il eut un froid dans le dos dès que disparut la dernière ombre du doute quant à l'existence à cet endroit d'une autre présence que la sienne propre. » « Quelle que fût cette forme de la "présence" qui attendait là son départ, elle n'avait jamais été aussi sensible à ses nerfs que lorsqu'il atteint le point où la certitude aurait dû venir. » « N'était-il pas maintenant en la présence la plus directe de quelque activité inconcevable et occulte? » « Ça jetait l'ombre, ça surgissait de la pénombre, c'était quelqu'un, le prodige d'une présence personnelle. » Et ainsi de suite, jusqu'à cette formule lapidaire et faussement tautologique : « La présence devant lui était une présence. » L'essence n'est jamais présente sauf si elle est un fantôme, c'est-à-dire l'absence par excellence.

Une quelconque nouvelle fantastique de James peut nous prouver l'intensité de cette présence. *Sir Edmund Orme* (1891; traduit dans *Histoires de fantômes*) raconte l'histoire d'un jeune homme qui voit soudain apparaître, aux côtés de Charlotte Marden, la jeune fille qu'il aime, un étrange personnage pâle qui passe curieusement inaperçu pour tous sauf pour notre héros. La première fois ce visible-invisible s'assoit à côté de Charlotte dans l'église. « C'était un jeune homme pâle, habillé en noir, qui avait l'air d'un gentleman. » Le voici ensuite dans un salon : « Sa tenue avait quelque chose de distingué, et il semblait différent de son entourage. (...) Il restait sans parler, jeune, pâle, beau, rasé de près, correct, avec des yeux bleus extraordinairement clairs; il y avait en lui quelque chose de démodé, à la manière d'un portrait des années passées : sa tête, sa coiffure. Il était en deuil... » Il s'introduit dans la plus grande intimité, dans les tête-à-tête des deux jeunes gens : « Il restait là, me regardant avec une attention inexpressive qui empruntait un air de gravité à sa sombre élégance. » Ce qui amène le narrateur à conclure : « De quelle essence étrange il était composé, je l'ignore, je n'ai aucune théorie là-dessus. C'était un fait aussi positif, individuel et définitif que n'importe lequel d'entre nous (autres mortels). »

Cette « présence » du fantôme détermine, on s'en doute, l'évolution des rapports entre le narrateur et Charlotte, et, plus généralement, le développement de l'histoire. La mère de Charlotte voit aussi le fantôme

et le reconnaît bien : c'est celui d'un jeune homme qui s'est suicidé lorsqu'il s'est vu rejeté par elle, objet de son amour. Le fantôme revient pour s'assurer que la coquetterie féminine ne jouera pas un mauvais tour au soupirant de la fille de celle qui a provoqué sa mort. A la fin, Charlotte décide d'épouser le narrateur, la mère meurt et le fantôme de sir Edmund Orme disparaît.

Le récit fantastique (*ghost story*) est une forme qui se prête bien au dessein de James. A la différence de l'histoire « merveilleuse » (du type des *Mille et une nuits*), le texte fantastique ne se caractérise pas par la simple présence de phénomènes ou d'êtres surnaturels, mais par l'hésitation qui s'instaure dans la perception qu'a le lecteur des événements représentés. Tout au long de l'histoire, le lecteur se demande (et souvent un personnage le fait, pareillement, à l'intérieur du livre) si les faits rapportés s'expliquent par une causalité naturelle ou surnaturelle, s'il s'agit là d'illusions ou de réalités. Cette hésitation est née du fait que l'événement extraordinaire (et donc potentiellement surnaturel) se produit, non dans un monde merveilleux, mais dans le contexte quotidien, celui qui nous est le plus habituel. Le conte fantastique est par conséquent le récit d'une perception ; or nous avons vu les raisons pour lesquelles une telle construction s'inscrit directement dans l'« image dans le tapis » de Henry James.

Une histoire comme *Sir Edmund Orme* se conforme assez bien à cette description générale du genre fantastique. Une bonne partie des manifestations de la présence occulte causent une hésitation chez le narrateur, hésitation qui se cristallise dans des phrases alternatives du type « ou bien — ou bien ». « Ou bien ce n'était qu'une erreur, ou bien sir Edmund Orme avait disparu. » « Le son que j'entendis quand Chartie hurla — je veux dire, l'autre son, plus tragique encore — était-il le cri de désespoir qu'eut la pauvre dame sous le coup de la mort ou bien le sanglot distinct (il ressemblait au souffle d'une grande tempête) de l'esprit exorcisé et apaisé ? », etc.

D'autres caractéristiques du texte lui sont également communes avec le genre fantastique en général. Ainsi une tendance à l'allégorie (mais qui ne devient jamais très forte, sinon elle aurait supprimé le fantastique) : on peut se demander si ce n'est pas là simplement un récit moralisant. Le narrateur interprète ainsi tout l'épisode : « C'était un cas de punition justicière, les péchés des mères, à défaut de ceux des pères, retombant sur les enfants. La malheureuse mère devait

payer en souffrances les souffrances qu'elle avait infligées; et comme la disposition à se jouer des légitimes espoirs d'un honnête homme pouvait se présenter de nouveau à mon détriment chez la fille, il fallait étudier et surveiller cette jeune personne pour qu'elle eût à souffrir si elle me causait le même préjudice. »

De même, le conte suit la gradation des apparitions surnaturelles, habituelle au récit fantastique; le narrateur est représenté à l'intérieur de l'histoire, ce qui facilite l'intégration du lecteur à l'univers du livre; des allusions au surnaturel se trouvent dispersées tout au long du texte, nous préparant ainsi à son acceptation. Mais à côté de ces traits par lesquels le conte de James s'intègre au genre fantastique, il en est d'autres qui l'en distinguent et qui le définissent dans sa spécificité. On peut l'observer à l'exemple d'un autre texte, le plus long parmi ceux qu'on pourrait appeler « nouvelle » et probablement le plus célèbre : *le Tour d'écrou* (1896).

L'ambiguïté de cette histoire est tout aussi importante. La narratrice est une jeune personne qui occupe les fonctions d'institutrice auprès de deux enfants dans une propriété à la campagne. A partir d'un certain moment, elle s'aperçoit que la maison est hantée par deux anciens serviteurs, actuellement morts, aux mœurs dépravées. Ces deux apparitions sont d'autant plus redoutables qu'elles ont établi avec les enfants un contact, que ces derniers feignent pourtant d'ignorer. L'institutrice n'a aucun doute sur leur présence (« ce n'était pas — j'en suis aussi certaine aujourd'hui qu'alors — l'effet seulement de mon infernale imagination! » ou encore : « pendant qu'elle parlait, la hideuse, la vile présence était là, claire comme le jour, et indomptable ») et, pour étaler sa conviction, elle trouve des arguments parfaitement rationnels : « Pour l'en convaincre formellement, je n'avais qu'à lui [à la gouvernante] demander comment, si j'avais inventé l'histoire, il m'aurait été possible de faire de chacune des personnes qui m'étaient apparues un portrait révélant dans leurs moindres détails les signes particuliers, auxquels elle les avait instantanément reconnus et nommés. » L'institutrice essaiera donc d'exorciser les enfants : l'un en tombera gravement malade, l'autre ne sera « purifié » que par la mort.

Mais on pourrait présenter cette même série d'événements d'une tout autre manière, sans nullement faire intervenir les puissances infernales. Le témoignage de l'institutrice est continuellement contredit

par celui des autres (« Est-il possible d'avoir une si horrible prévention, mademoiselle! Mais où voyez-vous la moindre chose? » s'exclame la gouvernante; et la petite Flora, l'un des enfants : « Je ne sais pas ce que vous voulez dire. Je ne vois personne. Je ne vois rien. Je n'ai jamais rien vu. ») Cette contradiction va si loin qu'à la fin un soupçon terrible s'élève même chez l'institutrice : « tout à coup, de ma pitié même pour le pauvre petit surgit l'affreuse inquiétude de penser qu'il était peut-être innocent. Pour le moment, l'énigme était confuse et sans fond, ... car s'il était innocent, grand Dieu, qu'étais-je donc, moi? »

Or il n'est pas difficile de trouver des explications réalistes aux hallucinations de l'institutrice. C'est une personne exaltée et hypersensible; d'autre part, imaginer ce malheur serait l'unique moyen d'amener à la propriété l'oncle des enfants dont elle est secrètement amoureuse. Elle-même éprouve le besoin de se défendre contre une accusation de folie : « sans paraître douter de ma raison, elle accepta la vérité », dit-elle de la gouvernante, et plus tard : « je sais bien que je vous parais folle... » Si l'on ajoute à cela que les apparitions se produisent toujours à l'heure du crépuscule ou même la nuit et que d'autre part certaines réactions des enfants, autrement étranges, s'expliquent facilement par la force suggestive de l'institutrice elle-même, il ne reste plus rien de surnaturel dans cette histoire, nous nous trouvons plutôt en face de la description d'une névrose.

Cette double possibilité d'interprétation a provoqué une interminable discussion parmi les critiques : les fantômes existent-ils vraiment dans *le Tour d'écrou*, oui ou non? Or la réponse est évidente : en maintenant l'ambiguïté au cœur de l'histoire, James n'a fait que se conformer aux règles du genre. Mais tout n'est pas conventionnel dans cette nouvelle : alors que le récit fantastique canonique, tel que le pratique le XIX^e siècle, fait de l'hésitation du personnage son thème principal et explicite, chez James cette hésitation représentée est pratiquement éliminée, elle ne persiste que chez le lecteur : aussi bien le narrateur de *Str Edmund Orme* que celui du *Tour d'écrou* sont convaincus de la réalité de leur vision.

En même temps, on retrouve dans ce texte les traits du récit jame-sien que l'on a déjà observés ailleurs. Non seulement toute l'histoire est fondée sur les deux personnages fantomatiques, Miss Jessel et

Peter Quint, mais encore, la chose essentielle pour l'institutrice est : les enfants ont-ils une perception des fantômes? Dans la quête, la perception et la connaissance se substituent à l'objet perçu ou à percevoir. La vision de Peter Quint effraye moins l'institutrice que la possibilité, pour les enfants, d'en avoir également une. D'une manière semblable, la mère de Charlotte Marden, dans *Sir Edmund Orme*, redoutait moins la vision du fantôme que son apparition aux yeux de sa fille.

La source du mal (et aussi de l'action narrative) reste cachée : ce sont les vices des deux serviteurs morts, qui ne seront jamais nommés, et qui se sont transmis aux enfants (« d'étranges périls courus en d'étranges circonstances, de secrets désordres... »). Le caractère aigu du danger vient précisément de l'absence de renseignements portant sur lui : « L'idée qu'il m'était le plus difficile d'éloigner était celle, si cruelle, que, quoique j'eusse vu, Miles et Flora voyaient davantage : choses terribles, impossibles à deviner, et qui surgissaient des affreux moments de leur vie commune d'autrefois... »

A la question « que s'est-il réellement passé à la propriété de Bly? », James répond d'une manière oblique : il met en doute le mot « réellement », il affirme l'incertitude de l'expérience face à la stabilité — mais aussi à l'absence — de l'essence. Plus même : on n'a pas le droit de dire « l'institutrice est... », « Peter Quint n'est pas... ». Dans ce monde, le verbe *être* a perdu une de ses fonctions, celle d'affirmer l'existence et l'inexistence. Toutes nos vérités ne sont pas plus fondées que celle de l'institutrice : le fantôme a peut-être existé, mais le petit Miles paye de sa vie l'effort pour éliminer l'incertitude.

Dans sa dernière « histoire de fantômes », *le Coin plaisant* (1908; traduit dans *Histoires de fantômes*), James reprend encore une fois le même motif. Spencer Brydon, qui a passé plus de trente ans en dehors de son pays natal, y revient et se sent hanté par une question : que serait-il devenu s'il était resté en Amérique, qu'aurait-il pu devenir? A un certain moment de sa vie, il avait le choix entre deux solutions incompatibles; il a choisi l'une mais maintenant il voudrait retrouver l'autre; réaliser l'impossible rencontre d'éléments mutuellement exclusifs. Il traite sa vie comme un récit, où l'on peut remonter la pente des actions et, à partir d'un embranchement, prendre la voie alternative. On le voit encore, la nouvelle repose sur la quête impossible de l'absence : jusqu'à ce que

le personnage que Spencer Brydon aurait pu être, cet *alter ego* du conditionnel passé, se matérialise, si l'on peut dire, ou en tout cas devienne une présence — c'est-à-dire un fantôme.

Le jeu de la cause absolue et absente continue; cependant celle-ci n'a plus le même rôle qu'auparavant, ce jeu n'est plus qu'une toile de fond, marque de la même « image dans le tapis ». Mais l'intérêt du récit est ailleurs. C'est moins le verbe *être* qui est mis en question ici que le pronom personnel *je*, *moi*. Qui est Spencer Brydon? Tant que le fantôme n'est pas apparu, Brydon le cherche avidement, convaincu que, même s'il ne fait pas partie de lui-même, il doit le trouver pour comprendre ce qu'il est. L'autre est et n'est pas lui (« Raide et lucide, spectral quoique humain, un homme attendait là, composé de la même substance et des mêmes formes, pour se mesurer avec son pouvoir d'épouvante »); mais au moment où il devient présent, Brydon comprend qu'il lui est entièrement étranger. « Une telle personnalité ne s'accordait en aucun point à la sienne, et rendait toute alternative monstrueuse. » Absent, ce *je* du conditionnel passé lui appartenait; présent, il ne s'y reconnaît pas.

Sa vieille amie Alice Staverton a également vu le fantôme — en rêve. Comment est-ce possible? « Parce que, comme je vous l'ai dit il y a des semaines, mon esprit, mon imagination avaient tellement exploré ce que vous pouviez ou ne pouviez pas avoir été. » Cet étranger n'est donc pas aussi étranger que l'aurait voulu Brydon, et il y a un jeu vertigineux des pronoms personnels dans la conversation des deux personnages.

« — Eh bien, dans l'aube pâle et froide de ce matin-là, je vous vis aussi.

— Vous *me* vîtes?

— Je *le* vis. »

« — Il vous était apparu. (...)

— *Il* ne m'est pas apparu.

— Vous vous êtes apparu à vous-même. »

Cependant, la dernière phrase réaffirme la différence : « Et il n'est pas — non, il n'est pas — *vous* », murmure Alice Staverton. Le décemment s'est généralisé, le *moi* est aussi incertain que l'*être*.

V

La première variante de notre image dans le tapis mettait en place une absence naturelle et relative : le secret était de telle nature qu'il n'était pas inconcevable de le percer à jour. La seconde variante décrivait, en revanche, l'absence absolue et surnaturelle qu'était le fantôme. Une troisième variante nous confronte avec une absence à la fois absolue et naturelle, avec l'absence par excellence : la *mort*.

Nous pouvons l'observer d'abord dans un conte qui est très proche de la variante « fantomatique » : c'est *les Amis des amis* (1896; traduit dans *l'Image dans le tapis*). Un homme a vu le fantôme de sa mère au moment où celle-ci est morte; une femme en a fait autant pour son père. Leurs amis communs, la narratrice en particulier, frappés par cette coïncidence, veulent organiser leur rencontre; mais tous les efforts pour les mettre en présence l'un de l'autre échouent, chaque fois pour des raisons anodines, d'ailleurs. La femme meurt; l'homme (qui est aussi le fiancé de la narratrice) affirme l'avoir rencontrée la veille de sa mort. En être vivant ou en fantôme? On ne le saura jamais et cette rencontre entraînera la rupture des fiançailles entre lui et la narratrice.

Tant que l'un et l'autre étaient en vie, leur rencontre (leur amour) était impossible. La présence physique aurait tué l'amour. Ce n'est pas qu'ils le savent d'avance : ils essayent — toujours en vain — de se rencontrer; mais après un dernier effort (qui échoue à cause de la peur qu'en éprouve la narratrice), la femme se résigne : « Jamais, jamais je ne le verrai. » Quelques heures plus tard elle est morte : comme si la mort était nécessaire pour que la rencontre ait lieu (tout comme l'un et l'autre rencontraient leur parent au moment de sa mort). Au moment où la vie — présence insignifiante — se termine, s'instaure le triomphe de l'absence essentielle qui est la mort. A en croire l'homme, la femme lui a rendu visite entre dix et onze heures du soir, sans dire mot; à minuit, elle est morte. La narratrice doit décider si cette rencontre a « réellement » eu lieu ou bien si elle est de même nature que les rencontres avec les parents mourants. Elle voudrait opter pour la première solution (« l'espace d'un instant, j'ai éprouvé un soulagement en acceptant celui de ces deux faits étranges qui

m'atteignait, en somme, plus personnellement, mais qui était le plus naturel »); cependant ce soulagement ne durera pas : la narratrice s'apercevra que cette version, trop facile, n'explique pas le changement qui s'est opéré chez son ami.

On ne peut pas parler de mort « en soi » : on meurt toujours pour quelqu'un. « Elle est enterrée, elle est morte pour le monde. Elle est morte pour moi mais elle n'est pas morte pour vous », dira la narratrice à son ami; et aussi : « ma jalousie n'était pas morte avec celle qui l'avait fait naître. » Avec raison : car cette rencontre qui n'avait jamais eu lieu dans la vie a donné ici naissance à un amour inouï. Nous n'en savons rien d'autre que ce qu'en croit la narratrice, mais elle parvient à nous convaincre : « Comment pourriez-vous ne rien laisser voir quand vous êtes amoureux d'elle à la folie, quand vous défaillez, presque à en mourir [!], de la joie qu'elle vous donne?... Vous l'aimez comme vous n'avez jamais aimé et elle vous paie de retour... » Il n'ose pas nier et les fiançailles sont rompues.

Très vite, on franchira le degré ultérieur : puisque seule la mort lui procure les conditions de l'amour, il s'y réfugiera lui-même. « Sa mort, quand, six ans plus tard, la nouvelle m'en est parvenue dans la solitude et le silence, je l'ai accueillie comme une preuve à l'appui de ma théorie. Elle a été soudaine, elle n'a jamais pu être bien expliquée, elle a été entourée de circonstances où j'ai clairement vu — oh! je les ai examinées une à une! — la trace cachée de sa propre main. C'était le résultat d'une nécessité, d'un désir inapaisable. Pour dire exactement ma pensée : c'était une réponse à un irrésistible appel. »

La mort fait qu'un personnage devient la cause absolue et absente de la vie. Plus même : la mort est source de vie, l'amour naît de la mort au lieu qu'elle l'interrompt. Ce thème romantique (c'est celui de *Spirite* de Gautier) trouve son plein développement dans *Maud-Evelyn* (1900; traduit dans *Nouvelles*). Cette nouvelle raconte l'histoire d'un jeune homme, nommé Marmaduke, qui tombe amoureux de Maud-Evelyn, jeune fille morte quinze ans avant qu'il n'apprenne le fait de son existence (on remarquera combien souvent le titre de la nouvelle met l'accent précisément sur le personnage absent et essentiel : *Sir Dominick Ferrand*, *Sir Edmund Orme*, *Maud-Evelyn*; et aussi dans d'autres nouvelles, comme *Nona Vincent*).

L'amour de Marmaduke — et donc la « réalité » de Maud-Evelyn

— traversent toutes les phases d'une gradation. Au début, Marmaduke ne fait qu'admirer les parents de la jeune fille qui se comportent comme si elle n'était pas morte; ensuite il commence à penser comme eux pour conclure à la fin (selon les paroles de son ancienne amie Lavinia) : « Il croit l'avoir connue. » Un peu plus tard encore, Lavinia déclare : « Il a été amoureux d'elle. » Suit leur « mariage », après quoi Maud-Evelyn « meurt » (« Il a perdu sa femme », dit Lavinia pour expliquer son habit de deuil). Marmaduke mourra à son tour, mais Lavinia conservera sa croyance.

Comme habituellement chez James, le personnage, central et absent, de Maud-Evelyn n'est pas observé directement mais à travers de multiples reflets. Le récit est fait par une certaine lady Emma, qui tire ses impressions des conversations avec Lavinia, laquelle à son tour rencontre Marmaduke. Celui-ci ne connaît cependant que les parents de Maud-Evelyn, les Dedrick, qui évoquent le souvenir de leur fille; la « vérité » est donc déformée quatre fois! De plus, ces visions ne sont pas identiques mais forment également une gradation. Pour lady Emma, il s'agit simplement d'une folie (« Était-il complètement assotté, ou entièrement vénal? ») : elle vit dans un monde où l'imaginaire et le réel forment deux blocs séparés et imperméables. Lavinia obéit aux mêmes normes mais elle est prête à accepter l'acte de Marmaduke qu'elle juge beau : « Ils s'illusionnent eux-mêmes, certes, mais par suite d'un sentiment qui (...) est beau quand on en entend parler », ou encore : « Bien sûr, ce n'est là qu'une idée, mais il me semble que l'idée est belle. » Pour Marmaduke lui-même, la mort n'est pas une aventure vers le non-être, elle n'a fait, au contraire, que lui donner la possibilité de vivre l'expérience la plus extraordinaire (« La moralité de ces mots semblait être que rien, en tant qu'expérience des humaines délices, ne pouvait plus avoir d'importance particulière »). Enfin les Dedrick prennent l'existence de Maud-Evelyn tout à fait à la lettre : ils communiquent avec elle par l'intermédiaire des médiums, etc. On a là une exemplification de quatre attitudes possibles envers l'imaginaire ou, si l'on préfère, envers le sens figuré d'une expression : l'attitude réaliste de refus et de condamnation, l'attitude esthétisante d'admiration mêlée d'incrédulité, l'attitude poétique qui admet la coexistence de l'être et du non-être, enfin l'attitude naïve qui consiste à prendre le figuré à la lettre.

On a vu que dans leur composition, les nouvelles de James étaient

tournées vers le passé : la quête d'un secret essentiel, toujours évanescent, impliquait que le récit soit une exploration du passé plutôt qu'une progression dans le futur. Dans *Maud-Evelyn*, le passé devient un élément thématique, et sa glorification, une des principales affirmations de la nouvelle. La seconde vie de Maud-Evelyn est le résultat de cette exploration : « C'est le résultat graduel de leur méditation du passé; le passé, de cette façon, ne cesse de grandir. » L'enrichissement par le passé ne connaît pas de limites; c'est pourquoi les parents de la jeune fille empruntent cette voie : « Voyez-vous, ils ne pouvaient pas faire grand-chose, les vieux parents (...) avec l'avenir; alors, ils ont fait ce qu'ils pouvaient, avec le passé. » Et il conclut : « Plus nous vivons dans le passé, plus nous y trouvons de choses. » Se « limiter » au passé signifie : refuser l'originalité de l'événement, considérer qu'on vit dans un monde de rappels. Si l'on remonte la chaîne des réactions pour découvrir le mobile initial, le commencement absolu, on se heurte soudain à la mort, à la fin par excellence. La mort est l'origine et l'essence de la vie, le passé est le futur du présent, la réponse précède la question.

Le récit, lui, sera toujours l'histoire d'un autre récit. Prenons une autre nouvelle dont un mort constitue le ressort principal, *la Note du temps* (1900; traduit dans *le Dernier des Valerii*). De même que dans *les Amis des amis* on tentait de reconstruire le récit impossible d'un amour au-delà de la mort, ou dans *Maud-Evelyn*, celui de la vie d'une morte, on essaie dans *la Note du temps* de reconstituer une histoire qui a eu lieu dans le passé et dont le protagoniste central est mort. Non pour tous, cependant. Mrs. Bridgenorth garde le souvenir de cet homme qui était son amant, et décide un jour de commander son portrait. Mais quelque chose l'arrête dans son dessein et elle demande, non son portrait, mais le portrait d'un gentleman distingué, de n'importe qui, de personne. La femme peintre qui doit exécuter la commande, Mary Tredick, connaissait, par coïncidence, ce même homme; il vit pour elle aussi mais différemment : dans le ressentiment, dans la haine qui ont suivi le geste par lequel elle a été abandonnée. Le portrait, magnifiquement réussi, non seulement continue la vie de cet homme jamais nommé, mais lui permet aussi d'entrer à nouveau en mouvement. Mrs. Bridgenorth triomphe : elle le possède ainsi doublement. « L'atmosphère autour de nous, toute vivante, attestait que par une brusque flambée refoulée elle s'était

éprise du tableau et que ces dernières minutes avaient suffi pour ressusciter une liaison très intime. » Elle n'a qu'une seule crainte : c'est que Mary Tredick (dont elle ignore pourtant tout) ne devienne jalouse.

Sa crainte se révèle être fondée. Dans un mouvement impulsif, Mary reprend le portrait et refuse de le céder. Dorénavant cet homme lui appartient à nouveau : elle a pris sa revanche sur son heureuse rivale du passé. Pour vouloir le posséder plus pleinement, celle-ci avait commandé son portrait; mais une fois objectif dans le tableau, le souvenir peut être repris. A nouveau, la mort est cette cause absolue et absente qui détermine tout le mouvement du récit.

Henry James a écrit une autre nouvelle qui certainement mérite la première place parmi ces explorations de la vie des morts, un véritable requiem : c'est *l'Autel des morts* (1896). Nulle part ailleurs la force de la mort, la présence de l'absence n'est affirmée aussi intensément. Stransom, le personnage principal de ce conte, vit dans le culte des morts. Il ne connaît que l'absence et il la préfère à tout. Sa fiancée est morte avant le premier « baiser nuptial ». Cependant la vie de Stransom n'en souffre pas et il se complaît dans son « éternel veuvage ». Sa vie « était encore régie par un pâle fantôme, encore ordonnée par une présence souveraine », elle s'équilibre parfaitement « autour du vide qui en constituait le pivot central ».

Un jour il rencontre un ami, Paul Creston, dont la femme est morte quelques mois auparavant. Soudain, à ses côtés, il aperçoit une autre femme que son ami, légèrement confus, présente comme étant la sienne. Cette substitution de la sublime absence par une vulgaire présence choque profondément Stransom. « Cette nouvelle femme, cette figurante engagée, Mrs. Creston? (...) En s'éloignant, Stransom se sentit bien déterminé à ne jamais de sa vie approcher cette femme. Elle était peut-être une créature humaine, mais Creston n'eût pas dû l'exhiber ainsi, n'eût même pas dû la montrer du tout. » La femme-présence est pour lui une figurante, un faux, et remplacer par elle le souvenir de l'absente est proprement monstrueux.

Peu à peu, Stransom élabore et élargit son culte des morts. Il veut « faire quelque chose pour eux », et décide de leur consacrer un autel. Chaque mort (et ils sont nombreux : « Il n'avait peut-être pas eu plus de deuils que la plupart des hommes, mais il les avait comptés davantage ») reçoit un cierge et Stransom se plonge dans une contemplation admirative. « La jouissance devint plus grande même qu'il

n'avait osé espérer. » Pourquoi cette jouissance ? Parce qu'elle permet à Stransom de réintégrer son passé : « Une partie de la satisfaction que ce lien procurait à ce mystérieux et irrégulier adorateur, venait de ce qu'il retrouvait là les années de sa vie écoulée, les liens, les affections, les luttes, les soumissions, les conquêtes, " un ressouvenir " de cet aventureux voyage dont les commencements et les fins des relations humaines marquent les étapes. »

Mais aussi, parce que la mort est purification (« Cet individu n'avait eu qu'à mourir pour que tout ce qu'il y avait de laid en lui eût été effacé ») et que la mort permet l'établissement de cette harmonie vers laquelle tend la vie. Les morts représentés par des cierges lui sont infiniment proches. « Différentes personnes, pour lesquelles il n'avait jamais eu un intérêt très vif, se rapprochaient de lui en entrant dans les rangs de cette communauté. » Conséquence naturelle : « il se prenait presque à souhaiter que certains de ses amis mourussent pour qu'il pût rétablir avec eux, de cette même façon, des relations plus charmantes que celles dont il pouvait jouir de leur vivant. »

Un pas de plus reste à faire et il n'arrête pas Stransom : c'est d'envisager sa propre mort. Il rêve déjà de « cet avenir si plein, si riche », et déclare : « Jamais la chapelle ne sera pleine avant que brille un cierge dont l'éclat fera pâlir celui de tous les autres, ce sera le plus haut de tous. — De quel cierge voulez-vous parler ? — Je veux parler du mien, chère Madame. »

Soudain, une fausse note s'introduit dans cet éloge de la mort. Stransom a fait, auprès de son autel, la connaissance d'une dame en deuil, qui l'attire précisément par son dévouement pour les morts. Mais, lorsque cette connaissance progresse, il apprend que la dame ne pleure qu'un seul mort, et que ce mort n'est autre que Acton Hague, ami intime de Stransom mais avec qui il s'était brouillé violemment et qui est le seul mort pour qui Stransom n'a jamais allumé de cierge. La femme le comprend aussi et le charme de la relation est rompu. Le mort est présent : « Acton Hague était entre eux. C'était là l'essence même de la chose et jamais sa présence n'était plus sensible entre eux que lorsqu'ils se trouvaient face à face. » Ainsi la femme sera amenée à choisir entre Stransom et Hague (en préférant Hague), et Stransom, entre son ressentiment pour Hague et son affection pour la dame (le ressentiment l'emporte). Voici ce dialogue étonnant : « Lui donnerez-vous son cierge ? demanda-t-elle. (...) »

— Je ne puis faire cela, déclara-t-il enfin. — Alors, adieu. » Le mort décide de la vie des vivants.

Et en même temps les vivants ne cessent d'agir sur la vie des morts (l'interpénétration est possible dans les deux sens). Une fois abandonné par son amie, Stransom découvre subitement que son affection pour les morts s'évanouit. « Toutes les lumières s'étaient éteintes. Tous ses morts étaient morts pour la seconde fois. »

Il faudra donc gravir encore une marche. Stransom, après avoir été gravement malade, revient à l'église. Il porte dans son cœur le pardon pour Acton Hague. Son amie l'y retrouve; un changement symétrique s'est opéré en son sein : elle est prête à oublier son mort unique et à se consacrer au culte *des* morts. Ce culte subit ainsi son ultime sublimation : ce n'est plus l'amour, l'amitié ou le ressentiment qui le détermine; on glorifie la mort pure, sans égard à ceux qu'elle a touchés. Le pardon abolit la dernière barrière sur la voie de la mort.

Alors Stransom peut confier à son amie sa propre vie dans la mort et il expire entre ses bras, tandis qu'elle ressent une immense terreur s'emparer de son cœur.

VI

Nous voici confrontés à la dernière variante de cette même image dans le tapis : celle où la place qu'occupaient successivement le caché, le fantôme et le mort se trouve prise par l'*œuvre d'art*. Si d'une manière générale la nouvelle a tendance à devenir, plus que le roman, une méditation théorique, les nouvelles de James sur l'art représentent de véritables traités de doctrine esthétique.

La Chose authentique (1892; traduit dans *le Dernier des Valerii*) est une parabole assez simple. Le narrateur, un peintre, reçoit un jour la visite d'un couple qui porte tous les indices de la noblesse. L'homme et la femme lui demandent de poser pour des illustrations de livres, qu'il pourrait faire, car ils sont réduits à un état d'extrême pauvreté. Ils sont sûrs de convenir bien à ce rôle car le peintre doit représenter précisément des gens des classes aisées auxquelles ils appartenaient

auparavant. « Nous pensions [dit le mari] que si vous aviez à dessiner des gens comme nous, eh bien, nous nous rapprocherions beaucoup de l'idéal. Elle en particulier — s'il vous faut une femme du monde, dans un livre, vous savez. »

Le couple est effectivement l'« article authentique » mais cette propriété ne facilite nullement le travail du peintre. Au contraire même, ses illustrations deviennent de plus en plus mauvaises, jusqu'à ce qu'un jour un de ses amis lui fasse remarquer que la faute en est peut-être aux modèles... En revanche, les autres modèles du peintre n'ont rien d'authentique mais lui permettent les illustrations les plus réussies. Une certaine Miss Churm « était une simple faubourienne à taches de rousseur, mais capable de tout représenter, depuis la dame raffinée jusqu'à la bergère »; un vagabond italien, au nom d'Oronte, convient parfaitement aux illustrations figurant des princes et des gentlemen.

L'absence de qualités « réelles » chez Miss Churm et Oronte est ce qui leur confère cette valeur essentielle, nécessaire à l'œuvre d'art; leur présence chez les modèles « distingués » ne peut être qu'insignifiante. Le peintre explique cela par sa « préférence innée pour l'objet suggéré sur l'objet réel; le défaut de l'objet réel se trouvait facilement être son manque de vertus suggestives. J'aimai les choses qui semblaient être. Alors, on était sûr. Quant à savoir si elles *étaient* ou non, la question était subsidiaire et presque toujours vaine. » Ainsi on voit à la fin les deux personnes incultes et de basse naissance jouer parfaitement le rôle des nobles, alors que les modèles « nobles » font la vaisselle — selon « la loi perverse et cruelle en vertu de laquelle la chose authentique pouvait être tellement moins précieuse que la non-authentique. »

L'art n'est donc pas la reproduction d'une « réalité », il ne vient pas à la suite de celle-ci en l'imitant; il demande des qualités toutes différentes et être « authentique » peut même, comme dans le cas présent, nuire. Dans le domaine de l'art, il n'y a rien qui soit préalable à l'œuvre, qui soit son origine; c'est l'œuvre d'art elle-même qui est originelle, c'est le secondaire qui est le seul primaire. D'où, dans les comparaisons de James, une tendance à expliquer la « nature » par l'« art », par exemple : « un pâle sourire qui fut comme une éponge humide passée sur une peinture ternie », « un salon est toujours, ou devrait être, une manière de tableau », « elle ressemblait

singulièrement à une mauvaise illustration », ou encore : « A cette époque beaucoup de choses me frappaient en Angleterre comme des reproductions d'une chose qui avait existé initialement en art ou en littérature. Ce n'était pas le tableau, le poème, la page de fiction qui me semblaient être une copie; ces choses étaient les originaux et la vie des gens heureux et distingués était faite à leur image. »

Plusieurs autres nouvelles, et en particulier *la Mort du lion* (1894; traduit dans *Nouvelles*) reprennent le problème de « l'art et la vie », mais dans une autre perspective, qui est celle de la relation entre la vie d'un auteur et son œuvre. Un écrivain devient célèbre vers la fin de sa vie; toutefois, l'intérêt que le public lui porte ne s'attache pas à son œuvre mais uniquement à sa vie. Les journalistes demandent avidement des détails de son existence personnelle, les admirateurs préfèrent voir l'homme que lire ses textes; toute la fin de la nouvelle témoigne, par son mouvement à la fois sublime et grotesque, de l'indifférence profonde pour l'œuvre qu'éprouvent ces mêmes personnes qui prétendent l'admirer, en admirant l'auteur. Et ce malentendu aura des suites funestes : non seulement l'écrivain ne peut plus écrire depuis son « succès » mais à la fin il est tué (au sens propre) par ses adorateurs.

« La vie d'un artiste, c'est son œuvre, voilà le lieu où il faut l'observer », dit le narrateur, jeune écrivain lui-même, et aussi : « Libre à qui que ce fût de défendre l'intérêt qu'inspirait sa présence, moi je défendrais l'intérêt qu'inspirait son œuvre, ou, en d'autres termes, son absence. » Ces mots méritent réflexion. La critique psychologique (mise ici en question après la critique « réaliste ») considère l'œuvre comme une présence — bien que peu importante en elle-même; et voit l'auteur comme la cause absente et absolue de l'œuvre. James renverse la relation : la vie de l'auteur n'est qu'apparence, contingence, accident; c'est une présence inessentielle. L'œuvre d'art, elle, est la vérité qu'il faut chercher — même sans espoir de l'atteindre. Pour mieux comprendre l'œuvre, il ne sert à rien d'en connaître l'auteur; plus même : cette deuxième connaissance tue tout ensemble l'homme (la mort de Paraday) et l'œuvre (la perte du manuscrit).

La même problématique anime la nouvelle *la Vie privée* (1892; traduit dans *Image dans le tapis*) où la configuration de l'absence et de la présence est dessinée dans tous ses détails. Deux personnages forment une opposition. Lord Mellifont est l'homme du monde, tout

en présence, tout inessentiel. C'est le compagnon le plus agréable; sa conversation est riche, aisée et instructive. Mais on chercherait en vain à l'atteindre en ce qu'il a de profond, de personnel : il n'existe qu'en fonction des autres. Il a une présence splendide mais qui ne dissimule rien : jusqu'à tel point que personne ne réussit à l'observer *seul*. « Il est là au moment où quelqu'un d'autre y est », dit-on de lui. Dès qu'il est seul, il « retombe dans le non-être. »

Face à lui, Clare Vawdrey illustre l'autre combinaison possible de l'absence et de la présence, possible grâce au fait qu'il est écrivain, qu'il crée des œuvres d'art. Ce grand auteur a une présence nulle, médiocre, son comportement ne correspond aucunement à son œuvre. Le narrateur rapporte par exemple un orage de montagne pendant lequel il est en tête à tête avec l'écrivain. « Clare Vawdrey était décevant. Je ne sais pas au juste ce que j'attendais d'un grand écrivain exposé à la furie des éléments, quelle attitude byronienne j'aurais voulu voir prendre à mon compagnon, mais je n'aurais certes jamais cru qu'en pareil cas il me régalerait d'histoires — que j'avais entendu raconter déjà — sur lady Ringrose... » Mais ce Clare Vawdrey n'est pas le « vrai » : en même temps que le narrateur s'entretient avec lui de potins littéraires, un autre Clare reste assis devant son bureau pour écrire des pages magnifiques. « Le monde était bête et vulgaire et le véritable Vawdrey eût été bien sot d'y aller quand il pouvait, pour papoter et dîner en ville, se faire remplacer. »

L'opposition est donc parfaite : Clare Vawdrey est double, lord Mellifont n'est même pas un, ou encore : « Lord Mellifont avait une vie toute publique à laquelle ne correspondait aucune vie privée; tout comme Clare Vawdrey avait une vie toute privée à laquelle ne correspondait aucune vie publique. » Ce sont les deux aspects complémentaires d'un même mouvement : la présence est creuse (lord Mellifont) l'absence est une plénitude (l'œuvre d'art). Dans le paradigme où je l'ai inscrite, l'œuvre d'art a une place particulière : plus essentielle que le caché, plus accessible que le fantôme, plus matérielle que la mort, elle offre l'unique moyen de vivre l'essence. Cet autre Clare Vawdrey, assis dans l'obscurité, est secrété par l'œuvre elle-même, c'est le texte qui s'écrit, l'absence la plus présente de toutes.

La symétrie parfaite sur laquelle est fondée cette nouvelle est caractéristique de la manière dont Henry James conçoit l'intrigue d'un récit. En règle générale, les coïncidences et les symétries y abondent.

Pensons à Guy Walsingham, femme à pseudonyme d'homme, et à Dora Forbes, homme à pseudonyme de femme, dans *la Mort du lion*; aux coïncidences inouïes par lesquelles se dénouent *la Note du temps* (c'est le même homme que les deux femmes ont aimé) ou *l'Autel des morts* (c'est le même mort qui a déterminé les deux comportements); au dénouement de *Sir Dominick Ferrand*, etc. Nous savons que pour James l'intérêt du récit ne réside pas dans son mouvement « horizontal » mais dans l'exploration « verticale » d'un même événement; cela explique le côté conventionnel et parfaitement prévisible de l'anecdote.

La Maison natale (1903) reprend et approfondit le thème de *la Mort du lion*, la relation entre l'œuvre et la vie de son auteur. Cette nouvelle raconte le culte que le public voue au plus grand Poète de la nation, mort il y a des centaines d'années, à travers l'expérience d'un couple, Mr. et Mrs. Gedge, conservateurs du musée installé dans la « maison natale » du Poète. S'intéresser vraiment au Poète, serait lire et admirer son œuvre; en croyant se consacrer à son culte, on met à la place de l'absence essentielle une présence insignifiante. « Il ne vaut pas un sou pour Eux. La seule chose dont Ils se soucient, c'est cette coquille vide — ou plutôt, comme elle n'est pas vide, son remplissage étranger et absurde. »

Morris Gedge qui s'était senti si heureux d'obtenir le poste de conservateur du musée (à cause de son admiration pour le Poète) s'aperçoit de la contradiction sur laquelle repose sa situation. Ses fonctions publiques lui imposent d'affirmer la présence du Poète dans cette maison, dans ces objets; son amour pour le Poète — et pour la vérité — l'amène à contester cette présence. (« Je serai pendu s'il est là! ») Déjà, on ignore presque tout de la vie du Poète, on plane dans l'incertitude en ce qui concerne les points même les plus élémentaires. « Des détails, il n'y en a pas. Les liens manquent. Toute certitude — surtout en ce qui concerne cette chambre en haut, notre Casa Santa — est *inexistante*. Tout cela est si terriblement lointain. » Nous ne savons pas : ni s'il était né dans cette chambre, ni s'il était né, tout simplement... Alors Gedge propose de « modaliser » le discours qu'on doit, en guide, adresser au public. « Ne pourrais-tu pas adopter une méthode un peu plus discrète? Ce que nous pouvons dire, c'est qu'on en a *dit* des choses; c'est tout ce que nous en savons. »

Même cet effort de remplacer la réalité de *l'être* par celle du *dire*,

par celle du discours, ne va pas assez loin. Il ne faut pas regretter le peu de renseignements sur la vie de l'auteur, il faut s'en réjouir. L'essence du poète, c'est son œuvre, non sa maison, il est donc préférable que la maison n'en porte aucune trace. La femme d'un des visiteurs remarque : « C'est assez dommage, tu sais, qu'il ne soit pas ici. Je veux dire comme Goethe à Weimar. Car Goethe est à Weimar. » A quoi son mari répond : « Oui, ma chère; c'est la malchance de Goethe. Il est cloué là. Cet homme n'est nulle part. Je te défie de l'attraper. »

Il reste une ultime étape à franchir et Gedge n'hésite pas : « En fait, il n'y a pas d'auteur; c'est-à-dire, pas d'auteur dont on pourrait traiter. Il y a tous ces gens immortels — dans l'œuvre; mais il n'y a personne d'autre. » Non seulement l'auteur est un produit de l'œuvre, c'est aussi un produit inutile. L'illusion de l'être doit être dissipée; « une telle Personne n'existe pas ».

L'intrigue de cette nouvelle reprend la même idée (que l'on trouvait jusque-là dans les répliques de Gedge). Au début, le conservateur du musée avait essayé de dire au public la vérité; cela lui avait valu la menace d'être renvoyé de son poste. Gedge choisit alors une autre voie : au lieu de réduire son discours au minimum que les faits permettent, il l'amplifie jusqu'à l'absurde, en inventant des détails inexistantes mais vraisemblables sur la vie du Poète dans sa maison natale. « C'était une façon comme une autre, en tout cas, de réduire l'endroit à l'absurde » : le débordement a le même sens que l'effacement. Les deux moyens se distinguent cependant par une propriété importante : alors que le premier n'était que l'énonciation de la vérité, le second a pour lui les avantages de l'art : le discours de Gedge est admirable, c'est une œuvre d'art autonome. Et la récompense ne tarde pas : au lieu d'être renvoyé, Gedge voit, à la fin de la nouvelle, son salaire doublé — à cause de tout ce qu'il a fait pour le Poète...

Les toutes dernières nouvelles de James se gardent d'une formulation aussi catégorique de quelque opinion que ce soit. Elles restent dans l'indécision, dans l'ambiguïté, des nuances atténuent les couleurs franches de jadis. *Le Gant de velours* (1909; traduit dans *le Dernier des Valerii*) reprend le même problème de la relation entre l'« art » et la « vie », mais pour donner une réponse beaucoup moins nette. John Berridge est un écrivain à succès; dans un salon mondain, il rencontre deux personnages admirables, le Lord et la Princesse, qui incarnent

tout ce dont il a toujours rêvé, qui sont des Olympiens descendus sur terre. La Princesse joue l'amoureuse avec Berridge et il est prêt à perdre la tête lorsqu'il s'aperçoit qu'elle lui demande une seule chose : écrire la préface de son dernier roman.

A première vue, ce conte est un éloge de la « vie » face à l'écriture. Dès le début de la réception Berridge se dit : « Que valait la terne page d'un récit fictif comparée à l'intime aventure personnelle où le jeune Lord eût été prêt à se lancer ? » Quant à la Princesse, il constate « la perversité vraiment décadente, digne des anciens Romains et des Byzantins les plus irrépressiblement insolents, qui faisait qu'une femme créée pour vivre et respirer le roman, une femme plongée dans le roman et qui avait le génie du roman, tombait dans l'amateurisme et se mettait à griffonner son roman, avec fautes de syntaxe, tirages, publicité, articles de critique, droits d'auteur et autres détails futiles ». S'imaginant lui-même Olympien, Berridge rejette aussi loin que possible tout ce qui aurait trait à l'écriture. « Tout d'abord, comme beau prélude à une carrière olympienne, il n'aurait jamais lu une ligne de sa propre prose, des choses qu'il écrivait. Aussi inapte à composer une œuvre comme la sienne qu'à y comprendre un traître mot, il n'aurait pas plus été capable de compter sur ses doigts qu'un Apollon de marbre à la tête parfaite et aux poignets mutilés. Il n'aurait accepté de connaître qu'une magnifique aventure personnelle, vécue grâce à de magnifiques données personnelles — rien de moins... »

Mais la morale de Berridge n'est pas forcément la morale du conte. D'abord, l'attitude de l'écrivain célèbre pourrait être utilement mise en parallèle avec celle de la Princesse : l'un et l'autre désirent devenir ce qu'ils ne sont pas. Berridge écrit de beaux romans mais se voit, en imagination, comme un « avenant berger » ; la Princesse partage la vie des Dieux, tout en voulant être une romancière à succès. Ou comme James le formule lui-même : « Les valeurs secrètes d'autrui vous semblent supérieures aux vôtres, souvent plus éminentes mais relativement familières, et pour peu que vous ayez le sentiment véritable de l'artiste à l'égard de la vie, l'attrait et l'amusement des virtualités ainsi suggérées a plus de prix pour vous que la suffisance, la quiétude, la félicité de vos certitudes personnelles archi-connues. »

D'autre part, pour qualifier la « vie » qui est affirmée face à l'écriture, Berridge (et James) n'ont qu'un mot : elle est « romanesque » (*romantic*). Les rendez-vous du Lord doivent être « d'un romanesque

sublime » et lui-même ressemble aux « lointaines créatures romanesques »; la Princesse ne saurait vivre une aventure si celle-ci n'a pas « l'attrait total du romanesque ». Croyant que la Princesse l'aime, Berridge ne peut comparer son propre sentiment à autre chose qu'aux livres : « C'était un terrain sur lequel il s'était déjà risqué dans ses pièces de théâtre, sur scène, sur le plan artistique, mais sans jamais oser rêver qu'il obtiendrait de telles "réalisations" sur le plan mondain. » Ce n'est donc pas la « vie » qui est affirmée face au roman, mais plutôt le rôle du personnage par rapport à celui de l'auteur.

D'ailleurs, John Berridge réussit aussi peu à devenir un « avenant berger », que la Princesse, une romancière à gros tirage. De même que Clare Vawdrey, dans *la Vie privée*, ne pouvait être à la fois grand écrivain et homme du monde brillant, ici Berridge doit retourner à sa condition non romanesque de romancier — après un geste romanesque (il embrasse la Princesse) destiné précisément à empêcher celle-ci de se comporter en romancière! L'art et la vie sont incompatibles, et c'est avec une amertume sereine que Berridge s'exclamera à la fin : « Vous êtes le Roman (*Romance*) même...! Que vous faut-il de plus? » James laisse au lecteur de décider de quel côté se porteront ses préférences; et on commence à percevoir là un renversement possible de l'« image dans le tapis ».

VII

Le secret essentiel est le moteur des nouvelles de Henry James, il détermine leur structure. Mais il y a plus : ce principe d'organisation devient le thème explicite d'au moins deux d'entre elles. Ce sont, en quelque sorte, des nouvelles métalittéraires, des nouvelles consacrées au principe constructif de la nouvelle.

J'ai évoqué la première au début même de cette discussion : c'est *l'Image dans le tapis*. Le secret dont Vereker avait révélé l'existence devient une force motrice dans la vie du narrateur, ensuite dans celle de son ami George Corvick, de la fiancée et femme de celui-ci, Gwendolen Erme; enfin, du second mari de cette dernière, Drayton Deane. Corvick affirme à un moment qu'il a percé à jour le secret, mais il

meurt peu après; Gwendolen a appris la solution avant la mort de son mari sans toutefois la communiquer à personne d'autre : elle garde le silence jusqu'à sa propre mort. Ainsi à la fin de la nouvelle nous nous trouvons aussi ignorants qu'au début.

Cette identité n'est qu'apparente, cependant, car entre le début et la fin se situe tout le récit, c'est-à-dire la recherche du secret; or nous savons maintenant que le secret de Henry James (et, pourquoi pas, celui de Vereker) réside précisément en l'existence d'un secret, d'une cause absolue et absente, ainsi que dans l'effort pour percer ce secret à jour, pour rendre l'absence présente. Le secret de Vereker nous était donc communiqué, et ceci, de la seule manière possible : s'il avait été nommé, il n'aurait plus existé, or c'est précisément son existence qui forme le secret. Ce secret est par définition inviolable car il consiste en sa propre existence. La quête du secret ne doit jamais se terminer car elle constitue le secret lui-même. Les critiques avaient déjà interprété en ce sens *l'Image dans le tapis* : ainsi Blackmur parlait de l'« exasperation of the mystery without the presence of mystery »; Blanchot évoque cet « art qui ne déchiffre pas mais est le chiffre de l'indéchiffable »; avec plus de précision, Philippe Sollers le décrit ainsi : « La solution du problème qui nous est exposé n'est pas autre chose que l'exposition même de ce problème. »

Sur un ton plus grave, et à nouveau, avec plus de nuances, *la Bête de la jungle* (1903) reprend la même réponse. John Marcher croit qu'un événement, inconnu et essentiel, doit survenir dans sa vie; il l'organise tout entière en fonction de ce moment futur. Voici comment son amie décrit le sentiment qui anime Marcher : « Vous disiez que vous aviez toujours eu, dès votre plus jeune âge, au plus profond de vous-même, le sentiment d'être réservé pour quelque chose de rare et d'étrange, pour une possibilité prodigieuse et terrible, qui tôt ou tard devait vous arriver, dont vous aviez, jusque dans vos moelles, le présage et la certitude, et qui, probablement, vous accablerait. »

Cette amie, May Bartram, décide de prendre part à l'attente de Marcher. Il apprécie beaucoup sa sollicitude et ne manque pas de se demander parfois si cette chose étrange n'est pas liée à elle. Ainsi lorsqu'elle déménage plus près de lui : « la grande chose qu'il avait si longtemps senti couvrir dans le giron des dieux, n'était peut-être que cet événement qui le touchait de si près : l'acquisition qu'elle venait de faire d'une maison à Londres ». De même, lorsqu'elle tombe malade :

« il se prit *sur le fait*, en train de se demander si *réellement* le grand événement n'allait pas se produire dès maintenant sous sa seule espèce, sans plus, du malheur de voir disparaître de sa vie cette charmante femme, cette admirable amie ». Ce doute se transforme presque en conviction après sa mort : « Le dépérissement, la mort de son amie, la solitude qui s'ensuivrait pour lui — voilà ce qu'était la Bête de la Jungle, voilà ce que couvaient les dieux dans leur giron. »

Cependant cette supposition ne devient jamais certitude totale et Marcher, tout en appréciant l'effort fait par May Bartram pour l'aider, passe sa vie dans une attente infinie (« la réduction du tout au seul état d'attente »). Avant de mourir, May lui affirme que la Chose n'est plus à attendre — qu'elle est déjà arrivée. Marcher éprouve la même sensation mais s'efforce en vain de comprendre en quoi consistait cette Chose. Jusqu'à ce qu'un jour, devant la tombe de May, la révélation se fasse : « tout au long de son attente, l'attente même devait être son lot ». Le secret, c'était l'existence du secret lui-même. Horrifié par cette révélation, Marcher se jette, en sanglotant, sur la tombe, et la nouvelle se termine par cette image.

« Il n'y a pas échec à être ruiné, déshonoré, mis au pilori, pendu. L'échec c'était de n'être rien. » Or Marcher aurait pu l'éviter : il aurait suffi pour cela qu'il prête une attention différente à l'existence de May Bartram. Elle n'était pas le secret cherché, comme il l'avait cru parfois; mais l'aimer lui aurait permis d'éviter le désespoir mortel qui s'empare de lui à la vue de la vérité. May Bartram avait compris cela : dans l'amour de l'autre elle avait trouvé le secret de sa vie à elle; aider Marcher dans sa recherche était sa « chose essentielle ». « Que peut-on souhaiter de mieux, demanda-t-elle à Marcher, que de m'intéresser à vous? » Et elle sera récompensée : « Je suis plus sûre que jamais que ma curiosité, comme vous dites, ne sera que trop payée. » Aussi Marcher ne croit-il pas si bien dire lorsqu'il s'exclame, effrayé par l'idée de sa mort : « Votre absence, c'est l'absence de tout. » La recherche du secret et de la vérité n'est jamais qu'une recherche, sans contenu aucun; la vie de May Bartram a pour contenu son amour pour Marcher. La figure que nous avons observée tout au long des nouvelles atteint ici sa forme ultime, supérieure — qui est en même temps sa négation dialectique.

Si le secret de Henry James, l'image dans le tapis de son œuvre, le fil qui relie ces perles que sont les nouvelles isolées, est précisément

l'existence d'un secret, comment se fait-il qu'aujourd'hui nous pouvons nommer le secret, rendre l'absence présente? Ne trahissons-nous pas par là le précepte jamesien fondamental, qui consiste en cette affirmation de l'absence, en cette impossibilité de désigner la vérité par son nom? Mais la critique, elle aussi (celle-ci y comprise), a toujours obéi à la même loi : elle est recherche de la vérité, non sa révélation, quête du trésor plutôt que le trésor lui-même; car le trésor ne peut être qu'absent. Il faut donc, cette « lecture de James » une fois terminée, commencer à lire James, se lancer dans une quête du sens de son œuvre, tout en sachant que ce sens n'est rien d'autre que la quête elle-même.

VIII

Henry James est né en 1843 à New York. Il vit en Europe depuis 1875, d'abord à Paris, ensuite à Londres. Après quelques brèves visites aux États-Unis, il devient citoyen britannique et meurt à Chelsea en 1916. Aucun événement ne marque sa vie; il la passe à écrire des livres : une vingtaine de romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, des articles. Sa vie, autrement dit, est parfaitement insignifiante (comme toute présence) : son œuvre, absence essentielle, s'impose d'autant plus fortement.

7. Les transformations narratives

La connaissance de la littérature est sans cesse menacée par deux dangers opposés : ou bien on construit une théorie cohérente mais stérile ; ou bien on se contente de décrire des « faits », s'imaginant que chaque petite pierre servira au grand édifice de la science. Ainsi pour les genres, par exemple. Ou bien on décrit les genres « tels qu'ils ont existé », ou, plus exactement, tels que la tradition critique (métalittéraire) les a consacrés : l'ode ou l'élégie « existent » parce qu'on trouve ces appellations dans le discours critique d'une certaine époque. Mais alors on renonce à tout espoir de construire un système des genres. Ou bien on part des propriétés fondamentales du fait littéraire et on déclare que leurs différentes combinaisons produisent les genres. Dans ce cas, on est soit obligé de rester dans une généralité décevante et se contenter, par exemple, de la division en lyrique, épique et dramatique ; soit on se trouve devant l'impossibilité d'expliquer l'absence d'un genre qui aurait la structure rythmique de l'élégie jointe à une thématique joyeuse. Or le but d'une théorie des genres est de nous expliquer le système des genres *existants* : pourquoi ceux-là, et non d'autres ? La distance entre la théorie et la description reste irréductible.

Il n'en va pas autrement de la théorie du récit. Jusqu'à un certain moment, on ne disposait que de remarques, parfois fines et toujours chaotiques, sur l'organisation de tel ou tel récit. Ensuite Propp vint : à partir de cent contes de fées russes il postula la structure du récit (c'est ainsi du moins que sa tentative fut comprise la plupart du temps). Dans les travaux qui ont suivi cet essai on a beaucoup fait pour améliorer la cohérence interne de son hypothèse ; nettement moins, pour combler le vide entre sa généralité et la diversité des récits particuliers. Le jour est venu où la tâche la plus urgente des analyses du récit se situe précisément dans cet entre-deux : dans la *spécification*

de la *théorie*, dans l'élaboration de catégories « intermédiaires » qui décriraient, non plus le général, mais le générique; non plus le générique, mais le spécifique.

Je me propose, dans ce qui suit, d'introduire dans l'analyse du récit une catégorie, celle de *transformation narrative*, dont le statut est, précisément, « intermédiaire ». Je procéderai en trois temps. Par une *lecture* d'analyses déjà existantes, j'essaierai de montrer à la fois l'absence et la nécessité de cette catégorie. Dans un deuxième temps, je *décrirai*, en suivant un ordre systématique, son fonctionnement et ses variétés. Enfin, j'évoquerai rapidement, par quelques exemples, les *utilisations* possibles de la notion de transformation narrative.

Quelques mots seulement sur le cadre plus général dans lequel s'inscrit cette étude. Je maintiens la distinction des aspects verbal, syntaxique et sémantique du texte; les transformations discutées ici relèvent de l'aspect syntaxique. Je distingue d'autre part les *niveaux* d'analyse suivants : le prédicat (ou motif, ou fonction); la proposition; la séquence; le texte. L'étude de chacun de ces niveaux ne peut se faire que par rapport au niveau qui lui est hiérarchiquement supérieur : par exemple, celle des prédicats, dans le cadre de la proposition; celle des propositions, dans le cadre de la séquence, etc. Cette délimitation rigoureuse concerne l'analyse et non l'objet analysé; il est même possible que le texte littéraire se définisse par l'impossibilité de maintenir l'autonomie des niveaux. La présente analyse porte sur le récit, non sur le récit littéraire.

LECTURE

Tomachevski est le premier à avoir tenté une typologie des prédicats narratifs. Il postule la nécessité de « classer les motifs suivant l'action objective qu'ils décrivent », et il propose la dichotomie suivante : « Les motifs qui changent la situation s'appellent des motifs dynamiques, ceux qui ne la changent pas, des motifs statiques. » La même opposition se trouve reprise chez Greimas qui écrit : « On doit introduire la division de la classe des prédicats, en postulant une nouvelle catégorie classématique, celle qui réalise l'opposition " statisme " vs " dynamisme ". Suivant qu'ils comportent le sème " statisme " ou le sème " dynamisme ", les sémèmes prédictifs sont capables de

fournir des renseignements soit sur les états, soit sur les procès concernant les actants. »

Je signale ici deux autres oppositions semblables mais qui ne sont pas pertinentes au même niveau. Propp distingue (à la suite de Bédier), les motifs constants des motifs variables, et donne aux premiers le nom de fonctions, aux seconds, celui d'attributs. « Les appellations (et aussi les attributs) des personnages changent, leurs actions ou fonctions ne changent pas. » Mais la constance ou la variabilité d'un prédicat ne peut être établie qu'à l'intérieur d'un genre (dans son cas, le conte de fées russe); c'est une distinction générique et non générale (ici, propositionnelle). Quant à l'opposition faite par Barthes entre fonction et indice, elle se situe au niveau de la séquence et concerne donc les propositions, non les prédicats (« deux grandes classes de fonctions, les unes distributionnelles, les autres intégratives »).

La seule catégorie dont nous disposons pour décrire la variété des prédicats est par conséquent celle de statisme-dynamisme, qui reprend et explicite l'opposition grammaticale entre adjectif et verbe. On chercherait en vain d'autres distinctions, à ce même niveau : il semble que tout ce qu'on peut affirmer des prédicats, sur le plan syntaxique, s'épuise par cette caractéristique : « statique-dynamique », « adjectif-verbe ».

Si cependant l'on se tourne, non vers les affirmations théoriques, mais vers les analyses de textes, on s'aperçoit qu'un affinement de la typologie prédicative est possible, plus même, qu'il est suggéré par ces analyses (sans qu'il soit pourtant explicitement formulé). J'illustrerai cette affirmation par la lecture d'une partie de l'analyse à laquelle Propp soumet le conte de fées russe.

Voici le résumé des premières fonctions narratives, analysées par Propp. « 1. Un des membres d'une famille est absent du foyer. 2. On impose au héros une interdiction. 3. L'interdiction est enfreinte. 4. L'agresseur cherche à se renseigner. 5. L'agresseur reçoit des renseignements relatifs à sa victime. 6. L'agresseur tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens. 7. La victime tombe dans le panneau et par là aide involontairement son ennemi. 8. L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou cause un manque. 9. On annonce le malheur ou le manque, on s'adresse au héros, avec une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir. 10. Le

quêteur accepte de réagir, ou s'y décide. 11. Le héros quitte la maison », etc. Comme on sait, le nombre total de ces fonctions est de 31, et, selon Propp, chacune d'elles est indivisible et incomparable aux autres.

Il suffit cependant de comparer deux par deux les propositions citées pour s'apercevoir que les prédicats possèdent souvent des traits communs et opposés; qu'il est donc possible de dégager des catégories sous-jacentes qui définissent la combinatoire dont les fonctions de Propp sont les produits. On retournera ainsi contre Propp le reproche qu'il adressait lui-même à son précurseur Veselovski : le refus de pousser l'analyse jusqu'aux plus petites unités (en attendant qu'on le retourne contre nous). Cette exigence n'est pas nouvelle; Lévi-Strauss écrivait déjà : « Il n'est pas exclu que cette réduction puisse être poussée encore plus loin, et que chaque partie, prise isolément, soit analysable en un petit nombre de fonctions récurrentes, si bien que plusieurs fonctions distinguées par Propp constitueraient, en réalité, le groupe des transformations d'une seule et même fonction. » Je suivrai cette suggestion dans la présente analyse; mais on verra que la notion de transformation y prendra un sens assez différent.

La juxtaposition de 1 et 2 nous montre déjà une première différence. 1 décrit une action simple et qui a réellement eu lieu; 2, en revanche, évoque deux actions simultanément. Si l'on dit dans le conte : « Ne dis rien à Baba Yaga, au cas où elle viendrait » (exemple de Propp), il y a, d'une part, l'action possible mais non réelle d'information de Baba Yaga; de l'autre, l'action réelle d'interdiction. Autrement dit, l'action d'informer (ou dire) n'est pas présentée au mode indicatif mais comme une obligation négative.

Si l'on compare 1 et 3, une autre différence se fait jour. Le fait que l'un des membres de la famille (le père, la mère) est absent du foyer est différent de nature du fait que l'un des enfants enfreint l'interdiction. Le premier décrit un état qui dure un temps indéfini; le second, une action ponctuelle. Dans les termes de Tomachevski, le premier est un motif statique, le second, un motif dynamique : l'un constitue la situation; l'autre la modifie.

Si maintenant on compare 4 et 5, on s'aperçoit d'une autre possibilité de pousser l'analyse plus loin. Dans la première proposition, l'agresseur cherche à se renseigner, dans la seconde, il se renseigne. Le dénominateur commun des deux propositions est l'action de se

renseigner; mais dans le premier cas, elle est décrite comme une intention, dans le second, comme chose faite.

6 et 7 présentent le même cas : d'abord, on tente de tromper, ensuite on trompe. Mais la situation est ici plus complexe, car en même temps qu'on passe de l'intention à la réalisation, on glisse du point de vue de l'agresseur à celui de la victime. Une même action peut être présentée dans différentes perspectives : « l'agresseur trompe » ou « la victime tombe dans le panneau »; elle n'en reste pas moins une seule action.

9 nous permet une autre spécification. Cette proposition ne désigne pas une nouvelle action mais le fait que le héros en prend connaissance. 4 décrivait d'ailleurs une situation semblable : l'agresseur tente de se *renseigner*; mais se renseigner, apprendre, savoir, est une action de deuxième degré, elle présuppose une autre action (ou un autre attribut) que l'on apprend, précisément.

Dans 10 on rencontre une autre forme déjà notée : avant de quitter la maison, le héros décide de quitter la maison. Encore une fois, on ne peut pas mettre la décision sur le même plan que le départ, puisque l'une présuppose l'autre. Dans le premier cas, l'action est un désir, ou une obligation, ou une intention; dans le second, elle a réellement lieu. Propp ajoute aussi qu'il s'agit du « commencement de la réaction »; mais « commencer » n'est pas une action à part entière, c'est l'aspect (inchoatif) d'une autre action.

Il n'est pas nécessaire de continuer pour illustrer le principe que je défends. On pressent déjà la possibilité, à chaque fois, de pousser l'analyse plus loin. Notons cependant que cette critique fait surgir des aspects différents du récit, dont je ne retiendrai qu'un seul. On ne s'attardera plus sur le manque de distinction entre motifs statiques et dynamiques (adjectifs et verbes). Claude Bremond a insisté sur une autre catégorie négligée par Propp (et par Dundes) : on ne doit pas confondre deux actions différentes avec deux perspectives sur la même action. Le *perspectivisme* propre au récit ne saurait être « réduit », il en constitue, au contraire, une des caractéristiques les plus importantes. Ou comme l'écrit Bremond : « La possibilité et l'obligation de passer ainsi, par conversion des points de vue, de la perspective d'un agent à celle d'un autre, sont capitales... Elles impliquent la récusation, au niveau de l'analyse où nous travaillons, des notions de " Héros ", de " Villain ", etc., conçues comme des dossards distribués une fois pour toutes aux personnages. Chaque agent est son propre héros. Ses

partenaires se qualifient dans sa perspective comme alliés, adversaires, etc. Ces qualifications s'inversent quand on passe d'une perspective à l'autre. » Et aussi : « La même séquence d'événements admet des structurations différentes, selon qu'on la construit en fonction des intérêts de tel ou tel de ses participants. »

Mais c'est un autre point de vue que je retiendrai ici. Propp refuse toute analyse paradigmaticque du récit. Ce refus est formulé explicitement : « On aurait pu s'attendre à ce que la fonction A exclût certaines autres fonctions, appartenant à d'autres contes. On pouvait s'attendre à obtenir plusieurs pivots, mais le pivot est le même pour tous les contes merveilleux. » Ou encore : « Si nous lisons à la suite toutes les fonctions, nous voyons qu'une fonction découle de l'autre par une nécessité logique et artistique. Nous voyons effectivement qu'aucune fonction n'exclut l'autre. Elles appartiennent toutes au même pivot, et non à plusieurs pivots. »

Il est vrai qu'en cours d'analyse Propp se voit amené à contredire son propre principe, mais malgré les quelques remarques paradigmaticques « sauvages », son analyse reste fondamentalement syntagmaticque. C'est ce qui a provoqué une réaction, également inadmissible à mes yeux, chez certains commentateurs de Propp (Lévi-Strauss et Greimas) qui refusent toute pertinence à l'ordre syntagmaticque, à la succession, et s'enferment dans un paradigmaticisme tout aussi exclusif. Il suffit de citer une phrase de Lévi-Strauss : « L'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle » ou de Greimas : « La réduction telle que nous l'avons opérée a exigé une interprétation paradigmaticque et achronique des relations entre fonctions... Cette interprétation paradigmaticque, condition même de la saisie de la signification du récit dans sa totalité... » etc. Je me refuse, pour ma part, à choisir entre l'une ou l'autre de ces deux perspectives; il serait consternant de priver l'analyse du récit du double profit que peuvent lui apporter et les études syntagmaticques de Propp et les analyses paradigmaticques d'un Lévi-Strauss.

Dans le cas qui nous intéresse ici, et pour dégager la catégorie de *transformation*, fondamentale pour la grammaire narrative, nous devons combattre le refus par Propp de toute perspective paradigmaticque. Sans être identiques entre eux, les prédicats que l'on rencontre au long de la chaîne syntagmaticque sont comparables, et l'analyse a tout à gagner en mettant en évidence les rapports qu'ils entretiennent.

DESCRIPTION

Je noterai d'abord, par souci terminologique, que le mot « transformation » apparaît chez Propp, avec le sens d'une transformation sémantique, non syntaxique; qu'on le retrouve chez Cl. Lévi-Strauss et A.-J. Greimas, dans un sens semblable au mien mais, comme nous allons le voir, beaucoup plus restreint; qu'on le rencontre enfin dans la théorie linguistique actuelle dans un sens technique, qui n'est pas exactement le mien.

On dira que deux propositions sont en relation de transformation lorsqu'un prédicat reste identique de part et d'autre. On se verra aussitôt obligé de distinguer entre deux types de transformations. Appelons le premier *transformations simples* (ou *spécifications*) : elles consistent à modifier (ou à ajouter) un certain opérateur spécifiant le prédicat. Les prédicats de base peuvent être considérés comme étant dotés d'un opérateur zéro. Ce phénomène rappelle, dans la langue, le processus d'auxiliation, entendu au sens large : c'est-à-dire le cas où un verbe accompagne le verbe principal, en le spécifiant (« X commence à travailler »). Il ne faut pas oublier toutefois que je me place dans la perspective d'une grammaire logique et universelle, non de celle d'une langue particulière; on ne s'arrêtera pas sur le fait qu'en français, par exemple, cet opérateur pourra être désigné par des formes linguistiques diverses : verbes auxiliants, adverbess, particules, autres termes lexicaux.

Le deuxième type sera celui des *transformations complexes* (ou *réactions*) caractérisées par l'apparition d'un second prédicat qui se greffe sur le premier et ne peut exister indépendamment de lui. Alors que dans le cas des transformations simples il n'y a qu'un prédicat et par conséquent un seul sujet, dans celui des transformations complexes la présence de deux prédicats permet l'existence d'un ou deux sujets. « X pense qu'il a tué sa mère » est, de même que « Y pense que X a tué sa mère », une transformation complexe de la proposition « X a tué sa mère ».

Notons ici que la dérivation décrite est purement logique, non psychologique : je dirai que « X décide de tuer sa mère » est la transformation de « X tue sa mère », bien que psychologiquement la rela-

tion soit l'inverse. La « psychologie » intervient ici comme objet de connaissance, non comme outil de travail : les transformations complexes désignent, on le voit, des opérations psychiques ou la relation entre un événement et sa représentation.

La transformation a, apparemment, deux limites. D'une part, il n'y a pas *encore* transformation si le changement d'opérateur ne peut être établi avec évidence. D'autre part, il n'y a *plus* transformation si au lieu de deux « transformés » d'un même prédicat nous trouvons deux prédicats autonomes. Le cas le plus proche des prédicats transformés et que nous devons distinguer soigneusement sera celui des actions qui sont des *conséquences* les unes des autres (relation d'implication, de motivation, de présupposition). Ainsi pour les propositions « X hait sa mère » et « X tue sa mère » : elles n'ont plus de prédicat en commun et le rapport entre les deux n'est pas de transformation. Un cas plus proche encore, en apparence, est celui des actions que l'on désigne par des verbes causatifs : « X incite Y à tuer sa mère », « X fait que Y tue sa mère », etc. Bien qu'une telle phrase évoque une transformation complexe, nous sommes ici en face de deux prédicats indépendants, et d'une conséquence ; la confusion vient de ce que la première action est entièrement escamotée, on n'en a retenu que la finalité (on ne nous décrit pas comment X « incite » ou « fait », etc.).

Pour énumérer les différentes espèces de transformations j'adopterai une double hypothèse. D'abord, je limiterai les actions considérées à celles que le lexique français code, sous la forme de verbes à complétive. D'autre part, dans la description de chaque espèce je me servirai de termes qui coïncident souvent avec les catégories grammaticales. Ces deux suppositions pourraient être modifiées sans que l'existence de la transformation narrative fût pour autant mise en question. — Les verbes groupés à l'intérieur d'un type de transformation sont réunis par la relation entre le prédicat de base et le prédicat transformé. Ils se séparent, cependant, par les présuppositions impliquées dans leur sens. Par exemple, « X confirme que Y a tué sa mère » et « X révèle que Y a tué sa mère » opèrent la même transformation de description mais « confirmer » présuppose que ce fait était déjà connu, « révéler », que X est le premier à l'affirmer.

1. Transformations simples.

1. *Transformations de mode.* La langue exprime ces transformations, concernant la possibilité, l'impossibilité ou la nécessité d'une action, par les verbes modaux comme *devoir* et *pouvoir*, ou par l'un de leurs substituts. L'interdiction, très fréquente dans le récit, est une nécessité négative. Un exemple de l'action sera : « X doit commettre un crime ».

2. *Transformations d'intention.* Dans ce cas, on indique l'intention qu'a le sujet de la proposition d'accomplir une action, et non l'action elle-même. Cet opérateur est formulé dans la langue par l'intermédiaire de verbes comme : *essayer, projeter, préméditer*. Exemple : « X projette de commettre un crime ».

3. *Transformations de résultat.* Alors que dans le cas précédent, l'action était vue à l'état naissant, le présent type de transformations la formule comme déjà accomplie. En français on désigne cette action par des verbes comme *réussir à, parvenir à, obtenir*; dans les langues slaves, c'est l'aspect perfectif du verbe qui dénote le même phénomène. Il est intéressant de noter que les transformations d'intention et de résultat, précédant et suivant le même prédicat à opérateur zéro, ont déjà été décrites par Claude Bremond, sous le nom de « triade »; mais cet auteur les considère comme des actions indépendantes, enchaînées causalement et non comme des transformations. Notre exemple devient : « X réussit à commettre un crime ».

4. *Transformations de manière.* Tous les autres groupes de transformations dans ce premier type pourraient être caractérisés comme des « transformations de manière » : on spécifie la manière dont se déroule une action. J'ai toutefois isolé deux sous-groupes plus homogènes, en réunissant dans la présente rubrique des phénomènes assez variés. La langue désigne cette transformation, avant tout, par des adverbes; mais on trouvera fréquemment des verbes auxiliaires dans la même fonction : ainsi *s'empresser de, oser, exceller à, s'acharner à*. Un groupe relativement cohérent sera formé par les indices d'intensité, dont une forme se retrouve dans le comparatif et le superlatif. Notre exemple deviendra ici : « X s'empresse de commettre un crime ».

5. *Transformations d'aspect.* A.-J. Greimas a déjà indiqué la proximité qu'il y a entre les adverbes de manière et les aspects du

verbe. En français, l'aspect trouve son expression la moins ambiguë dans des verbes auxiliaires comme *commencer*, *être en train de*, *finir* (inchoatif, progressif, terminatif). Relevons la proximité référentielle entre les aspects inchoatif et terminatif, et les transformations d'intention et de résultat; mais la catégorisation des phénomènes est différente, les idées de finalité et de volonté étant absentes ici. D'autres aspects sont le duratif, le ponctuel, l'itératif, le suspensif, etc. L'exemple devient ici : « X commence à commettre un crime ».

6. *Transformations de statut*. En reprenant le terme de « statut » au sens que lui donnait B. L. Whorf, on peut désigner ainsi le remplacement de la forme positive d'un prédicat par la forme négative ou par la forme opposée. Comme on sait, le français exprime la négation par « ne... pas », l'opposition, par une substitution lexicale. Ce groupe de transformations était déjà signalé, très brièvement, par Propp; c'est au même type d'opération que se réfère surtout Lévi-Strauss en parlant de transformations (« on pourrait traiter la "violation" comme l'inverse de la "prohibition", et celle-ci, comme une transformation négative de l' "injonction" »); il est suivi dans cette voie par Greimas qui s'appuie, lui, sur les modèles logiques décrits par Brøndal et Blanché. Notre exemple devient : « X ne commet pas un crime. »

2. Transformations complexes.

1. *Transformations d'apparence*. Je me tourne vers le deuxième grand type de transformations, celles qui produisent non une spécification du prédicat initial mais l'adjonction d'une action dérivée sur l'action première. Les transformations que j'appelle « d'apparence » indiquent le remplacement d'un prédicat par un autre, ce dernier pouvant passer pour le premier, sans vraiment l'être. En français, on désigne une transformation semblable par les verbes *feindre*, *faire semblant*, *prétendre*, *travestir*, etc.; ces actions reposent, on le voit, sur la distinction entre être et paraître, absente dans certaines cultures. Dans tous ces cas, l'action du premier prédicat n'est pas réalisée. Notre exemple sera « X (ou Y) fait semblant que X commet un crime. »

2. *Transformations de connaissance*. Face à ces trompe-l'œil, on peut concevoir un type de transformations qui précisément décrivent la prise de connaissance concernant l'action dénotée par un

autre prédicat. Des verbes comme : *observer, apprendre, deviner, savoir, ignorer* décrivent les différentes phases et modalités de la connaissance. Propp avait déjà remarqué l'autonomie de ces actions, mais sans lui accorder beaucoup d'importance. Dans ce cas, le sujet des deux verbes est habituellement différent. Mais il n'est pas impossible de garder le sujet identique : cela nous renvoie à des histoires relatant une perte de la mémoire des actions inconscientes, etc. Notre exemple devient donc : « X (ou Y) apprend que X a commis un crime ».

3. *Transformations de description.* Ce groupe se trouve également dans un rapport complémentaire avec les transformations de connaissance ; il réunit les actions qui sont destinées à provoquer la connaissance. Ce sera, en français, un sous-ensemble des « verbes de parole » qui apparaîtra le plus souvent dans cette fonction : les verbes constatifs, les verbes performatifs signifiant des actions autonomes. Ainsi : *raconter, dire, expliquer.* L'exemple sera alors : « X (ou Y) raconte que X a commis un crime ».

4. *Transformations de supposition.* Un sous-ensemble des verbes descriptifs se réfère à des actes non encore advenus, ainsi *prévoir, pressentir, soupçonner, s'attendre* : nous sommes là en face de la prédiction ; par opposition aux autres transformations, l'action désignée par le prédicat principal se situe au futur, non au présent ou au passé. Remarquons que des transformations diverses peuvent dénoter des éléments de situation communs. Par exemple, les transformations de mode, d'intention, d'apparence et de supposition impliquent toutes que l'événement dénoté par la proposition principale n'a pas eu lieu ; mais chaque fois une catégorie différente est mise en jeu. L'exemple est devenu ici : « X (ou Y) pressent que X commettra un crime ».

5. *Transformations de subjectivation.* Nous passons ici dans une autre sphère : alors que les quatre transformations précédentes traitaient des rapports entre discours et objet du discours, connaissance et objet de la connaissance, les transformations suivantes se rapportent à l'attitude du sujet de la proposition. Les transformations de subjectivation se réfèrent à des actions dénotées par les verbes *croire, penser, avoir l'impression, considérer*, etc. Une telle transformation ne modifie pas vraiment la proposition principale, mais l'attribue, en tant que constatation, à un sujet quelconque : « X (ou Y)

pense que X a commis un crime ». Notons que la proposition initiale peut être vraie ou fausse : je peux croire en une chose qui n'a pas vraiment eu lieu. — Nous sommes introduits par là à la problématique du « narrateur » et du « point de vue » : alors que « X a commis un crime » est une proposition qui n'est présentée au nom d'aucune personne particulière (mais de l'auteur — ou du lecteur — omniscient), « X (ou Y) pense que X a commis un crime » est la trace laissée par le même événement chez un individu.

6. *Transformations d'attitude*. Je me réfère par ce terme aux descriptions de l'état provoqué chez le sujet par l'action principale, pendant sa durée. Proches des transformations de manière, elles s'en distinguent par ce qu'ici l'information supplémentaire concerne le sujet, là, le prédicat : il s'agit donc dans le cas présent d'un nouveau prédicat, et non d'un opérateur spécifiant le premier. C'est ce qu'expriment des verbes comme *se plaire*, *répugner*, *se moquer*. Notre exemple devient : « X se plaît à commettre un crime » ou « Y répugne à ce que X commette un crime ». Les transformations d'attitude, comme celles de connaissance ou de subjectivation, sont particulièrement fréquentes dans ce qu'il est convenu d'appeler le « roman psychologique ».

Trois remarques avant de conclure cette énumération succincte.

1. Il est extrêmement fréquent d'observer que des conjonctions de plusieurs transformations soient exprimées par un seul mot dans le lexique d'une langue; on ne doit pas en conclure à l'indivisibilité de l'opération elle-même. Par exemple les actions de *condamner* ou de *féliciter*, etc. se laissent décomposer en un jugement de valeur et en un acte de parole (transformations d'attitude et de description).

2. Il m'est toutefois impossible pour l'instant de fonder en raison l'existence de ces transformations-là, et l'absence de toute autre; cela n'est même pas souhaitable, probablement, avant que des observations plus nombreuses ne viennent compléter ou contredire cette liste. Les catégories de vérité, de connaissance, d'énonciation, de futur, de subjectivité et de jugement, qui permettent de délimiter les groupes de transformations complexes, ne sont certainement pas indépendantes les unes des autres; des contraintes supplémentaires régissent sans doute le fonctionnement des transformées : je ne peux

ici que signaler l'existence de ces directions de recherche et souhaiter qu'elles soient suivies.

3. Un problème méthodologique de première importance et que j'ai laissé délibérément de côté est celui du passage entre le texte observé et mes termes descriptifs. Ce problème est particulièrement actuel en analyse littéraire où la substitution à une partie du texte présent d'un terme qui n'y figure pas a toujours fait crier au sacrilège. Un clivage semble s'esquisser ici entre deux tendances dans l'analyse du récit : l'une, analyse propositionnelle ou sémique, élabore ses unités; l'autre, analyse lexicale, les trouve telles quelles dans le texte. Ici encore, seules les recherches ultérieures prouveront la plus grande utilité de l'une ou l'autre voie.

APPLICATION

L'application de la notion de transformation dans la description des prédicats narratifs me semble se passer de commentaires. Une autre application évidente est la possibilité de caractériser des textes par la prédominance quantitative ou qualitative de tel ou tel type de transformations. On reproche souvent à l'analyse du récit d'être incapable de rendre compte de la complexité de certains textes littéraires. Or la notion de transformation permet à la fois de surmonter cette objection et de poser les bases d'une typologie des textes. On a vu par exemple que *la Quête du Graal* se caractérisait par le rôle qu'y jouent deux types de transformations : d'une part tous les événements qui arrivent sont annoncés d'avance; de l'autre, une fois arrivés, ils reçoivent une interprétation nouvelle, dans un code symbolique particulier. Sur un autre exemple, les nouvelles de Henry James, j'ai tenté d'indiquer la place des transformations de connaissance : elles dominent et déterminent le déroulement linéaire du récit. Parlant de typologie, on doit, bien entendu, tenir compte du fait qu'une typologie des textes ne saurait être que pluri-dimensionnelle, et que les transformations correspondent à une seule dimension.

On peut prendre comme autre exemple d'application un problème de la théorie du récit qui a déjà été discuté précédemment : celui de la définition de la séquence narrative. La notion de transformation permet de l'éclairer sinon de le résoudre.

Plusieurs représentants du Formalisme russe ont tenté de donner une définition de la séquence. Chklovski s'y emploie dans son étude sur « La construction du conte et du roman ». Il affirme d'abord l'existence, en chacun de nous, d'une faculté de jugement (on dirait aujourd'hui : d'une compétence) nous permettant de décider si une séquence narrative est complète ou non. « Il ne suffit pas d'une simple image, d'un simple parallèle, ni même de la simple description d'un événement pour que nous ayons l'impression de nous trouver devant un conte. » « Il est clair que les extraits cités ne sont pas des contes; cette impression ne dépend pas de leurs dimensions. » « On a l'impression que le conte n'est pas terminé », etc. Cette « impression » est donc incontestable, mais Chklovski ne parvient pas à l'explicitier et déclare d'emblée son échec : « Je ne puis encore dire quelle qualité doit caractériser le motif, ni comment les motifs doivent se combiner afin que l'on obtienne un sujet. » Si l'on reprend cependant les analyses particulières qu'il fait après cette déclaration, on verra que la solution, bien que non formulée, est déjà présente dans son texte.

En effet, à la suite de chaque exemple analysé, Chklovski formule la règle qui lui semble fonctionner dans le cas précis. Ainsi : « Le conte exige non seulement l'action mais aussi la réaction, il exige un manque de coïncidence. » « Le motif de la fausse impossibilité se fonde aussi sur une contradiction. Dans une prédiction, par exemple, cette contradiction s'établit entre les intentions des personnages qui cherchent à éviter la prédiction et le fait qu'elle se réalise (le motif d'Œdipe). » « On nous présente d'abord une situation sans issue, ensuite une solution spirituelle. Les contes où l'on pose et on déchiffre une énigme se rattachent au même cas... Ce genre de motifs implique la succession suivante : l'innocent est susceptible d'être accusé, on l'accuse, et enfin on l'acquitte. » « Ce caractère achevé vient du fait qu'après nous avoir trompé par une fausse reconnaissance, on nous dévoile la véritable situation. Ainsi la formule est respectée. » « Ce nouveau motif s'inscrit en parallèle au récit précédent, grâce à quoi la nouvelle semble achevée. »

On peut résumer ces six cas particuliers, analysés par Chklovski, de la manière suivante : la séquence achevée et complète exige l'existence de deux éléments qu'on peut transcrire comme suit :

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| 1) rapport des personnages | — rapport des personnages inversé |
| 2) prédiction | — réalisation de la prédiction |
| 3) énigme posée | — énigme résolue |
| 4) fausse accusation | — accusation écartée |
| 5) présentation déformée des faits | — présentation correcte des faits |
| 6) motif | — motif parallèle |

Nous voyons maintenant quelle est la notion qui aurait permis à Chklovski d'unifier ces six cas particuliers en une « formule » : c'est précisément la transformation. La séquence implique l'existence de deux situations distinctes dont chacune se laisse décrire à l'aide d'un petit nombre de propositions; entre au moins une proposition de chaque situation il doit exister un rapport de transformation. Nous pouvons en effet reconnaître les groupes de transformations dégagées auparavant. Dans le cas 1), il s'agit d'une transformation de statut : positif-négatif; dans 2), d'une transformation de supposition : prédiction-réalisation; dans 3), 4) et 5), d'une transformation de connaissance : l'ignorance ou l'erreur sont remplacées par un savoir correct; dans 6) enfin, nous avons affaire à une transformation de manière : plus ou moins fort. J'ajoute qu'il existe aussi des récits à transformation zéro : ceux où l'effort pour modifier la situation précédente échoue (sa présence est cependant nécessaire pour qu'on puisse parler de séquence, et de récit).

Une telle formule est évidemment très générale : son utilité est de poser un cadre pour l'étude de tout récit. Elle permet d'unifier les récits, non de les distinguer; pour procéder à cette dernière tâche, on doit répertorier les différents moyens dont dispose le récit pour nuancer cette formule. Sans entrer dans le détail, disons que cette spécification s'opère de deux manières : par addition et par subdivision. Sur le plan fonctionnel, cette même opposition correspond aux propositions *facultatives* et *alternatives* : dans le premier cas, la proposition apparaît ou non; dans le second, l'une des propositions alternatives au moins doit se trouver obligatoirement dans la séquence. Bien sûr, la nature même de la transformation spécifie déjà le type de séquence.

On pourrait se demander enfin si la notion de transformation est un pur artifice descriptif ou si elle nous permet, d'une manière plus essentielle, de comprendre la nature même du récit. Je pencherai pour

la seconde réponse ; voici pourquoi. Le récit se constitue dans la tension de deux catégories formelles, la différence et la ressemblance ; la présence exclusive de l'une d'entre elles nous mène dans un type de discours qui n'est pas récit. Si les prédicats ne changent pas, nous sommes en deçà du récit, dans l'immobilité du psittacisme ; mais s'ils ne se ressemblent pas, nous nous trouvons au-delà du récit, dans un reportage idéal, tout forgé de différences. La simple relation de faits successifs ne constitue pas un récit : il faut que ces faits soient organisés, c'est-à-dire, en fin de compte, qu'ils aient des éléments en commun. Mais si tous les éléments sont communs, il n'y a plus de récit car il n'y a plus rien à raconter. Or la transformation représente justement une synthèse de différence et de ressemblance, elle relie deux faits sans que ceux-ci puissent s'identifier. Plutôt qu'« unité à deux faces », elle est une opération à double sens : elle affirme à la fois la ressemblance et la différence ; elle enclenche le temps et le suspend, d'un seul mouvement ; elle permet au discours d'acquérir un sens sans que celui-ci devienne pure information ; en un mot : elle rend possible le récit et nous livre sa définition même.

Ouvrages cités

- R. Barthes, *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
 C. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
 A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
 Cl. Lévi-Strauss, « La structure et la forme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
 V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, Paris, Seuil, 1965.

8. Le jeu de l'altérité : *Notes d'un souterrain*¹

« Une trouvaille fortuite dans une librairie : *Notes d'un souterrain*, de Dostoïevski... La voix du sang (comment l'appeler autrement?) se fit aussitôt entendre, et ma joie fut extrême » (Friedrich Nietzsche, *Lettre à Overbeck*).

« Je crois que nous atteignons, avec les *Notes d'un souterrain*, le sommet de la carrière de Dostoïevski. Je le considère, ce livre (et je ne suis pas le seul), comme la clé de voûte de son œuvre entière » (André Gide, *Dostoïevski*).

« Les *Notes d'un souterrain*... : aucun autre texte du romancier n'a exercé plus d'influence sur la pensée et sur la technique romanesque du xx^e siècle » (George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*).

On pourrait allonger la liste des citations; ce n'est guère nécessaire; chacun connaît aujourd'hui le rôle central de ce livre tant dans l'œuvre de Dostoïevski que dans le mythe dostoïevskien, caractéristique de notre époque.

Si la réputation de Dostoïevski n'est plus à faire, il n'en va pas de même pour l'exégèse de son œuvre. Les écrits critiques qu'on lui a consacrés sont, on s'en doute, innombrables; le problème est qu'ils ne s'occupent qu'exceptionnellement des œuvres de Dostoïevski. Celui-ci, en effet, a d'abord eu le malheur de vivre une vie mouvementée : quel érudit biographe aurait résisté devant cette conjonction des années passées au baignoire avec la passion pour le jeu, l'épilepsie et les tumultueuses relations amoureuses? Ce seuil dépassé, on se heurte à un second obstacle : Dostoïevski s'est passionnément intéressé aux problèmes philosophiques et religieux de son temps; il a transmis

1. Je cite la traduction de Lily Denis, publiée dans l'édition bilingue des *Notes*, chez Aubier-Montaigne, 1972.

cette passion à ses personnages et elle est présente dans ses livres. Du coup, il est rare que les critiques parlent de « Dostoïevski-l'écrivain », comme on disait naguère : tous se passionnent pour ses « idées », oubliant qu'on les trouve à l'intérieur de romans. Et d'ailleurs, à supposer qu'ils changent de perspective, le danger n'aurait pas été évité, on n'aurait fait que l'inverser : peut-on étudier la « technique » chez Dostoïevski, faisant abstraction des grands débats idéologiques qui animent ses romans (Chklovski prétendait que *Crime et Châtiment* était un pur roman policier, avec cette seule particularité que l'effet de « suspense » était provoqué par les interminables débats philosophiques)? Proposer aujourd'hui une lecture de Dostoïevski, c'est, en quelque sorte, relever un défi : on doit parvenir à voir simultanément les « idées » de Dostoïevski et sa « technique » sans privilégier indûment les unes ou l'autre.

L'erreur courante de la critique d'interprétation (comme distincte de celle d'érudition) a été (est toujours) d'affirmer 1) que Dostoïevski est un *philosophe*, faisant abstraction de la « forme littéraire », et 2) que Dostoïevski est *un* philosophe, alors que même le regard le moins prévenu est immédiatement frappé par la diversité des conceptions philosophiques, morales, psychologiques qui se côtoient dans son œuvre. Comme l'écrit Bakhtine, au début d'une étude sur laquelle on aura à revenir : « Lorsqu'on aborde la vaste littérature consacrée à Dostoïevski, on a l'impression d'avoir affaire, non pas à *un seul* auteur-artiste qui aurait écrit des romans et des nouvelles, mais à toute une série de philosophes, à *plusieurs* auteurs-penseurs : Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan Karamazov, le Grand Inquisiteur et d'autres... »

Les *Notes d'un souterrain* sont, plus que tout autre écrit de Dostoïevski — sauf peut-être la « Légende du Grand Inquisiteur » —, responsables de cette situation. On a eu l'impression, en lisant ce texte, de disposer d'un témoignage direct de Dostoïevski-l'idéologue. C'est donc par lui aussi que nous devons commencer si nous voulons lire Dostoïevski aujourd'hui, ou, plus généralement, si nous voulons comprendre en quoi consiste son rôle dans cet ensemble sans cesse en transformation que nous nommons *littérature*.

Les *Notes d'un souterrain* se divisent en deux parties, intitulées « Le souterrain » et « A propos de neige fondue », et Dostoïevski lui-

même les décrit ainsi : « Dans le présent fragment, que j'intitule " Le souterrain ", le personnage se présente lui-même, présente sa vision des choses et cherche, en quelque sorte, à tirer au clair les raisons pour lesquelles il est apparu, pour lesquelles il devait apparaître dans notre milieu. Le fragment suivant offrira, cette fois à proprement parler, les " Notes " de ce personnage sur certains événements de sa vie. » C'est dans la première partie, plaidoirie du narrateur, que l'on a toujours trouvé l'exposé des idées les plus « remarquables » de Dostoïevski. C'est par là aussi que nous entrerons dans le labyrinthe de ce texte — sans savoir encore par où nous pourrions en sortir.

L'IDÉOLOGIE DU NARRATEUR

Le premier thème qu'attaque le narrateur est celui de la conscience (*soznanie*). Ce terme est à prendre ici, par opposition non à l'inconscient, mais à l'inconscience. Le narrateur esquisse le portrait de deux types d'hommes : l'un est l'homme simple et direct (*neposredstvennyj*), « l'homme de la nature et de la vérité » (en français dans le texte) qui, en agissant, ne possède pas d'image de son action; l'autre, l'homme conscient. Chez celui-ci, toute action se double de l'image de cette action, surgissant dans sa conscience. Pire, cette image apparaît avant que l'action n'ait eu lieu, et, de ce fait, la rend impossible. L'homme de conscience ne peut être homme d'action. « Car le fruit direct, légitime, immédiat de la conscience, c'est l'inertie, c'est le croisement-de-bras-délibéré... Je le répète, je l'archi-répète : si tous les hommes directs et les hommes d'action sont actifs, c'est précisément parce qu'ils sont obtus et bornés. »

Prenons, par exemple, le cas d'une insulte qui « normalement » aurait suscité la vengeance. C'est bien ainsi que se comporte l'homme d'action. « Tenez, admettons qu'ils soient pris d'une envie de vengeance : plus rien d'autre ne subsistera en eux aussi longtemps qu'elle durera. Un monsieur de cette espèce fonce droit au but sans autre forme de procès, comme un taureau furieux, les cornes baissées, seul un mur serait capable de l'arrêter. » Il n'en va pas de même pour l'homme de conscience. « Je vous l'ai dit : l'homme cherche à se

venger parce qu'il trouve cela juste... Or moi je n'y vois aucune justice, je n'y trouve aucune vertu, et par conséquent, si j'entreprenais de me venger, ça ne pourrait être que par méchanceté. Évidemment, la méchanceté pourrait l'emporter sur tout, sur tous mes doutes, et par conséquent me servir avec un succès certain de cause première, précisément parce que ce n'est pas une cause du tout. Mais que faire si je ne suis même pas méchant?... Ma hargne — et une fois de plus par suite de ces maudites lois de la conscience — est susceptible de décomposition chimique. Hop! Et voilà l'objet volatilisé, les raisons évaporées, le coupable disparu; l'offense cesse d'être une offense pour devenir fatalité, quelque chose comme une rage de dents dont personne n'est responsable, ce qui fait qu'il ne me reste toujours que la seule et même issue : taper encore plus douloureusement contre le mur. »

Le narrateur commence par déplorer cet excès de conscience (« je vous en donne ma parole, messieurs : l'excès de conscience est une maladie, une véritable, une intégrale maladie. Pour les usages de la vie courante, l'on aurait plus qu'assez d'une conscience humaine ordinaire, c'est-à-dire de la moitié, du quart de la portion qui revient à l'homme évolué de notre malheureux XIX^e siècle »); mais au bout de son raisonnement il s'aperçoit que c'est tout de même là un moindre mal : « Bien que j'aie, au début, porté à votre connaissance que la conscience était, à mon avis, le plus grand malheur pour l'homme, je sais cependant qu'il y tient et qu'il ne l'abandonnerait contre aucune satisfaction. » « La fin des fins, messieurs, est ne rien faire du tout. Mieux vaut l'inaction consciente! »

Cette affirmation a un corrélat : la solidarité entre conscience et souffrance. La conscience provoque la souffrance, condamnant l'homme à l'inaction; mais en même temps elle en est le résultat : « La souffrance... mais voyons, c'est l'unique moteur de la conscience! » Ici intervient un troisième terme, la jouissance, et nous nous trouvons en face d'une affirmation très « dostoïevskienne »; contentons-nous pour l'instant de l'exposer sans chercher à l'expliquer. A plusieurs reprises, le narrateur affirme qu'au sein de la plus grande souffrance, à condition d'en prendre bien conscience, il trouvera une source de jouissance, « une jouissance qui atteint parfois le comble de la volupté ». En voici un exemple : « J'en arrivai au point d'éprouver une jouissance secrète, anormale, une petite jouissance

ignoble à rentrer dans mon coin perdu par une de ces nuits particulièrement dégoûtantes, que l'on voit à Pétersbourg, et à me sentir archi-conscient d'avoir, ce jour-là, commis une fois de plus quelque chose de dégoûtant, qu'une fois de plus ce qui était fait était fait, et au fond de moi-même, en secret, à me ronger, me ronger à belles dents, à me tracasser, à me tourner les sangs, jusqu'au moment où l'amertume faisait enfin place à une douceur infâme, maudite, et enfin à une définitive, une véritable jouissance. Oui, je dis bien une jouissance. (...) Je m'explique : la jouissance venait justement de la conscience excessivement claire que j'avais de mon avilissement, de ce que je me sentais acculé au tout dernier mur; que certes cela allait très mal, mais qu'il ne pouvait en être autrement... » Et encore : « Mais c'est précisément dans cette semi-confiance et ce semi-désespoir odieusement froids, dans ce chagrin qui vous pousse, en toute lucidité, à vous enterrer tout vif dans votre souterrain, plongé au prix de grands efforts dans une situation sans issue et cependant douteuse, dans le poison de ces désirs insatisfaits et rentrés, dans cette fièvre d'hésitations, de résolutions irrévocables suivies de regrets presque immédiats, que réside le suc de l'étrange jouissance dont j'ai parlé. »

Cette souffrance que la prise de conscience transforme en jouissance peut aussi être purement physique; ainsi du mal de dents. Voici la description d'un « homme cultivé » au troisième jour de sa douleur : « Ses gémissements se font écœurants, hargneux, infects et durent des jours et des nuits entières. Pourtant il sait bien qu'il n'en tirera aucun avantage; il sait mieux que personne qu'il s'échine et s'énerve en pure perte, et les autres avec lui; il sait que même le public devant lequel il s'escrime, et sa famille entière, se sont, non sans répulsion, habitués à ses cris, qu'ils ne lui font plus un liard de confiance et se rendent compte sans rien dire qu'il pourrait gémir autrement, avec plus de simplicité, sans roulades ni contorsions, et que s'il s'amuse à cela, ce n'est que par méchanceté et par hypocrisie. Or, voyez-vous, c'est justement dans ces états de conscience et de honte que se cache la volupté. » C'est ce qu'on appelle le *masochisme* de l'homme souterrain.

Sans liaison visible (mais peut-être n'est-ce là qu'une apparence), le narrateur passe à son deuxième grand thème : celui de la raison, de sa part dans l'homme et de la valeur du comportement qui veut

s'y conformer exclusivement. L'argumentation prend à peu près la forme suivante : 1) La raison ne connaîtra jamais que le « raisonnable », c'est-à-dire une « vingtième partie » seulement de l'être humain. 2) Or la partie essentielle de l'être est constituée par le désir, par le vouloir, qui n'est pas raisonnable. « Que sait la raison? La raison ne sait que ce qu'elle a eu le temps d'apprendre (et il y a des choses qu'elle n'apprendra, je crois bien, jamais; ce n'est pas une consolation, mais pourquoi ne pas le dire?), tandis que la nature humaine agit dans tout son ensemble, avec tout ce qu'elle possède de conscient ou d'inconscient, et bien qu'elle dise faux, elle vit. » « La raison est une bonne chose, c'est indiscutable, mais la raison n'est jamais que la raison et ne satisfait que la faculté raisonnante de l'homme, tandis que le vouloir est la manifestation de toute la vie d'un homme, y compris sa raison et tout ce qui le démange. » 3) Il est donc absurde de vouloir fonder une manière de vivre — et de l'imposer aux autres — sur la raison seulement. « Par exemple vous voulez débarrasser l'homme de ses vieilles habitudes et redresser sa volonté conformément aux exigences de la science et du bon sens. Mais qu'est-ce qui vous dit que cela est non seulement possible mais *nécessaire*? Qu'est-ce qui vous permet de conclure que le vouloir de l'homme a tellement *besoin* d'être redressé? En un mot, d'où prenez-vous que ce redressement lui apportera un avantage réel? » Dostoïevski dénonce donc ce déterminisme totalitaire au nom duquel on essaie d'expliquer toutes les actions humaines par référence aux lois de la raison.

Ce raisonnement se fonde sur quelques arguments, et entraîne, à son tour, certaines conclusions. Voici d'abord les arguments. Ils sont de deux types; tirés d'une part de l'expérience collective, de l'histoire de l'humanité : l'évolution de la civilisation n'a pas amené le règne de la raison, il y a autant d'absurdité dans la société antique que dans le monde moderne. « Mais regardez bien autour de vous! Il coule des fleuves de sang, et si joyeusement, par-dessus le marché, qu'on dirait du champagne. » Les autres arguments viennent de l'expérience personnelle du narrateur : que tous les désirs ne peuvent être expliqués par la raison; que, pourraient-ils l'être, l'homme aurait agi différemment — exprès, pour la contredire; que la théorie du déterminisme absolu est donc fautive; et le narrateur défend, face à elle, le droit au caprice : voici ce que retiendra, de

Dostoïevski, Gide. D'ailleurs, aimer la souffrance est contre la raison, or cela existe (comme on l'a vu précédemment et comme il nous le rappelle ici : « C'est que l'homme est quelquefois terriblement attaché à sa souffrance, c'est une véritable passion et un fait indiscutable. »). Il y a enfin un autre argument, qui doit parer à une éventuelle objection. On pourrait en effet constater que la majorité des actions humaines obéit, tout de même, à des buts raisonnables. La réponse ici est : cela est vrai mais n'est qu'une apparence. En fait, même dans ces actions apparemment raisonnables, l'homme se soumet à un autre principe : il accomplit l'action pour elle-même, et non pour parvenir à un résultat. « L'essentiel n'est pas de savoir où elle va [la voie], mais seulement qu'elle avance. » « Mais l'homme est un être frivole et disgracieux; peut-être, pareil au joueur d'échecs, ne s'intéresse-t-il qu'à la poursuite du but, et non au but lui-même. Et qui sait (on ne saurait en jurer)? peut-être que le seul but vers lequel tend l'humanité sur cette terre réside dans la permanence de cette poursuite, autrement dit, dans la vie elle-même, et non dans le but proprement dit. »

Les conclusions qu'on tire de cette affirmation concernent tous les réformateurs sociaux (y compris les révolutionnaires) car ceux-ci s'imaginent qu'ils connaissent l'homme entier et ils ont déduit, de ces connaissances en fait partielles, l'image d'une société idéale, d'un « palais de cristal »; or leurs déductions sont fausses puisqu'ils ne connaissent pas l'homme; ce qu'ils lui offrent, par conséquent, n'est pas un palais mais un « immeuble pour locataires pauvres », ou encore, un poulailler, ou encore, une fourmilière. « Voyez-vous, si au lieu d'un palais c'était un poulailler, et s'il se mettait à pleuvoir, je m'enfournerais peut-être dans le poulailler pour ne pas me laisser mouiller, mais sans aller, par gratitude, parce qu'il m'aurait abrité de la pluie, le prendre pour un palais. Vous riez, vous dites même que dans ce cas, poulailler ou demeure princière, c'est du pareil au même. Oui, vous répondrai-je, si l'on ne vivait que pour ne pas se laisser mouiller. » « En attendant, moi, je continuerai à ne pas prendre le poulailler pour un palais. » Le déterminisme totalitaire est non seulement faux, mais dangereux : à défaut de considérer les hommes comme une vis dans la machine, ou comme des « animaux domestiques », on va les y amener. C'est ce qu'on appelle *l'antisocialisme* (le conservatisme) de Dostoïevski.

LE DRAME DE LA PAROLE

Si les *Notes d'un souterrain* se limitaient à cette première partie, et celle-ci aux idées que je viens d'exposer, on pourrait s'étonner de voir ce livre jouir de la réputation qui est la sienne. Non que les affirmations du narrateur soient inconsistantes. Il ne faut pas non plus, par une déformation de perspective, leur refuser toute originalité : les cent ans qui nous séparent de la publication des *Notes* (1864) nous ont peut-être trop habitués à penser en termes proches de ceux de Dostoïevski. Néanmoins, la pure valeur philosophique, idéologique, scientifique de ces affirmations ne suffit certainement pas à distinguer ce livre parmi cent autres.

Mais ce n'est pas cela que nous lisons, lorsque nous ouvrons les *Notes d'un souterrain*. On ne lit pas un recueil de pensées mais un récit, un livre de fiction. Dans le miracle de cette métamorphose consiste la première véritable innovation de Dostoïevski. Il ne s'agit pas ici d'opposer la forme aux idées : lever l'incompatibilité entre fiction et non-fiction, ou, si l'on préfère, entre le « mimétique » et le « discursif », est aussi une « idée », et de taille. Il faut refuser la réduction de l'œuvre à des phrases isolées, extraites de leur contexte, et attribuées directement au penseur Dostoïevski. Il convient donc maintenant, une fois que nous connaissons la substance des arguments qui seront présentés, de voir comment ces arguments nous parviennent. Car plutôt qu'à l'exposé tranquille d'une idée, nous assistons à sa *mise en scène*. Et nous disposons, comme il se doit dans une situation dramatique, de plusieurs rôles.

Un premier rôle est attribué aux textes évoqués ou cités. Dès leur parution, les *Notes d'un souterrain* furent perçues par le public comme un écrit polémique. V. Komarovitch, dans les années vingt, a explicité la majorité des références qui s'y trouvent dispersées ou dissimulées. Le texte se réfère à un ensemble idéologique qui domine la pensée libérale et radicale russe des années 1840 à 1870. L'expression « le beau et le sublime », toujours entre guillemets, renvoie à Kant, à Schiller et à l'idéalisme allemand; « l'homme de la nature et de la vérité », à Rousseau (on verra que le rôle de celui-ci est plus complexe); l'historien positiviste Buckle est cité nommément. Mais l'adversaire

le plus direct est un contemporain russe : Nicolaï Tchernychevski, maître à penser de la jeunesse radicale des années soixante, auteur d'un roman utopique et didactique, *Que faire?*, et de plusieurs articles théoriques, dont un est intitulé « Du principe anthropologique en philosophie ». C'est Tchernychevski qui défend le déterminisme totalitaire, aussi bien dans l'article nommé que par l'intermédiaire des personnages de son roman (plus particulièrement, de Lopoukhov). C'est lui aussi qui fait rêver un autre personnage (Véra Pavlovna) au palais de cristal, ce qui renvoie, indirectement, au phalanstère de Fourier et aux écrits de ses continuateurs russes. A aucun moment donc, le texte des *Notes* n'est simplement l'exposé impartial d'une idée; nous lisons un dialogue polémique dont l'autre interlocuteur était bien présent à l'esprit des lecteurs contemporains.

A côté de ce premier rôle, qu'on pourrait appeler *ils* (= les discours antérieurs), surgit un second, celui de *vous*, ou l'interlocuteur représenté. Ce *vous* apparaît dès la première phrase, plus exactement, dans les points de suspension qui séparent « Je suis un homme malade » de « Je suis un homme méchant » : le ton change de la première à la deuxième proposition parce que le narrateur entend, prévoit une réaction apitoyée à la première, qu'il refuse par la seconde. Aussitôt après, le *vous* apparaît dans le texte. « Et ça, je suis sûr que vous ne me faites pas l'honneur de le comprendre. » « Cependant, ne croyez-vous pas, messieurs, que je bats ma coulpe devant vous, que j'ai l'air de m'excuser de je ne sais quelle faute?... C'est cela que vous croyez, j'en suis certain... » « Si, agacés par tout ce verbiage (et je le sens déjà, qu'il vous agace), vous vous avisez de me demander », etc.

Cette interpellation de l'auditeur imaginaire, la formulation de ses répliques supposées se poursuivent tout au long du livre; et l'image du *vous* ne reste pas identique. Dans les six premiers chapitres de la première partie, le *vous* dénote simplement une réaction moyenne, celle de M. Tout-le-Monde, qui écoute cette confession fiévreuse, rit, se méfie, se laisse agacer, etc. Dans le chapitre VII, cependant, et jusqu'au chapitre X, ce rôle se modifie : le *vous* ne se contente plus d'une réaction passive, il prend position et ses répliques deviennent aussi longues que celles du narrateur. Cette position, nous la connaissons, c'est celle de *ils* (disons, pour simplifier, celle de Tchernychevski). C'est à *eux* que s'adresse maintenant le narrateur en affirmant : « Car, autant que je sache, messieurs, tout votre répertoire des avan-

tages humains, vous l'avez établi d'après les chiffres moyens de données statistiques et de formules de sciences économiques. » C'est ce deuxième *vous-ils* dont il dira : « Vous croyez à un palais de cristal, à tout jamais indestructible... » Enfin, dans le dernier (onzième) chapitre, on revient au *vous* initial, et ce *vous* devient en même temps un des thèmes du discours : « Bien entendu, ces paroles que je vous fais dire, c'est moi qui viens de les inventer. Ça aussi, c'est un produit du souterrain. Je les ai épiées par une petite fente quarante ans de suite. C'est moi qui les ai inventées, c'est tout ce que j'avais à faire... »

Enfin, le dernier rôle dans ce drame est tenu par le *je* : par un *je* dédoublé bien sûr car, on le sait, toute apparition du *je*, toute appellation de celui qui parle, pose un nouveau contexte d'énonciation, où c'est un autre *je*, non encore nommé, qui énonce. C'est là le trait à la fois le plus fort et le plus original de ce discours : son aptitude à mélanger librement le linguistique avec le métalinguistique, à contredire l'un par l'autre, à régresser jusqu'à l'infini dans le métalinguistique. En effet la représentation explicite de celui qui parle permet une série de figures. Voici la contradiction : « J'étais un fonctionnaire méchant. » Une page plus loin : « En vous disant que j'étais un fonctionnaire méchant tout à l'heure, je vous ai raconté des bourdes. » Le commentaire métalinguistique : « J'étais grossier et j'y prenais plaisir. C'est que je ne me laissais pas graisser la patte, moi ! Alors, j'avais bien droit à cette compensation. (La blague ne vaut pas cher, mais je ne la bifferai pas. En l'écrivant, je croyais que ça ferait très piquant ; maintenant, je m'aperçois que je ne cherchais qu'à faire bassement le malin, mais je ne la bifferai pas ! Exprès !) » Ou : « Je poursuis tranquillement mon propos sur les gens aux nerfs solides... » Réfutation de soi-même : « Car je vous jure, messieurs, que je ne crois pas à un seul, mais alors là, pas un traître mot de ce que je viens de gribouiller. » La régression à l'infini (exemple de la deuxième partie) : « Au fait, vous avez raison. C'est vulgaire et ignoble. Et le plus ignoble de tout, c'est que je sois en train de me justifier devant vous. Et plus ignoble encore, que j'en fasse la remarque. Ah ! Et puis cela suffit, dans le fond, autrement on n'en finira jamais : les choses seront toujours plus infâmes les unes que les autres... » Et tout le onzième chapitre de la première partie est consacré au problème de l'écriture : pourquoi écrit-il ? pour qui ? L'explication qu'il propose (il écrit

pour lui-même, pour se débarrasser de ses souvenirs pénibles) n'est en fait qu'une parmi d'autres, suggérées à d'autres niveaux de lecture.

Le drame que Dostoïevski a mis en scène dans les *Notes* est celui de la parole, avec ses protagonistes constants : le discours présent, le *ceci*; les discours absents des autres, *ils*; le *vous* ou le *tu* de l'allocutaire, toujours prêt à se transformer en locuteur; le *je* enfin du sujet de l'énonciation — qui n'apparaît que lorsqu'une énonciation l'énonce. L'énoncé, pris dans ce jeu, perd toute stabilité, objectivité, impersonnalité : il n'existe plus d'idées absolues, cristallisation intangible d'un processus à jamais oublié; celles-ci sont devenues aussi fragiles que le monde qui les entoure.

Le nouveau statut de l'idée est précisément l'un des points que l'on trouve éclairés dans l'étude de Bakhtine sur la poétique de Dostoïevski (et qui reprend des remarques de plusieurs critiques russes antérieurs : Viatcheslav Ivanov, Grossman, Askoldov, Engelgardt). Dans le monde romanesque non dostoïevskien, que Bakhtine nomme monologique, l'idée peut avoir deux fonctions : exprimer l'opinion de l'auteur (et n'être attribuée à un personnage que pour des raisons de commodité); ou bien, n'étant plus une idée à laquelle l'auteur apporte son adhésion, servir de caractéristique psychique ou sociale au personnage (par métonymie). Mais dès que l'idée est prise au sérieux, elle n'appartient plus à personne. « Tout ce qui, dans les consciences multiples, est essentiel et vrai, fait partie du contexte unique de la "conscience en général" et est dépourvu d'individualité. Par contre, tout ce qui est individuel, ce qui distingue une conscience de l'autre et des autres, n'a aucune valeur pour la cognition en général, et se rapporte à l'organisation psychologique ou aux limites de la personne humaine. En fait de vérité, il n'existe pas de consciences individuelles. Le seul principe d'individualisation cognitive reconnu par l'idéalisme est l'erreur. Un jugement vrai n'est jamais rattaché à une personne, mais satisfait un seul contexte unique fondamentalement monologique. Seule l'erreur rend individuel. »

La « révolution copernicienne » de Dostoïevski consiste précisément, selon Bakhtine, à avoir annulé cette impersonnalité et solidité de l'idée. Ici l'idée est toujours « interindividuelle et intersubjective », et « sa conception créatrice du monde ne connaît pas de *vérité impersonnelle* et ses œuvres ne comportent pas de vérités susceptibles d'isolement ». Autrement dit, les idées perdent leur statut singulier,

privilegié, elles cessent d'être des essences immuables pour s'intégrer en un plus vaste circuit de la signification, dans un immense jeu symbolique. Pour la littérature antérieure (une telle généralisation est évidemment abusive), l'idée est un signifié pur, elle *est signifiée* (par les mots ou par les actes) mais ne *signifie* pas elle-même (à moins que ce ne soit comme une caractéristique psychologique). Pour Dostoïevski et, à des degrés différents, pour quelques-uns de ses contemporains (tel le Nerval d'*Aurélia*), l'idée n'est pas le *résultat* d'un processus de représentation symbolique, elle en est une *partie* intégrante. Dostoïevski lève l'opposition entre discursif et mimétique en donnant aux idées un rôle de *symbolisant* et non seulement de *symbolisé*; il transforme l'idée de représentation non en la refusant ou en la restreignant mais, bien au contraire (même si les résultats peuvent paraître semblables), en l'étendant sur des domaines qui lui restaient étrangers jusqu'alors. On pouvait trouver dans les *Pensées* de Pascal des affirmations sur un cœur que la raison ne connaît pas, comme dans les *Notes d'un souterrain*; mais on ne peut imaginer les *Pensées* transformées en un tel « dialogue intérieur » où celui qui énonce en même temps se dénonce, se contredit, s'accuse de mensonge, se juge ironiquement, se moque de lui-même — et de nous.

Lorsque Nietzsche dit que « Dostoïevski est le seul qui m'ait appris quelque chose en psychologie », il participe d'une tradition séculaire qui, dans le littéraire, lit le psychologique, le philosophique, le social — mais non la littérature même, ou le discours; qui ne s'aperçoit pas que l'innovation de Dostoïevski est bien plus grande sur le plan symbolique que sur celui de la psychologie, qui n'est ici qu'un élément parmi d'autres. Dostoïevski change notre idée de l'idée et notre représentation de la représentation.

Mais y a-t-il une relation entre ce thème *du* dialogue et les thèmes évoqués *dans* le dialogue?... On sent que le labyrinthe ne nous a pas encore révélé tous ses secrets. Empruntons une autre voie, engageons-nous dans un secteur encore inexploré : la deuxième partie du livre. Comment savoir, le chemin indirect se révélera peut-être le plus rapide?

Cette seconde partie est plus traditionnellement narrative, mais elle n'exclut pas pour autant les éléments de ce drame de la parole qu'on observe dans la première. Le *je* et le *vous* se comportent de

manière semblable, mais le *ils* change et accroît son importance. Plutôt que d'entrer avec les textes antérieurs en dialogue, en polémique — donc en un rapport syntagmatique —, le récit épouse la forme de la *parodie* (rapport paradigmatic), en imitant et inversant les situations de récits antérieurs. En un sens, les *Notes d'un souterrain* portent la même intention que *Don Quichotte* : ridiculiser une littérature contemporaine, en l'attaquant aussi bien par la parodie que par la polémique ouverte. Le rôle des romans de chevalerie est tenu ici par la littérature romantique, russe et occidentale. Plus exactement, ce rôle est divisé en deux : d'une part le héros participe de situations qui parodient les péripéties du même *Que faire?* de Tchernychevski; ainsi de la rencontre avec l'officier ou de celle avec Lisa. Lopoukhov, dans le roman de Tchernychevski, a pour habitude de ne jamais céder le chemin, sauf aux femmes et aux vieillards; lorsqu'une fois un grossier personnage ne s'écarte pas non plus, Lopoukhov, homme de grande force physique, le déplace simplement dans le fossé. Un autre personnage, Kirsanov, rencontre une prostituée et, par son amour, l'extrait de sa condition (il est étudiant en médecine, tout comme le soupirant de Lisa). Ce plan parodique n'est jamais nommé dans le texte. En revanche, l'homme du souterrain lui-même est toujours conscient de se comporter (de vouloir se comporter) comme les personnages romantiques du début du siècle; les œuvres et les héros sont nommément cités ici : ce sont Gogol (*les Ames mortes*, *le Journal d'un fou*, *le Manteau* — ce dernier sans mention explicite), Gontcharov (*Histoire ordinaire*), Nekrassov, Byron (*Manfred*), Pouchkine (*le Coup de feu*), Lermontov (*Mascardade*), George Sand, voire Dostoïevski lui-même, indirectement (*Humiliés et Offensés*). Autrement dit, la littérature libérale des années trente et quarante est ridiculisée à l'intérieur de situations empruntées aux écrivains radicaux des années soixante. Ce qui constitue déjà une accusation indirecte des uns et des autres.

Contrairement à la première partie, le rôle principal est tenu ici par la littérature libérale et romantique. Le héros-narrateur est un adepte de cette littérature romantique et il voudrait régler sur elle son comportement. Cependant — et c'est là que réside la parodie — ce comportement est dicté en réalité par une tout autre logique, ce qui fait que les projets romantiques échouent l'un après l'autre. Le contraste est tout à fait frappant, car le narrateur ne se contente

pas de rêves vagues et nébuleux, mais imagine dans le détail chaque scène à venir, parfois plusieurs fois de suite; et jamais ses prévisions ne se révèlent justes. Avec l'officier d'abord : il rêve (et nous verrons en quoi ce rêve est romantique) d'une querelle à la fin de laquelle il serait jeté par la fenêtre (« Bon Dieu! ce que j'aurais donné pour une bonne, pour une plus juste dispute, une dispute plus convenable, plus *littéraire*, pour ainsi dire! »); en fait on le traite comme quelqu'un qui ne mérite pas la bagarre, qui n'existe même pas. Ensuite, à propos du même officier, il rêve d'une conciliation dans l'amour; mais il ne parviendra qu'à le heurter « sur un pied de parfaite égalité ». Lors de l'épisode avec Zverkov, il rêve à une soirée où tout le monde l'admire et l'aime; il la vivra dans la plus grande humiliation. Avec Lisa, enfin, il s'affuble du rêve le plus traditionnellement romantique : « Par exemple : je sauve Lisa justement parce qu'elle me rend visite et que je lui parle... Je développe son esprit, je fais son éducation. Je finis par m'apercevoir qu'elle m'aime, qu'elle m'aime passionnément. Je fais semblant de ne pas comprendre », etc. Cependant, lorsque Lisa arrive chez lui, il la traite en prostituée.

Ses rêves sont plus romantiques encore lorsqu'ils ne sont suivis d'aucune action précise. Ainsi dans celui, intemporel, qu'on trouve au chapitre deux : « Par exemple, je triomphe. Naturellement, les autres sont pulvérisés et contraints de reconnaître de leur plein gré mes nombreuses qualités, et moi, je leur pardonne, à tous. Poète et gentilhomme de la Chambre, je tombe amoureux; je touche des tas de millions que je sacrifie sur-le-champ au genre humain, puis je confesse aussitôt devant le peuple toutes mes infamies, lesquelles, naturellement, ne sont pas des infamies ordinaires mais renferment des quantités folles de " beau " et de " sublime ", dans le style de Manfred », etc. Ou encore, avec Zverkov, lorsqu'il prévoit trois versions successives d'une scène qui n'aura jamais lieu : dans la première, celui-ci lui baise les pieds; dans la seconde, ils se battent en duel; dans la troisième le narrateur mord la main de Zverkov, on l'envoie au bain et, quinze ans plus tard, il revient voir son ennemi : « Regarde, monstre, regarde mes joues hâves et mes haillons! J'ai tout perdu : carrière, bonheur, art, science, *la femme que j'aimais*, et tout cela à cause de toi. Voici des pistolets. Je suis venu vider mon pistolet et... et je te pardonne. — A ce moment, je tirerai en l'air, puis l'on n'entendra plus parler de moi... — J'étais au bord des

larmes, et pourtant, au même moment, je savais — le doute n'était pas permis — que tout ça, je l'avais tiré de Sylvio et de *Mascarade* de Lermontov. »

Toutes ces rêveries se font donc explicitement au nom de la littérature, d'une certaine littérature. Lorsque les événements risquent de se dérouler autrement, le narrateur les qualifie de non littéraires (« tout cela serait misérable, non *littéraire*, banal ! »). Ainsi s'esquissent deux logiques ou deux conceptions de la vie : la vie *littéraire* ou *livresque* et la *réalité* ou la *vie vivante*. « Nous nous sommes tous déshabitués de vivre, nous sommes tous devenus boiteux, les uns plus, les autres moins. Nous nous en sommes à tel point déshabitués, que parfois, nous ressentons une sorte de répulsion devant la "vie vivante", et par conséquent nous détestons qu'on nous rappelle son existence. C'est que nous en sommes arrivés au point que c'est tout juste si nous ne considérons pas la "vie vivante" comme un labeur, presque une fonction publique, et que dans notre for intérieur nous pensons tous que le monde des livres, c'est mieux. (...) Laissez-nous seuls, sans livres, et aussitôt nous nous embrouillerons, nous nous perdrons... » : ainsi parle le narrateur désillusionné à la fin des *Notes*.

MAÎTRE ET ESCLAVE

En fait nous n'assistons pas à un simple rejet des rêveries. Les événements représentés ne s'organisent pas seulement de manière à réfuter la conception romantique de l'homme, mais en fonction d'une logique qui leur est propre. Cette logique, jamais formulée mais sans cesse représentée, explique toutes les actions, apparemment aberrantes, du narrateur et de ceux qui l'entourent : c'est celle du maître et de l'esclave, ou, comme dit Dostoïevski, du « mépris » et de l'« humiliation ». Loin d'être l'illustration du caprice, de l'irrationnel et de la spontanéité, le comportement de l'homme du souterrain obéit, comme l'avait déjà signalé René Girard, à un schème bien précis.

L'homme du souterrain vit dans un monde à trois valeurs : inférieur, égal, supérieur ; mais c'est en apparence seulement que celles-ci forment une série homogène. Tout d'abord, le terme « égal » ne peut

exister que nié : c'est le propre même de la relation maître-esclave que d'être exclusive, de n'admettre aucun terme tiers. Celui qui aspire à l'égalité prouve par là même qu'il ne la possède pas; il se verra donc attribuer le rôle d'esclave. Dès qu'une personne occupe l'un des pôles de la relation, son partenaire se voit automatiquement rattaché à l'autre.

Mais être maître n'est pas plus facile. En effet, dès que l'on se voit confirmé dans sa supériorité, celle-ci disparaît, par ce fait même : car la supériorité n'existe, paradoxalement, qu'à condition de s'exercer sur des égaux; si l'on croit vraiment que l'esclave est inférieur, la supériorité perd son sens. Plus exactement, elle le perd lorsque le maître perçoit non seulement sa relation avec l'esclave mais aussi l'image de cette relation; ou, si l'on préfère, qu'il en prend *conscience*. C'est là, précisément, la différence entre le narrateur et les autres personnages des *Notes*. Cette différence peut paraître, à première vue, illusoire. Lui-même y croit à l'âge de vingt-quatre ans : « Une autre chose me tourmentait : justement ceci, que personne ne me ressemblait et que je ne ressemblais à personne. “ C'est que moi, je suis seul, mais eux, ils sont *tous* ”, me disais-je en me perdant en conjectures. » Mais le narrateur ajoute, seize ans plus tard : « On voit à cela que je n'étais encore qu'un gamin. » En fait, la différence n'existe qu'à ses yeux; mais cela suffit. Ce qui le rend différent des autres, c'est le désir de ne pas s'en distinguer; autrement dit, sa conscience, celle-là même qu'il exaltait dans la première partie. Dès qu'on devient conscient du problème de l'égalité, qu'on déclare vouloir devenir égal, on affirme, dans ce monde où il n'existe que des maîtres et des esclaves, qu'on n'est pas l'égal, et donc — comme les maîtres seuls sont « égaux » — qu'on est inférieur. L'échec guette l'homme souterrain de partout : l'égalité est impossible; la supériorité, dénuée de sens; l'infériorité, douloureuse.

Prenons le premier épisode, la rencontre avec l'officier. On pourrait trouver étrange le désir du narrateur de se voir jeter par la fenêtre; ou, pour l'expliquer, avoir recours à ce « masochisme » dont il nous a entretenu dans la première partie. L'explication, cependant, est ailleurs, et si nous jugeons son désir absurde, c'est que nous tenons compte des actes explicitement posés seulement, et non de ce qu'ils présupposent. Or une bagarre en règle *implique* l'égalité des participants : on ne se bat qu'entre égaux. (Nietzsche écrivait — c'était

sans doute là la leçon de psychologie qu'il tirait de Dostoïevski : « On ne hait pas un homme tant qu'on l'estime inférieur, mais seulement quand on le juge égal ou supérieur. » Obéissant à la même logique du maître et de l'esclave, l'officier ne peut accepter cette proposition : demander l'égalité implique qu'on est inférieur, l'officier se comportera donc en supérieur. « Il m'a pris aux épaules et, sans un mot d'avertissement ou d'explication, m'a fait changer de place, puis il est passé, comme s'il n'avait même pas remarqué ma présence. » Et voici que notre héros se trouve à la place de l'esclave.

Renfermé dans son ressentiment, l'homme souterrain commence à rêver — non exactement à la vengeance, mais encore à l'état d'égalité. Il écrit à l'officier une lettre (qu'il n'enverra pas) qui devrait amener ce dernier, ou bien au duel, c'est-à-dire à l'égalité des adversaires, ou bien à ce qu'il fasse « un bond chez moi pour se jeter à mon cou et m'offrir son amitié. Et comme c'eût été beau ! Là, nous nous serions mis à vivre ! » : en d'autres mots, à l'égalité des amis.

Puis le narrateur découvre la voie de la vengeance. Elle consistera à ne pas céder le chemin sur la perspective Nevski où tous deux se promènent souvent. Encore une fois, ce dont il rêve est l'égalité. « Pourquoi t'effaces-tu le premier ? me faisais-je à moi-même la guerre, m'éveillant sur le coup de trois heures du matin, en pleine crise de nerfs. — Pourquoi serait-ce toi et pas lui ? Il n'y a pas de loi là-dessus, ça n'est écrit nulle part, n'est-ce pas ? Mettez-y chacun du vôtre comme cela se fait d'ordinaire lorsque des gens délicats se rencontrent : il te laisse la moitié du passage et toi l'autre, et vous vous croisez ainsi, avec des égards réciproques. » Et lorsque la rencontre se réalise, le narrateur constate : « Je m'étais publiquement placé sur un pied d'égalité sociale avec lui. » C'est ce qui explique d'ailleurs la nostalgie qu'il éprouve maintenant pour cet être peu attrayant (« Qu'est-ce qu'il fait à présent, mon doux ami?... »).

L'incident avec Zverkov obéit à la même logique exactement. L'homme souterrain entre dans une pièce où se trouvent réunis des anciens camarades d'école. Eux aussi se comportent comme s'ils ne l'apercevaient pas, ce qui réveille en lui le désir obsédant de prouver qu'il est leur égal. Aussi, apprenant qu'ils se préparent à célébrer un autre ancien camarade (qui ne l'intéresse nullement par ailleurs), il demande à participer à la beuverie : à être comme les autres. Mille obstacles se dressent sur son chemin ; il ne va pas moins les surmonter

et assister au dîner offert à Zverkov. Dans ses rêves cependant, le narrateur ne s'illusionne pas : il se voit ou bien humilié par Zverkov, ou bien, à son tour, l'humiliant : on n'a que le choix entre le rabaissement de soi et le mépris pour l'autre.

Zverkov arrive et se comporte de manière affable. Mais ici encore, l'homme du souterrain réagit au présupposé, non au posé, et cette affabilité même le met sur ses gardes : « Ainsi donc, il se croyait incommensurablement supérieur sous tous les rapports? (...) Et si la misérable idée qu'il m'était incommensurablement supérieur et qu'il ne pouvait plus me considérer autrement qu'avec des airs protecteurs était, pour de bon et sans aucun désir de me blesser, allée se fourrer dans sa cervelle de mouton? »

La table autour de laquelle on s'assoit est ronde; mais l'égalité s'arrête là. Zverkov et ses camarades font des allusions à la pauvreté, aux malheurs du narrateur, en un mot, à son infériorité — car eux aussi obéissent à la logique du maître et de l'esclave, et dès que quelqu'un demande l'égalité, on comprend qu'il se trouve en fait dans l'infériorité. On cesse de le remarquer, malgré tous ses efforts. « Il eût été impossible de s'humilier plus basement, plus délibérément. » Ensuite, à la première occasion, il demande à nouveau l'égalité (aller avec les autres au bordel), elle lui est refusée, suivent de nouveaux rêves de supériorité, etc.

L'autre rôle ne lui est pas tout à fait refusé, d'ailleurs : il trouve des êtres plus faibles que lui dont il est le maître. Mais cela ne lui apporte aucune satisfaction, car il ne peut être maître à la manière de « l'homme d'action ». Il a besoin du procès de devenir-maître, non de l'état de supériorité. Cette mécanique est évoquée en raccourci dans un souvenir d'école : « Une fois, j'ai même eu un ami. Mais j'étais déjà un despote dans l'âme; je voulais régner sur la sienne en maître absolu; je voulais lui insuffler le mépris de son entourage, avec lequel j'ai exigé de lui une rupture hautaine et définitive. Mon amitié passionnée lui a fait peur : je le poussais jusqu'aux larmes, aux convulsions; c'était une âme naïve et confiante; mais lorsqu'il s'est complètement abandonné à moi, je me suis mis à le haïr et je l'ai repoussé, à croire que je n'avais eu besoin de lui que pour le vaincre et le voir se soumettre. » Pour un maître conscient, l'esclave, une fois soumis, ne présente plus aucun intérêt.

Mais c'est surtout dans l'épisode avec Lisa que l'homme souterrain

se retrouve à l'autre pôle de la relation. Lisa est une prostituée, elle est au plus bas de l'échelle sociale : c'est ce qui permet, à l'homme souterrain, pour une fois, d'agir selon la logique romantique qui lui est chère : d'être magnanime et généreux. Mais il accorde si peu d'importance à sa victoire qu'il est prêt à l'oublier le lendemain, tout préoccupé du rapport avec ses maîtres à lui. « Mais de toute évidence, le plus important, l'essentiel n'était pas là : il fallait me dépêcher d'aller sauver ma réputation aux yeux de Zverkov et de Simonov. C'était cela, le principal. Lisa, au milieu des soucis de cette matinée, je l'avais complètement oubliée. » Si le souvenir revient, c'est parce que l'homme souterrain craint que, lors d'une prochaine rencontre, il ne puisse plus se maintenir au niveau supérieur où il s'était hissé. « Hier, elle m'a pris pour un... héros... tandis que maintenant... heu... » Il redoute que Lisa ne devienne, elle aussi, *méprisante* et qu'il soit de nouveau *humilié*. Or, par le hasard des choses, elle entre chez lui à un moment où il est humilié par son serviteur. C'est pourquoi, la première question qu'il lui adresse est : « Lisa, tu me méprises? » Après une crise hystérique, il commence à croire « qu'à présent les rôles étaient définitivement renversés, qu'à présent, c'était elle, l'héroïne, et que moi, j'étais une créature aussi humiliée, aussi bafouée qu'elle l'avait été à mes yeux, l'autre nuit — il y avait de cela quatre jours... ». Ce qui provoque en lui le désir de se retrouver maître, il la possède et lui remet ensuite de l'argent, comme à n'importe quelle prostituée. Mais l'état de maîtrise ne comporte pas de plaisir pour lui, et son seul désir est que Lisa disparaisse. Une fois partie, il découvre qu'elle n'avait pas pris l'argent. Donc elle n'était pas inférieure! Elle reprend toute sa valeur à ses yeux, et il se lance à sa poursuite. « Pourquoi? Tomber à genoux devant elle, éclater en sanglots de repentir, lui baiser les pieds, implorer son pardon! » Lisa lui était inutile comme esclave, elle lui redevient nécessaire en tant que maître potentiel.

On comprend maintenant que les rêveries romantiques ne sont pas extérieures à la logique du maître et de l'esclave : elles sont la version rose de ce dont le comportement du maître est la version noire. Le rapport romantique d'égalité ou de générosité présuppose la supériorité, tout comme la bagarre présupposait l'égalité. En commentant devant Lisa leur première rencontre, le narrateur s'en rend pleinement compte. « On m'avait bafoué, je voulais bafouer à

mon tour; on m'avait traité en chiffé molle, j'ai voulu à mon tour exercer mon empire... Voilà l'affaire. Et toi, tu t'es imaginé que j'étais venu exprès pour te sauver, oui? » « C'est de puissance que j'avais besoin, ce jour-là, j'avais besoin de jouer, de te pousser jusqu'aux larmes, de te rabaisser, de provoquer tes sanglots — voilà de quoi j'avais besoin ce jour-là! » La logique romantique est donc non seulement constamment battue en brèche par celle du maître et de l'esclave, elle n'en est même pas différente; c'est d'ailleurs pourquoi les rêves « roses » peuvent alterner librement avec les rêves « noirs ».

Toute l'intrigue dans la seconde partie des *Notes d'un souterrain* n'est rien d'autre qu'une exploitation de ces deux figures fondamentales dans le jeu du maître et de l'esclave : la vaine tentative d'accéder à l'égalité qui se solde par l'humiliation; et l'effort tout aussi vain — car ses résultats sont éphémères — de se venger, ce qui n'est, dans le meilleur des cas, qu'une compensation : on humilie et on méprise, pour avoir été humilié et méprisé. Le premier épisode, avec l'officier, présente un condensé des deux possibilités; ensuite elles alternent, obéissant à la règle du contraste : l'homme souterrain est humilié par Zverkov et ses camarades, il humilie Lisa, ensuite il est de nouveau humilié par son serviteur Apollon, et se venge encore une fois sur Lisa; l'équivalence des situations est marquée soit par l'identité du personnage soit par une ressemblance dans les détails : ainsi Apollon « chuintait et zézayait sans arrêt », alors que Zverkov parle « en zozotant, chuintant et étirant les mots, ce qui ne lui arrivait pas naguère ». L'épisode avec Apollon, qui met en scène une relation concrète entre maître et serviteur, sert d'emblème à l'ensemble de ces péripéties si peu capricieuses.

L'ÊTRE ET L'AUTRE

L'homme souterrain sera sans cesse conduit à assumer le rôle d'esclave; il en souffre cruellement; et pourtant, apparemment, il le recherche. Pourquoi? Parce que la logique même du maître et de l'esclave n'est pas une vérité dernière, elle-même est une apparence posée qui dissimule un présupposé essentiel, auquel il faut maintenant accéder. Ce centre, cette essence à laquelle nous parvenons nous réserve cependant une surprise : elle consiste à affirmer le caractère

primordial de la relation avec autrui, à placer l'essence de l'être en l'autre, à nous dire que le simple est double, et que le dernier atome, indivis, est fait de deux. L'homme souterrain n'existe pas en dehors de la relation avec autrui, sans le regard de l'autre. Or n'être pas est un mal plus angoissant encore qu'être un rien, qu'être esclave.

L'homme n'existe pas sans le regard de l'autre. — On pourrait se méprendre, pourtant, sur la signification du regard dans les *Notes d'un souterrain*. En effet, les indications le concernant, très abondantes, semblent à première vue s'inscrire dans la logique du maître et de l'esclave. Le narrateur ne veut pas regarder les autres, car, à le faire, il reconnaîtrait leur existence et, par là même, leur accorderait un privilège qu'il n'est pas sûr d'avoir pour lui-même; autrement dit, le regard risque de faire de lui un esclave. « A la chancellerie où je travaillais, je m'efforçais même de ne regarder personne. » Lors de sa rencontre avec les anciens camarades d'école, il évite avec insistance de les regarder, il reste « les yeux baissés sur son assiette ». « Je me suis surtout efforcé de ne pas les regarder. » Lorsqu'il regarde quelqu'un, il essaie de mettre dans ce regard toute sa dignité — et donc un défi. « Je les regardais avec rage, avec haine », dit-il de l'officier, et des camarades d'école : « Je promenais insolemment à la ronde mon regard hébété. » Rappelons que les mots russes *prezirat'* et *nenavidet'*, mépriser et haïr, très fréquents dans le texte pour la description de ce sentiment précisément, contiennent tous deux la racine *voir* ou *regarder*.

Les autres en font exactement autant, avec plus de succès la plupart du temps. L'officier passe à côté de lui comme s'il ne le voyait pas, Simonov « évite de le regarder », ses camarades une fois ivres refusent de le remarquer. Et lorsqu'ils le regardent, ils le font avec la même agressivité, en lançant le même défi. Ferfitchkine « plongeait dans mes yeux un regard furibond », Troudolioubov « louchait sur moi avec mépris », et Apollon, son serviteur, se spécialise dans les regards méprisants : « Il commençait par fixer sur nous un regard extraordinairement sévère qu'il ne détachait pas avant plusieurs minutes, surtout lorsqu'il venait m'ouvrir ou m'accompagnait jusqu'à la sortie. (...) Soudain, sans raison apparente, il entrait d'un pas souple et feutré dans ma chambre, tandis que j'y déambulais ou que je lisais, s'arrêtait près de la porte, passait une main derrière son dos, avançait la jambe et braquait sur moi un regard où la sévérité avait

fait place au mépris. Si je lui demandais ce qu'il voulait, au lieu de répondre, il me vrillait des yeux quelques secondes de plus, puis, avec un pli particulier des lèvres et un air plein de sous-entendus, il faisait lentement demi-tour et s'en allait du même pas imposant dans sa chambre. »

C'est dans cette optique aussi qu'il faut analyser les rares moments où l'homme souterrain parvient à réaliser ses rêveries romantiques : cet aboutissement exige l'absence totale de regard. Ce n'est pas au hasard si cela se produit lors de la rencontre victorieuse avec l'officier : « Soudain, à trois pas de mon ennemi, contre toute attente, je me suis décidé, j'ai serré les paupières et... nous nous sommes violemment heurtés de l'épaule! » Ni, surtout, si cela se répète durant la première rencontre avec Lisa : au début même de la conversation, le narrateur nous dit : « La chandelle s'était éteinte, je ne lui voyais plus la figure », et ce n'est que tout à fait à la fin, son discours bien terminé, qu'il retrouve « une boîte d'allumettes et un chandelier avec une chandelle neuve ». Or c'est précisément entre ces deux moments de lumière que l'homme souterrain peut énoncer son propos romantique, envers rose du visage du maître.

Mais ce n'est là que la logique du regard « littéral », concret. En fait, dans toutes ces circonstances, la condition d'infériorité est acceptée, plus même, recherchée, parce qu'elle permet d'arrêter sur soi le regard des autres, serait-ce un regard méprisant. L'homme souterrain est toujours conscient de la souffrance que lui cause le regard humiliant; il ne le recherche pas moins. Aller chez son chef Anton Antonytch ne lui apporte aucun plaisir; les conversations qu'il y entend sont insipides. « On parlait impôts indirects, adjudications au Sénat, traitements, promotions, on parlait de Son Excellence, des moyens de plaire, et ainsi de suite, et ainsi de suite. J'avais la patience de rester, comme un crétin, quatre heures de rang auprès de ces gens-là, de les écouter sans oser, ni savoir, parler de rien avec eux. Je devenais idiot, j'avais des sueurs chaudes, la paralysie me guettait; mais c'était bien, c'était utile. » Pourquoi? Parce que auparavant il a ressenti « un besoin insurmontable de (se) précipiter dans la société ». Il sait que Simonov le méprise : « Je le soupçonnais d'éprouver une forte répulsion à mon égard. (...) Je me disais justement que ce monsieur trouvait ma présence pénible et que j'avais bien tort d'aller le voir. » Mais, poursuit-il, « ce genre de considérations ne faisaient, comme un fait

exprès, que m'encourager à me fourrer dans des situations équivoques ». Un regard, même un regard de maître, vaut mieux que l'absence de regard.

Toute la scène avec Zverkov et les camarades d'école s'explique de la même manière. Il a besoin de leur regard; s'il prend des poses dégagées, c'est parce qu'il attend « avec impatience qu'ils m'adressent la parole *les premiers* ». Ensuite, « je voulais à toute force leur montrer que je pouvais parfaitement me passer d'eux; et cependant, je martelais exprès le plancher, faisais sonner mes talons ». De même avec Apollon : il ne tire aucun profit de ce serviteur grossier et paresseux mais il ne peut pas non plus se séparer de lui. « Je ne pouvais pas le chasser, à croire qu'il était chimiquement lié à mon existence. (...) Je me demande bien pourquoi, mais il me semblait qu'Apollon faisait partie intégrante de ce logement dont, sept années de rang, j'ai été incapable de le chasser. » Voilà l'explication du « masochisme » irrationnel, rapporté par le narrateur dans la première partie et dont les critiques ont tant raffolé : il accepte la souffrance parce que l'état d'esclave est finalement le seul qui lui assure le regard des autres; or sans lui, l'être n'existe pas.

En fait, la première partie contenait déjà explicitement cette affirmation, faite à partir d'un postulat d'échec : l'homme souterrain n'est rien, précisément, il n'est même pas un esclave, ou, comme il dit, même pas un insecte. « Non seulement je n'ai pas su devenir méchant, mais je n'ai rien su devenir du tout : ni méchant ni bon, ni crapule ni honnête homme, ni héros ni insecte. » Il rêve de pouvoir s'affirmer ne serait-ce que par une qualité négative, ainsi la paresse, l'absence d'actions et de qualités. « Je me respecterais, justement parce que je serais capable d'abriter au moins de la paresse; je posséderais au moins un attribut en apparence positif dont, moi aussi, je serais sûr. Question : qui est-il? Réponse : un paresseux; mais c'est que ce serait diantrement agréable à entendre. Donc, je possède une définition positive, donc on peut dire quelque chose de moi. » Car maintenant il ne peut même pas dire qu'il n'est rien (et circonscrire la négation dans l'attribut); il *n'est pas*, c'est jusqu'au verbe d'existence lui-même qui se trouve nié. Être seul, c'est ne plus être.

Il y a un grand débat, quasi scientifique, qui occupe presque toutes les pages des *Notes*, portant sur la conception même de l'homme, sur sa structure psychique. L'homme souterrain cherche à prouver que la

conception adverse est non seulement amoral (elle l'est de manière secondaire, dérivée), mais aussi inexacte, fautive. L'homme de la nature et de la vérité, l'homme simple et immédiat, imaginé par Rousseau, n'est pas seulement inférieur à l'homme conscient et souterrain; il n'existe même pas. L'homme un, simple et indivisible, est une fiction; le plus simple est déjà double; l'être n'a pas d'existence antérieure à l'autre ou indépendante de lui; c'est bien pourquoi les rêves d'« égoïsme rationnel » chéris par Tchernychevski et ses amis sont condamnés à l'échec, comme l'est toute théorie qui ne se fonde pas sur la dualité de l'être. Cette universalité des conclusions est affirmée dans les dernières pages des *Notes* : « J'ai simplement poussé jusqu'à l'extrême limite, dans ma propre vie, ce que vous n'avez jamais osé pousser même à moitié, et encore, en prenant votre frousse pour de la raison, ce qui vous servait de consolation, alors qu'en fait, vous vous trompiez vous-mêmes. »

C'est donc par un même mouvement que se trouvent rejetées une conception essentialiste de l'homme et une vision objective des idées; ce n'est pas un hasard si une allusion à Rousseau apparaît ici et là. La confession de Rousseau serait écrite *pour les autres* mais par un être *autonome*; celle de l'homme souterrain est écrite *pour lui*, mais lui-même est déjà *double*, les autres sont en lui, l'extérieur est intérieur. Tout comme il est impossible de concevoir l'homme simple et autonome, on doit surmonter l'idée du texte autonome, expression authentique d'un sujet, plutôt que reflet d'autres textes, jeu entre les interlocuteurs. Il n'y a pas deux problèmes, l'un concernant la nature de l'homme, l'autre, du langage, l'un situé dans les « idées », l'autre dans la « forme ». Il s'agit bien de la même chose.

LE JEU SYMBOLIQUE

Ainsi les aspects apparemment chaotiques et contradictoires des *Notes d'un souterrain* trouvent leur cohésion. Le masochisme moral, la logique du maître et de l'esclave, le statut nouveau de l'idée participent tous d'une même structure fondamentale, sémiotique plutôt que psychique, qui est la structure de l'altérité. De tous les éléments essentiels que j'isolais en cours d'analyse, il ne reste qu'un seul dont la place dans l'ensemble n'est pas apparue : ce

sont les dénonciations des pouvoirs de la raison, dans la première partie. Serait-ce là une attaque gratuite de Dostoïevski contre ses ennemis-amis les socialistes? Mais finissons de lire les *Notes* et nous découvrirons aussi leur place — et leur signification.

En effet, j'ai laissé de côté l'un des personnages les plus importants de la deuxième partie : Lisa. Ce n'est pas un hasard : son comportement n'obéit à aucun des mécanismes décrits jusqu'ici. Observons, par exemple, son regard : il ne ressemble ni à celui du maître, ni de l'esclave. « J'ai entrevu un visage frais, jeune, un peu blême, avec des sourcils noirs et droits et un regard sérieux, légèrement étonné. » « Soudain, à mes côtés, j'ai aperçu deux yeux largement ouverts qui me fixaient avec curiosité. Leur regard était froid, apathique, sombre, totalement étranger; il vous laissait une impression pénible. » A la fin de la rencontre : « En général, ce n'était plus le même visage, le même regard qu'avant — morose, défiant, obstiné. A présent, on y lisait la prière, la douceur et aussi la confiance, la tendresse, la timidité. C'est ainsi que les enfants regardent ceux qu'ils aiment beaucoup et à qui ils veulent demander quelque chose. Elle avait des yeux noisette, de très beaux yeux, des yeux vivants qui savaient refléter et l'amour et une haine sombre. » Chez lui, après avoir assisté à une scène pénible, son regard garde sa singularité : « Elle me regardait avec inquiétude. » « Elle me regarda plusieurs fois avec un étonnement attristé », etc.

Le moment crucial dans l'histoire rapportée par les *Notes d'un souterrain* survient lorsque Lisa, injuriée par le narrateur, tout d'un coup réagit : et ceci d'une manière à laquelle il ne s'attend pas, qui n'appartient pas à la logique du maître et de l'esclave. La surprise est telle que le narrateur lui-même doit la relever. « C'est alors que se produit un fait étrange. J'étais tellement habitué à tout penser et à tout imaginer comme si cela sortait d'un livre et à me représenter le monde entier tel que je l'avais inventé d'avance dans mes rêvasseries [nous savons maintenant que la logique livresque des romantiques et celle du maître et de l'esclave ne font en fait qu'un], que ce fait étrange, je ne l'ai pas compris tout de suite. Or, voilà ce qui s'est passé : cette Lisa que je venais d'humilier, de bafouer, a compris bien plus de choses que je ne l'avais cru. »

Comment réagit-elle? « Soudain, dans un élan irrépressible, elle a bondi sur ses pieds et, toute tendue vers moi, mais toujours intimidée et n'osant bouger de place, elle m'a ouvert les bras... Et mon

cœur s'est retourné. Alors, elle s'est jetée contre ma poitrine, m'a entouré le cou et a fondu en larmes. » Lisa refuse aussi bien le rôle du maître que celui de l'esclave, elle ne veut ni dominer ni se complaire dans sa souffrance : elle aime l'autre *pour lui*. C'est ce jaillissement de lumière qui fait des *Notes* un ouvrage beaucoup plus clair qu'on n'est habitué à le penser ; c'est cette même scène qui justifie l'achèvement du récit, alors qu'à la surface, celui-ci se présente comme un fragment tranché par le caprice du hasard : le livre ne pouvait se terminer plus tôt, et il n'y a pas de raison pour qu'il continue ; comme le dit Dostoïevski dans les dernières lignes, « on peut s'en tenir là ». On comprend aussi un fait qui a souvent inquiété les commentateurs de Dostoïevski : nous savons par une lettre de l'auteur, contemporaine du livre, que le manuscrit comportait, à la fin de la première partie, l'introduction d'un principe positif : le narrateur indiquait que la solution était dans le Christ. Les censeurs ont supprimé ce passage lors de sa première publication ; mais, curieusement, Dostoïevski ne l'a jamais rétabli dans les éditions postérieures. On en voit maintenant la raison : le livre aurait compté deux fins au lieu d'une ; et le propos de Dostoïevski aurait perdu beaucoup de sa force étant placé dans la bouche du narrateur plutôt que dans le geste de Lisa.

Plusieurs critiques (Skaftymov, Frank) ont déjà remarqué que, contrairement à une opinion répandue, Dostoïevski ne défend pas les vues de l'homme souterrain mais lutte contre elles. Si le malentendu a pu se produire, c'est que nous assistons à deux dialogues simultanés. Le premier est celui entre l'homme souterrain et le défenseur de l'égoïsme rationnel (peu importe si on lui attache le nom de Tchernychevski, ou celui de Rousseau, ou un autre encore) ; ce débat porte sur la nature de l'homme et il en oppose deux images, l'une autonome, l'autre duelle ; il est évident que Dostoïevski accepte la seconde comme vraie. Mais ce premier dialogue ne sert en fait qu'à balayer le malentendu qui cachait le véritable débat ; c'est là que s'instaure le deuxième dialogue, cette fois entre l'homme souterrain, d'une part, et Lisa, ou, si l'on préfère, « Dostoïevski », de l'autre. La difficulté majeure dans l'interprétation des *Notes* réside dans l'impossibilité de concilier l'apparence de vérité, accordée aux arguments de l'homme souterrain, avec la position de Dostoïevski, telle que nous la connaissons par ailleurs. Mais cette difficulté vient du télescopage des deux débats en un. L'homme du souterrain n'est pas le représentant de la position

morale, inscrite par Dostoïevski dans le texte en son propre nom; il développe simplement jusqu'à ses conséquences extrêmes la position des adversaires de Dostoïevski, les radicaux des années soixante. Mais une fois ces positions logiquement présentées s'engage le procès essentiel — bien qu'il n'occupe qu'une petite partie du texte — où Dostoïevski, tout en se plaçant dans le cadre de l'altérité, oppose la logique du maître et de l'esclave à celle de l'amour des autres pour les autres, telle qu'elle est incarnée dans le comportement de Lisa. Si dans le premier débat se confrontaient, sur le plan de la *vérité*, deux descriptions de l'homme, dans le second, considérant déjà ce problème comme résolu, l'auteur oppose, sur le plan de la *morale*, deux conceptions du comportement juste.

Dans les *Notes d'un souterrain*, cette seconde solution n'apparaît que pour un bref moment, lorsque Lisa tend brusquement ses bras pour étreindre celui qui l'injurie. Mais à partir de ce livre, elle s'affirmera avec de plus en plus de force dans l'œuvre de Dostoïevski, même si elle reste comme la marque d'une limite plus qu'elle ne devient le thème central d'une narration. Dans *Crime et Châtiment*, c'est avec le même amour que la prostituée Sonia écouterait les confessions de Raskolnikov. Il en sera de même pour le prince Mychkine, dans *l'Idiot*, et pour Tikhone, qui reçoit la confession de Stavroguine dans *les Démons*. Et dans *les Frères Karamazov*, ce geste se répétera, symboliquement, trois fois : tout au début du livre, le *starets* Zossima s'approche du grand pécheur Mítia, et s'incline silencieusement devant lui, jusqu'à terre. Le Christ, qui entend le discours du Grand Inquisiteur le menaçant du bûcher, s'approche du vieillard et embrasse silencieusement ses lèvres exsangues. Et Aliocha, après avoir entendu la « révolte » d'Ivan, trouve en lui-même la même réponse : il s'approche d'Ivan et l'embrasse sans mot dire sur la bouche. Ce geste, varié et répété tout au long de l'œuvre de Dostoïevski, y prend une valeur précise. L'étreinte sans mots, le baiser silencieux : c'est un dépassement du langage mais non un renoncement au sens. Le langage verbal, la conscience de soi, la logique du maître et de l'esclave : tous trois se retrouvent du même côté, ils restent l'apanage de l'homme souterrain. Car le langage, nous a-t-on dit dans la première partie des *Notes*, ne connaît que le langagier — la raison ne connaît que le raisonnable —, c'est-à-dire une vingtième partie de l'être humain. Cette bouche qui ne *parle* plus mais *embrasse*, introduit le geste et le

corps (nous avons tous perdu, disait le narrateur des *Notes*, notre « corps propre »); elle interrompt le langage mais instaure, avec d'autant plus de force, le circuit symbolique. Le langage sera dépassé non par le silence hautain qu'incarne « l'homme de la nature et de la vérité », l'homme d'action, mais par ce jeu symbolique supérieur qui commande le geste pur de Lisa.

Le lendemain de la mort de sa première femme, les jours mêmes où il travaille sur les *Notes d'un souterrain*, Dostoïevski écrit dans son carnet (note du 16.4.1864) : « Aimer l'homme *comme soi-même* est impossible, d'après le commandement du Christ. La loi de la personnalité sur terre lie, le moi empêche... Pourtant, après l'apparition du Christ comme *idéal de l'homme en chair*, il est devenu clair comme jour que le développement supérieur et ultime de la personnalité doit précisément atteindre ce degré (tout à fait à la fin du développement, au point même où l'on atteint le but), où l'homme trouve, prend conscience et, de toute la force de sa nature, se convainc que l'usage supérieur qu'il peut faire de sa personnalité, de la plénitude du développement de son moi, c'est en quelque sorte anéantir ce moi, le donner entièrement à tous et à chacun sans partage et sans réserve. Et c'est le bonheur suprême. »

Je pense que, cette fois-ci, on peut laisser à l'auteur le dernier mot.

9. Connaissance du vide : *Cœur des ténèbres*¹

Cœur des ténèbres de Joseph Conrad ressemble superficiellement à un récit d'aventures. Un petit garçon rêve sur les espaces blancs de la carte; devenu grand, Marlow décide d'explorer l'un d'entre eux, le plus étendu : le cœur du continent noir qu'atteint un fleuve serpentin. Une tâche est assignée : joindre l'un des agents de la société qui se consacre à la collecte d'ivoire, Kurtz; des dangers sont annoncés. Pourtant, même cette amorce conventionnelle ne tient pas ses promesses : les risques que semble prophétiser le docteur de la société sont d'ordre intérieur : il mesure le crâne de ceux qui partent en voyage et les interroge sur la présence ou l'absence de folie dans la famille. De même, le capitaine suédois qui amène Marlow au premier poste est pessimiste sur l'avenir, mais l'expérience qu'il évoque est celle d'un homme qui s'est pendu — tout seul. Le danger vient de l'intérieur, les aventures se jouent dans l'esprit de l'explorateur, non dans les situations qu'il traverse.

La suite de l'histoire ne fait que confirmer cette impression. Au poste central, où Marlow finit par arriver, il est condamné à l'inaction par le naufrage du bateau à vapeur dont il est censé prendre les commandes. De longs mois s'écoulent pendant lesquels la seule action de Marlow est d'attendre l'envoi des rivets manquants. Il ne se passe rien; et quand quelque chose se produit, le récit omet de nous en parler. Ainsi du moment de départ vers le poste de Kurtz, de la rencontre de ce dernier avec le Directeur du poste central, du retour de Marlow et de ses rapports avec les « pèlerins » après la mort de Kurtz. Pendant la scène décisive de prise de contact avec Kurtz, Marlow reste

1. Je cite, en la modifiant parfois, la traduction d'André Ruyters, 1948.

à bord du bateau et converse avec un Russe falot; on n'apprend jamais ce qui s'est passé sur terre.

Ou prenons ce moment traditionnellement culminant dans le récit d'aventures : la bataille, ici entre Blancs et Noirs. Le seul mort jugé digne d'être mentionné est le timonier, et encore Marlow n'en parle-t-il que parce que le sang du mourant remplit ses chaussures et l'amène ainsi à les jeter par-dessus bord. Le dénouement de la bataille est dérisoire : les coups de feu des Blancs n'atteignent personne et ne créent que de la fumée (« Je m'étais aperçu, à la façon dont la cime des taillis remuait et volait, que presque tous les coups avaient porté trop haut »). Quant aux Noirs, ils s'enfuient en entendant le seul sifflet du bateau : « Les vociférations furieuses et guerrières s'arrêtèrent à l'instant... La débandade... était due uniquement au bruit strident du sifflet à vapeur. »

De même pour cet autre moment où culmine l'intensité du récit, l'image inoubliable de la femme noire qui sort de la jungle, alors qu'on monte Kurtz sur le bateau : « Soudain elle ouvrit ses bras nus et les éleva, tout droit, au-dessus de sa tête, comme dans un irrésistible désir de toucher le ciel... » Geste puissant mais qui n'est, après tout, qu'un signe énigmatique — et non une action.

Si aventure il y a, elle n'est pas là où on croyait la trouver : elle n'est pas dans l'action mais dans l'interprétation que l'on acquerra de certaines données, posées depuis le début. Les aventures qui auraient dû capter notre attention ne peuvent le faire car, contrairement à toutes les lois du suspense, leur dénouement est annoncé longtemps à l'avance, et ce, à plusieurs reprises. Au début même du voyage, Marlow prévient ses auditeurs : « J'eus le pressentiment que sous l'aveuglant soleil de ce pays, j'allais apprendre à connaître le démon, flasque, hypocrite, aux regards évasifs, le démon d'une folie rapace et sans merci. » Non seulement la mort de Kurtz mais aussi le destin de Marlow par la suite sont rappelés à plusieurs reprises (« il advint que c'est moi qui eus à prendre soin de sa mémoire »).

L'avènement des faits est sans importance, car seule comptera leur interprétation. Le voyage de Marlow n'avait qu'un seul but : « Le voyage n'avait été entrepris que pour me permettre de causer avec M. Kurtz... Je... me rendis compte que c'était là tout justement ce que je m'étais promis : — une conversation avec Kurtz. » Parler :

pour comprendre, non pour agir. C'est sans doute la raison pour laquelle Marlow ira chercher Kurtz après la fugue de celui-ci, alors qu'il désapprouve par ailleurs son enlèvement par les pèlerins : c'est que Kurtz aurait échappé ainsi à son regard, à son oreille, il n'aurait pas permis d'être connu. La remontée du fleuve est donc une accession à la vérité, l'espace symbolise le temps, les aventures servent à comprendre. « Remonter le fleuve, c'était se reporter, pour ainsi dire, aux premiers âges du monde... » « Nous voyagions dans la nuit des premiers âges. »

Le récit d'action (« mythologique ») n'est là que pour permettre le déploiement d'un récit de connaissance (« gnoséologique »). L'action est insignifiante parce que tous les efforts se sont portés sur la recherche de l'être. (Conrad écrivait ailleurs : « Rien de plus futile sous le soleil qu'un pur aventurier. ») L'aventurier de Conrad — si l'on veut encore l'appeler ainsi — a transformé la direction de sa quête : il ne cherche plus à vaincre mais à savoir.

De nombreux détails, disséminés tout au long de l'histoire, confirment la prédominance du connaître sur le faire, car le dessin global se répercute sur une infinité de gestes ponctuels qui vont tous dans la même direction. Les personnages ne cessent de méditer le sens caché des paroles qu'ils entendent, la signification impénétrable des signaux qu'ils perçoivent. Le Directeur termine toutes ses phrases par un sourire qui « avait l'air d'un sceau apposé sur ses paroles, afin de rendre absolument indéchiffrable le sens de la phrase la plus triviale ». Le message du Russe, qui doit aider les voyageurs, est, Dieu sait pourquoi, écrit dans un style télégraphique qui le rend incompréhensible. Kurtz connaît la langue des Noirs mais à la question : « Vous comprenez cela? », il ne fait apparaître qu'un « sourire au sens indéfinissable » : sourire aussi énigmatique que l'étaient les paroles prononcées dans une langue ignorée.

Les mots exigent l'interprétation ; à plus forte raison, les symboles non verbaux qu'échangent les hommes. Le bateau remonte le fleuve : « Quelquefois, la nuit, un roulement de tam-tams, derrière le rideau des arbres, parvenait jusqu'au fleuve et y persistait faiblement, comme s'il eût rôdé dans l'air, au-dessus de nos têtes, jusqu'à la pointe du jour. Impossible de dire s'il signifiait la guerre, la paix ou la prière. » Il en va de même d'autres faits symboliques, non intentionnels : événements, comportements, situations. Le bateau a échoué au fond

du fleuve : « Je ne saisis pas sur-le-champ la signification de ce naufrage. » Les pèlerins restent inactifs au poste central : « Je me demandais parfois ce que tout cela voulait dire. » D'ailleurs la profession de Marlow — guider un bateau — n'est rien d'autre qu'une capacité d'interpréter les signes : « Il me fallait deviner le chenal, discerner — d'inspiration surtout — les signes d'un fond caché. J'avais à épier les roches recouvertes (...). Et il me fallait avoir l'œil sur les signes de bois mort qu'on couperait pendant la nuit pour s'assurer la vapeur du lendemain. Quand vous avez à vous appliquer tout entier à ces sortes de choses, aux seuls incidents de surface, la réalité — oui, la réalité elle-même! — pâlit. La vérité profonde demeure cachée... Dieu merci! » La vérité, la réalité et l'essence restent intangibles; la vie s'épuise en une interprétation de signes.

Les rapports humains ne sont rien d'autre qu'une recherche herméneutique. Le Russe est, pour Marlow, « inexplicable », « un de ces problèmes qu'on ne résout pas ». Mais Marlow lui-même devient objet d'interprétation de la part du briquetier. Et le Russe, à son tour, doit reconnaître, parlant des rapports entre Kurtz et sa femme : « Je ne comprends pas. » La jungle même se présente à Marlow « aussi sombre, aussi impénétrable à la pensée humaine » (remarquons-le : à la pensée et non au corps) qu'il croit y déceler la présence d'un « charme muet ».

Plusieurs épisodes emblématiques indiquent aussi qu'il s'agit d'un récit où prédomine l'interprétation des symboles. Au début, à la porte de la société, dans une ville européenne, on trouve deux femmes. « Souvent, quand je fus là-bas, je revis ces deux créatures, gardiennes de la porte des Ténèbres, tricotant leur laine noire comme pour en faire un chaud linceul, l'une introduisant, introduisant sans trêve dans l'inconnu, l'autre scrutant les visages joyeux et insoucians de ses vieux yeux impassibles. » L'une cherche (passivement) à connaître; l'autre conduit à une connaissance qui lui échappe : voici deux figures de la connaissance qui annoncent le déroulement du récit à venir. Tout à fait à la fin de l'histoire, on trouve une autre image symbolique : la Fiancée de Kurtz rêve à ce qu'elle eût pu faire si elle s'était trouvée près de lui : « J'aurais jalousement recueilli le moindre de ses soupirs, ses moindres paroles, chacun de ses mouvements, chacun de ses regards » : elle aurait fait une collection de signes.

Le récit de Marlow s'ouvre d'ailleurs sur une parabole, où il n'est

pas encore question de Kurtz ni du continent noir, mais d'un Romain imaginaire, conquérant de l'Angleterre en l'an zéro. Celui-ci se serait confronté à la même sauvagerie, au même mystère — à l'incompréhensible. « Il lui faut vivre au sein de l'incompréhensible, ce qui en soi déjà est détestable... Et il y a là-dedans une sorte de fascination pourtant qui se met à le travailler. » Le récit qui suivra, qui illustrera ce cas général, est donc bien celui de l'apprentissage d'un art de l'interprétation.

L'abondante métaphorique du blanc et du noir, du clair et de l'obscur, qu'il est facile d'observer dans ce texte, n'est évidemment pas étrangère au problème de la connaissance. En principe, et en accord avec les métaphores de la langue, l'obscurité équivaut à l'ignorance, la lumière à la connaissance. L'Angleterre obscure des débuts est décrite par un nom : ténèbres. Le sourire énigmatique du Directeur produit le même effet : « Il scella cette exclamation de son singulier sourire, comme s'il eût, un instant, entrouvert la porte sur les ténèbres dont il avait la garde. » Réciproquement, l'histoire de Kurtz illumine l'existence de Marlow : « Il me parut répandre une sorte de lumière sur toutes choses autour de moi et dans mes pensées. Il était sombre à souhait, cependant — et lamentable — point extraordinaire en quoi que ce fût — pas très clair non plus... Non, pas très clair... — Et néanmoins, il semblait répandre une espèce de lumière... »

C'est ce à quoi se réfère aussi le titre de l'histoire, *Cœur des ténèbres*. L'expression revient plusieurs fois au cours du texte : pour désigner l'intérieur du continent inconnu où se dirige le bateau (« Nous pénétrions de plus en plus profondément au cœur des ténèbres ») ou d'où il revient (« Le sombre courant s'éloignait avec rapidité du cœur des ténèbres »). Elle désigne aussi, par restriction, celui qui incarne ce cœur intouchable, Kurtz, tel qu'il vit dans le souvenir de Marlow traversant le seuil de la maison où habite la Fiancée; ou, par généralisation, dans la dernière phrase du texte, le lieu de l'inconnaissance, où s'enfuient les flots d'un autre fleuve : « vers le cœur même d'infinies ténèbres ». Par concomitance, l'obscurité symbolisera aussi le danger ou le désespoir.

En fait, le statut de l'obscurité est plus ambigu, car elle devient objet de désir; la lumière, à son tour, s'identifie à la présence, dans tout ce que celle-ci a de frustrant. Kurtz, objet de désir du récit entier, est lui-même « des ténèbres impénétrables ». Il s'identifie à tel point

à l'obscurité que, lorsqu'il y a une lumière à côté de lui, il ne s'en aperçoit pas. « Je suis étendu dans le noir à attendre la mort... » La lumière brûlait à moins d'un pied de son visage. » Et quand, dans la nuit, on fait la lumière, Kurtz ne peut y être : « Une lumière brûlait à l'intérieur mais M. Kurtz n'était pas là. » Cette ambiguïté de la lumière se traduit le mieux dans la scène de la mort de Kurtz : en le voyant mourir, Marlow éteint les bougies : Kurtz appartient à l'obscurité; mais aussitôt après, Marlow se réfugie dans la cabine éclairée et refuse de la quitter, même si cela amène les autres à l'accuser d'insensibilité : « Il y avait une lampe là — de la lumière, comprenez-vous — et au-dehors tout était si affreusement obscur ! » La lumière est rassurante quand l'obscurité vous échappe.

La même ambiguïté caractérise la répartition du noir et du blanc. En accord, une fois de plus, avec les métaphores de la langue, c'est l'inconnu qui est décrit comme noir : on a vu que telle était la couleur de la laine que tricotaient les deux femmes à l'entrée de la société; telle est la couleur du continent inconnu (« la lisière d'une jungle colossale d'un vert si foncé qu'il en était presque noir »), telle est aussi la couleur de peau de ses habitants. Significativement, ceux parmi les Noirs qui entrent en contact avec les Blancs sont contaminés : ils auront nécessairement une quelconque tache blanche. Ainsi des payeurs qui vont en barques du continent au bateau : les barques sont « montées par des payeurs noirs. On pouvait voir de loin le blanc de leurs yeux qui luisait ». Ou ceux qui travaillent pour les Blancs : « Il avait l'air saisissant sur ce cou noir, ce bout de cordon blanc venu de par-delà les mers. » Le danger sera donc, lui aussi, noir, et ce jusqu'au comique : un capitaine danois se fait tuer à cause de deux poules, « oui, deux poules noires ».

Et pourtant le blanc, pas plus que la lumière, n'est une valeur simplement désirée : on désire le noir, et le blanc n'est que le résultat décevant d'un désir soi-disant satisfait. Le blanc sera désavoué : vérité soit trompeuse (ainsi des espaces blancs de la carte, qui cachent le continent noir), soit illusoire : les Blancs croient que l'ivoire, blanc, est la vérité dernière; mais, s'exclame Marlow, « de ma vie, je n'ai jamais rien vu d'aussi peu réel... ». Le blanc peut empêcher la connaissance, tel ce brouillard blanc, « plus aveuglant que la nuit elle-même », qui interdit de s'approcher de Kurtz. Le blanc, c'est enfin l'homme blanc face au Noir; et tout l'ethnocentrisme paternaliste de Conrad

(qui pouvait passer pour anticolonialisme au XIX^e siècle) ne peut nous empêcher de voir que sa sympathie va aux habitants indigènes du continent noir; le Blanc est cruel et stupide. Kurtz, ambigu sous le rapport clair-obscur, le sera aussi quant au blanc et au noir. Car d'une part, croyant posséder la vérité, il préconise dans son rapport la domination des Noirs par les Blancs; et, chercheur infatigable d'ivoire, sa tête même est devenue « comme une boule d'ivoire »; mais, d'autre part, il fuit les Blancs, et veut rester près des Noirs; ce n'est pas un hasard si Marlow évoque, à propos de sa rencontre avec lui, « la noirceur particulière de cette épreuve ».

Le récit est donc imprégné de noir et de blanc, d'obscurité et de clarté, car ces teintes sont coordonnées au processus de connaissance — et à son envers, l'ignorance, avec toutes les nuances que peuvent comporter ces deux termes. Jusqu'aux couleurs et aux ombres, tout a trait à la connaissance. Mais rien ne fait voir la domination de la connaissance avec autant d'évidence que le rôle joué dans l'histoire par Kurtz. Car ce texte est en fait le récit de la recherche de Kurtz : c'est ce qu'on apprend peu à peu, et rétrospectivement. La gradation suivie est bien celle de la connaissance de Kurtz : on passe du premier au deuxième chapitre à l'occasion d'un épisode où Marlow se dit : « Pour moi, il me parut que je démêlais Kurtz pour la première fois »; et du deuxième au troisième, lors de la rencontre avec le Russe, celui qui, parmi les personnages du livre, l'aura connu de plus près. D'ailleurs Kurtz est loin d'être le seul sujet du premier chapitre, alors qu'il domine le second; dans le troisième, enfin, on trouve des épisodes nullement reliés au voyage sur le fleuve mais qui contribuent à la connaissance de Kurtz : ainsi les rencontres postérieures avec ses proches, ou les recherches de tous ceux qui veulent savoir qui il était. Kurtz est le pôle d'attraction du récit entier; mais ce n'est qu'après coup que nous en découvrons les lignes de force. Kurtz est les ténèbres, l'objet de désir du récit; le cœur des ténèbres, c'est « les ténèbres arides de son cœur ». Et comme on pouvait le deviner, quand il se fait peintre, il peint l'obscurité et la lumière : « une petite esquisse à l'huile, représentant, sur un panneau de bois, une femme, drapée et les yeux bandés, portant une torche allumée. Le fond était sombre, presque noir ».

Kurtz est bien le centre du récit, et sa connaissance, la force motrice de l'intrigue. Or le statut de Kurtz à l'intérieur du récit est tout à fait

particulier ; nous n'en avons, pour ainsi dire, aucune perception directe. Pendant la plus grande partie du texte, il est annoncé au futur, comme un être qu'on veut atteindre mais qu'on ne voit pas encore : ainsi des premières annonces de Marlow ; des récits successifs qui le dépeignent : celui du comptable, celui du Directeur, celui du briquetier. Ces récits nous font tous désirer la connaissance de Kurtz, qu'ils procèdent de l'admiration ou de la frayeur ; mais ils ne nous apprennent pas grand-chose en dehors du fait qu'il y a quelque chose à apprendre. Puis vient le voyage en amont du fleuve, qui est censé nous conduire au véritable Kurtz ; pourtant les obstacles se multiplient : l'obscurité d'abord, l'attaque des Noirs, le brouillard épais qui empêche toute perception. A ce point du texte, des obstacles proprement narratifs s'ajoutent à ceux que dresse la jungle : au lieu de poursuivre son récit de connaissance progressive de Kurtz, Marlow s'interrompt brusquement et dresse un portrait rétrospectif de son héros, comme si Kurtz ne pouvait être présent que dans les temps de l'absence, le passé et le futur. C'est d'ailleurs ce qu'énonce explicitement le Directeur lorsque, à la remarque de Marlow qui vient de rencontrer Kurtz et dit : « J'estime que M. Kurtz est un homme remarquable », il répond : « C'était un homme remarquable. » On revient ensuite du portrait au récit, mais de nouvelles déceptions nous attendent : à la place de Kurtz, on trouve le Russe, auteur d'une nouvelle relation sur le héros absent. Kurtz apparaît, enfin ; mais on n'apprend pas grand-chose pour autant. D'abord il est mourant, participant déjà de l'absence plus que de la présence ; on ne le voit d'ailleurs que de loin, et fugitivement. Lorsque enfin on se trouve mis en sa présence, Kurtz est réduit à une pure voix — donc à des paroles, lesquelles sont tout aussi sujettes à interprétation que l'étaient les récits des autres le concernant ; un nouveau mur s'est dressé entre Kurtz et nous (« Kurtz discourait. Quelle voix ! Quelle voix ! Elle conserva sa profonde sonorité jusqu'à la fin ») ; rien d'étonnant à ce que cette voix soit particulièrement impressionnante : « Le volume du son qu'il émettait sans effort, sans presque prendre la peine de remuer les lèvres, me stupéfia. Quelle voix ! Quelle voix ! Elle était grave, profonde, vibrante, et l'on eût juré que cet homme n'était même plus capable d'un murmure. » Mais même cette présence énigmatique ne dure pas, et bientôt un « voile » s'abat sur son visage, le rendant impénétrable. La mort ne change

presque rien, tant la connaissance s'avérait impossible de son vivant; on passe simplement des supputations aux souvenirs.

Non seulement, donc, le processus de connaissance de Kurtz remplit le récit de Marlow, mais encore cette connaissance est impossible : Kurtz nous est devenu familier, mais nous ne le connaissons pas, nous ignorons son secret. Cette frustration est dite par Conrad de mille manières. En fin de compte, Marlow n'a pu poursuivre qu'une ombre, « l'ombre de M. Kurtz », que ne rendent que plus épaisse les paroles énoncées par Kurtz : « Ombre plus noire que l'ombre de la nuit et drapée noblement dans les plis de son éloquence éclatante. » Le cœur des ténèbres est « Nulle part », et on ne peut l'atteindre. Kurtz s'évanouit avant qu'on ait pu le connaître (« Tout ce qui avait appartenu à Kurtz m'était passé entre les mains : son âme, son corps, la station, ses projets, son ivoire, sa carrière. Il ne restait guère que son souvenir... »). Son nom, Kurtz, court, n'est trompeur qu'en apparence. Marlow remarque en apercevant le personnage pour la première fois : « Kurtz, Kurtz, cela signifie court en allemand, n'est-ce pas?... Eh bien, le nom était aussi véridique que le reste de sa vie, que sa mort même. Il paraissait avoir sept pieds de long au moins. » Kurtz n'est pas petit comme son nom l'indique; mais la connaissance que nous avons de lui reste courte, elle est à jamais insuffisante, et ce n'est pas un hasard s'il résiste à l'effort des Blancs pour l'arracher à son obscurité. Marlow n'a pas compris Kurtz, alors qu'il devient à la fin son confident (« il m'honora d'une confiance surprenante »); de même, après sa mort, ses efforts pour le comprendre restent vains : « le cousin, lui-même... ne fut pas en mesure de m'indiquer ce que Kurtz avait été, exactement ».

Kurtz est le cœur des ténèbres mais ce cœur est vide. On ne peut que rêver au moment ultime, au seuil de la mort, où l'on acquiert la connaissance absolue (« ce suprême instant de parfaite connaissance »). Ce que Kurtz dit réellement en ce moment, ce sont des paroles qui énoncent le vide, qui annulent la connaissance : « L'horreur! L'horreur! » Une horreur absolue dont nous ne connaissons jamais l'objet.

Rien ne prouve mieux la dérision de la connaissance que la scène finale du récit, la rencontre avec la Fiancée. Celle qui énonce : « C'est moi qui le connaissais le mieux » — et dont nous voyons pourtant combien la connaissance est imparfaite, illusoire même. Rien n'est

resté de Kurtz outre son souvenir, mais ce souvenir est faux. Lorsqu'elle s'exclame « Que c'est vrai! Que c'est vrai! », c'est qu'un mensonge vient d'être proféré. « Ses paroles, au moins, ne sont pas mortes », se console-t-elle; et un instant après elle arrache à Marlow un mensonge sur les derniers mots de Kurtz : « Le dernier mot qu'il ait prononcé : ce fut votre nom. — Je le savais, j'en étais sûre! » réplique la Fiancée. Est-ce pour cela que, au cours de cette conversation entre elle et Marlow, « à chaque parole qui était prononcée, la pièce se faisait plus sombre »?

Que la connaissance soit impossible, que le cœur des ténèbres soit lui-même ténébreux, le texte tout entier nous le dit. Ce voyage va bien au centre (« tout juste au centre »), à l'intérieur, au fond : « Il me parut qu'au lieu de partir pour le cœur d'un continent, j'étais sur le point de m'enfoncer au centre de la terre »; le poste de Kurtz s'appelle bien Poste Intérieur; Kurtz est bien « au fond là-bas ». Mais le centre est vide : « Un fleuve désert, un grand silence, une forêt impénétrable. » D'après le Directeur, « les gens qui viennent ici ne devraient pas avoir d'entrailles »; cette règle s'avère être strictement suivie. Voyant le briquetier, Marlow se dit : « Si je l'avais essayé, j'aurais pu le transpercer de mon index sans rien trouver à l'intérieur. » Le Directeur lui-même, on se souvient, imprime à tout un sourire énigmatique; mais peut-être son secret est-il impénétrable parce que inexistant : « Jamais il ne livra son secret. Peut-être après tout n'y avait-il rien en lui. »

L'intérieur n'existe pas, pas plus que le sens ultime, et les expériences de Marlow sont toutes « inconcluantes ». Du coup, c'est l'acte même de connaissance qui se trouve mis en question. « Quelle chose baroque que la vie : cette mystérieuse mise en œuvre d'impitoyable logique pour quels desseins dérisoires!... Le plus qu'on puisse attendre, c'est quelque lumière sur soi-même, acquise quand il est trop tard et, ensuite, il n'y a plus qu'à remâcher les regrets qui ne meurent pas. » La machine tourne parfaitement bien — mais à vide, et la meilleure connaissance d'autrui ne renseigne que sur soi. Que le processus de connaissance se déroule de manière irréprochable ne prouve nullement qu'on puisse atteindre l'objet de cette connaissance; on est tenté de dire même : bien au contraire. C'est ce que ne parvenait pas à comprendre E. M. Forster qui remarquait à propos de Conrad, perplexe : « Ce qu'il y a de particulièrement fuyant dans son

cas, c'est qu'il est toujours en train de nous promettre quelques déclarations philosophiques générales sur le monde, et qu'ensuite il se réfugie dans une déclamation revêche... Il y a chez lui une obscurité centrale — quelque chose de noble, héroïque, inspirateur, une demi-douzaine de grands livres — mais obscurs! Obscurs! » Nous savons déjà à quoi nous en tenir pour ce qui est de l'obscurité. Et Conrad écrivait ailleurs : « Le but de l'art n'est pas dans la claire logique d'une conclusion triomphante; il n'est pas dans le dévoilement d'un de ces secrets sans cœur qu'on nomme Lois de la Nature. »

La parole, on l'a vu, joue un rôle décisif dans le processus de connaissance : elle est cette lumière qui devait dissiper les ténèbres mais qui n'y parvient finalement pas. C'est ce que nous a appris l'exemple de Kurtz. « Entre tous ses dons, celui qui passait les autres et imposait en quelque sorte l'impression d'une présence réelle, c'était son talent de parole, sa parole! — ce don troublant et inspirateur de l'expression, le plus méprisable et le plus noble des dons, courant de lumière frémissant ou flux illusoire jailli du cœur d'impénétrables ténèbres. » Mais ceci n'est qu'un exemple de quelque chose de beaucoup plus général, qui est : la possibilité de construire une réalité, de dire une vérité à l'aide de mots; l'aventure de Kurtz est en même temps une parabole du récit. Ce n'est nullement un hasard si Kurtz est aussi, à ses heures, poète — comme il est peintre et musicien. Ce n'est pas un hasard surtout si de nombreuses analogies s'établissent entre les deux récits, encadrant et encadré, entre les deux fleuves ici et là, enfin entre Kurtz et Marlow le narrateur (les deux seuls à avoir des noms propres dans cette histoire; tous les autres se réduisent à leur fonction : le Directeur, le comptable — que l'on rencontre d'ailleurs aussi bien dans l'histoire encadrée que dans le cadre), et, corrélativement, entre Marlow le personnage et ses auditeurs (dont nous, les lecteurs, jouons le rôle). Kurtz est une voix. « Je fis l'étrange découverte que je ne me l'étais jamais représenté agissant, mais discourant. Je ne me dis pas : " Je ne le verrai pas " ou : " Je ne lui serrerai jamais la main ", mais : " Je ne l'entendrai jamais! " L'homme s'offrait à moi comme une voix. » Mais n'en va-t-il pas de même de Marlow-narrateur? « Depuis longtemps déjà, assis à l'écart, il n'était plus pour nous qu'une voix. » Ce qui n'est rien d'autre qu'une définition de l'écrivain : « L'artiste... est à ce point une voix que pour lui le silence est comme la mort », écrivait Conrad dans un article. C'est Marlow qui

se chargera d'expliciter le rapport entre les deux séries, lors d'une interruption de son récit. « Kurtz... n'était qu'un nom pour moi. Je ne voyais pas plus l'homme derrière ce nom que vous ne le faites vous-mêmes. Car le voyez-vous? Voyez-vous l'histoire?... Voyez-vous quoi que ce soit? » L'un comme l'autre, l'explorateur comme le lecteur, n'ont affaire qu'à des signes, à partir desquels ils doivent construire, l'un le référent (la réalité qui l'entoure), l'autre la référence (ce dont il est question dans le récit). Le lecteur (tout lecteur) désire connaître l'objet du récit comme Marlow désire connaître Kurtz.

Et tout comme sera frustré ce dernier désir, de même le lecteur ou l'auditeur ne pourra jamais atteindre, comme il l'aurait voulu, la référence du récit : son cœur est également absent. N'est-il pas révélateur que le récit, commencé au coucher du soleil, coïncide dans son déroulement avec l'épaississement des ténèbres? « L'obscurité était devenue si profonde que nous, les auditeurs, pouvions à peine nous distinguer les uns des autres. » Et, tout comme est impossible la connaissance de Kurtz dans le récit de Marlow, est également impossible toute construction à partir des paroles, toute tentative de saisir les choses par les mots. « Non, c'est impossible. Il est impossible de rendre la sensation de vie d'une époque donnée de l'existence, ce qui en fait la réalité, la signification, l'essence subtile et pénétrante. C'est impossible. » L'essence, la vérité — le cœur du récit —, est inaccessible, le lecteur n'y parviendra jamais. « Vous ne pouvez pas comprendre. » Les mots ne permettent même pas de transmettre les mots. « Je vous ai dit les mots que nous échangeâmes, en répétant les phrases mêmes que nous prononçâmes — mais qu'est-ce que cela! Vous n'y voyez que paroles banales, ces sons familiers et indéfinis qui servent quotidiennement... Pour moi, elles révélaient le caractère de terrifiante suggestion des mots entendus en rêve, des phrases prononcées dans un cauchemar. » Cet aspect-là des mots, on ne saurait le reproduire.

Il est impossible d'atteindre la référence; le cœur du récit est vide, tout comme l'étaient les hommes. Pour Marlow, « le sens d'un épisode, ce n'était pas à l'intérieur qu'il fallait le chercher, comme un noyau, mais extérieurement, dans ce qui, enveloppant le récit, n'avait fait que le manifester, comme la chaleur suscite la brume, à la façon de ces halos de brouillard que parfois rend visibles l'illumination spectrale du clair de lune ». La lumière du récit est celle, hésitante, de la lune.

Ainsi l'histoire de Kurtz symbolise le fait de la fiction, la construction à partir d'un centre absent. Il ne faut pas se méprendre : l'écriture de Conrad est bien allégorique, comme en témoignent des faits multiples (ne serait-ce que l'absence de noms propres, moyen de généralisation), mais toutes les interprétations allégoriques du *Cœur des ténèbres* ne sont pas aussi bien venues. Réduire le voyage sur le fleuve à une descente aux enfers ou à la découverte de l'inconscient est une affirmation dont l'entière responsabilité incombe au critique qui l'énonce. L'allégorisme de Conrad est intratextuel : si la recherche de l'identité de Kurtz est une allégorie de la lecture, celle-ci à son tour symbolise tout processus de connaissance — dont la connaissance de Kurtz était un exemple. Le symbolisé devient à son tour le symbolisant de ce qui était auparavant symbolisant; la symbolisation est réciproque. Le sens dernier, la vérité ultime ne sont nulle part car il n'y a pas d'intérieur et le cœur est vide : ce qui était vrai pour les choses le reste, à plus forte raison, pour les signes; il n'y a que le renvoi, circulaire et pourtant nécessaire, d'une surface à l'autre, des mots aux mots.

10. La lecture comme construction

On ne perçoit pas l'omniprésent. Rien de plus commun que l'expérience de la lecture, et rien de plus ignoré. Lire : cela va tellement de soi qu'il semble, à première vue, qu'il n'y ait rien à en dire.

Dans les études sur la littérature, on a parfois — rarement — envisagé le problème de la lecture, de deux points de vue très différents : l'un prend en compte les lecteurs, dans leur diversité historique ou sociale, collective ou individuelle; l'autre, l'image du lecteur, telle qu'elle se trouve représentée dans certains textes : le lecteur comme personnage, ou encore comme « narrataire ». Mais il reste un domaine inexploré, celui de la logique de la lecture, qui n'est pas représentée dans le texte et qui pourtant est antérieure à la différence individuelle.

Il existe plusieurs types de lecture. Je ne m'arrêterai ici que sur un seul d'entre eux, non le moindre : la lecture des textes de fiction classiques, plus exactement des textes dits représentatifs. C'est cette lecture, et elle seule, qui s'effectue comme une construction.

Bien que nous ayons cessé de considérer l'art et la littérature comme une imitation, nous avons du mal à nous débarrasser d'une manière de voir, inscrite jusque dans nos habitudes linguistiques, qui consiste à penser le roman en termes de représentation, de transposition d'une réalité — qui lui serait préexistante. Même si elle ne cherche à décrire que le processus de création, cette vision fait déjà problème; elle est franchement déformante si elle se rapporte au texte même. Ce qui existe, d'abord, c'est le texte, et rien que lui; ce n'est qu'en le soumettant à un type particulier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire. Le roman n'imité pas la réalité, il la crée : cette formule des préromantiques n'est pas une simple innovation terminologique; seule la perspective de construction nous

permet de comprendre correctement le fonctionnement du texte dit représentatif.

La question de la lecture se rétrécit donc de la manière suivante : comment un texte nous conduit-il à la construction d'un univers imaginaire? Quels sont les aspects du texte qui déterminent la construction que nous produisons lors de la lecture, et de quelle façon?

Commençons par le plus simple.

LE DISCOURS RÉFÉRENTIEL

Seules les phrases référentielles permettent la construction; or toute phrase n'est pas forcément référentielle. C'est là un fait bien connu des linguistes et des logiciens; il ne sera pas nécessaire de s'y attarder longuement.

La compréhension est un processus différent de la construction. Prenons ces deux phrases d'*Adolphe* : « Je la sentais meilleure que moi; je me méprisais d'être indigne d'elle. C'est un affreux malheur que de n'être pas aimé quand on aime; mais c'en est un bien grand d'être aimé avec passion quand on n'aime plus. » La première de ces deux phrases est référentielle : elle évoque un événement (les sentiments d'*Adolphe*); la seconde ne l'est pas : c'est une sentence. La différence des deux est signalée par des indices grammaticaux : la sentence exige le présent, la troisième personne du verbe et elle ne comporte pas d'anaphores.

Une phrase est référentielle ou non; il n'y a pas de degré intermédiaire. Cependant, les mots qui la composent ne sont pas tous semblables à cet égard; le choix que l'auteur fera dans le lexique provoquera des résultats fort différents. Deux oppositions indépendantes semblent particulièrement pertinentes ici : celle du sensible et du non-sensible; et celle du particulier et du général. Par exemple, *Adolphe* se référera ainsi à son passé : « au milieu d'une vie très dissipée »; cette expression évoque des événements perceptibles, mais à un niveau extrêmement général; on imagine facilement des centaines de pages qui décriraient exactement le même fait. Alors que dans cette autre phrase : « Je trouvais dans mon père, non pas un censeur, mais un observateur froid et caustique, qui souriait d'abord de pitié, et qui finissait bientôt la conversation avec impatience », on

voit une juxtaposition d'événements sensibles et non sensibles : le sourire, le silence sont des faits observables; la pitié et l'impatience sont des suppositions — sans doute justifiées — sur des sentiments auxquels on n'a aucun accès direct.

Habituellement, on trouve dans le même texte de fiction des échantillons de tous ces registres de la parole (mais on sait que leur répartition varie selon les époques, les écoles — ou encore en fonction de l'organisation globale du texte). Les phrases non référentielles ne sont pas retenues lors de la lecture comme construction (elles participent d'une autre lecture). Les phrases référentielles conduisent à des constructions de qualité différente, selon qu'elles sont plus ou moins générales, qu'elles évoquent des événements plus ou moins sensibles.

LES FILTRES NARRATIFS

Les qualités du discours, évoquées jusqu'ici, peuvent être identifiées hors de tout contexte : elles sont inhérentes aux phrases mêmes. Cependant, on lit des textes entiers, et non des phrases. On compare donc les phrases entre elles du point de vue de l'univers imaginaire qu'elles contribuent à construire; et on découvre qu'elles diffèrent à plusieurs égards, ou encore, selon plusieurs paramètres. L'accord semble s'être fait, en analyse narrative, pour retenir trois paramètres : le temps, la vision et le mode. Là encore, on est sur un terrain relativement connu (dont j'ai essayé d'établir un relevé dans ma *Poétique*); il faut simplement l'envisager maintenant du point de vue de la lecture.

Le mode : le style direct est le seul moyen d'éliminer toute différence entre le discours narratif et l'univers qu'il évoque : les mots sont identiques aux mots, la construction est directe et immédiate. Ce qui n'est pas le cas pour les événements non verbaux, ni pour le discours transposé. Une phrase d'*Adolphe* dit : « Notre hôte, qui avait causé avec un domestique napolitain, qui servait cet étranger sans savoir son nom, me dit qu'il ne voyageait point par curiosité, car il ne visitait ni les ruines, ni les sites, ni les monuments, ni les hommes. » Nous pouvons nous imaginer la conversation du narrateur avec l'hôte, bien qu'il ne soit pas probable que celui-ci ait employé, serait-ce en italien, une phrase identique à celle qui suit la formule « me dit que ».

La construction de la conversation entre l'hôte et le domestique, également évoquée, est beaucoup moins déterminée; nous disposons donc d'une liberté plus grande si nous voulons la construire dans ses détails. Enfin les conversations et les autres activités communes du domestique et d'Adolphe sont entièrement indéterminées; seule une impression globale nous en est transmise.

La parole du narrateur peut également être considérée comme étant du style direct, bien que d'un degré supérieur; en particulier si (comme dans le cas d'*Adolphe*, par exemple) ce narrateur est représenté dans le texte. La sentence, exclue auparavant de la lecture comme construction, sera récupérée ici — non plus comme énoncé mais comme énonciation. Qu'Adolphe le narrateur ait formulé une telle maxime sur le malheur d'être aimé nous renseigne sur son caractère, et donc sur l'univers imaginaire auquel il participe.

Sur le plan temporel : le temps de l'univers imaginaire (le temps de l'histoire) est ordonné chronologiquement; or les phrases du texte n'obéissent pas, et ne peuvent pas obéir, à cet ordre; le lecteur procède donc, inconsciemment, à un travail de remise en ordre. De même, certaines phrases évoquent plusieurs événements distincts mais comparables (récit itératif); lors de la construction, nous rétablissons la pluralité.

La « vision » que nous avons des événements évoqués est évidemment déterminante pour le travail de construction. Par exemple, lors d'une vision valorisante, nous faisons la part *a)* de l'événement rapporté; *b)* de l'attitude de celui qui « voit » à l'égard de cet événement. Ou encore, nous savons distinguer l'information qu'une phrase nous apporte sur son objet de celle qui concerne son sujet; ainsi « l'éditeur » d'*Adolphe* peut ne penser qu'à la seconde, en commentant ainsi le récit que l'on vient de lire : « Je hais cette vanité qui s'occupe d'elle-même en racontant le mal qu'elle a fait, qui a la prétention de se faire plaindre en se décrivant, et qui, planant indestructible au milieu des ruines, s'analyse au lieu de se repentir. » L'éditeur construit donc le sujet du récit (Adolphe le narrateur), non son objet (Adolphe le personnage et Ellénore).

On se rend mal compte, habituellement, combien le texte fictionnel est répétitif ou, si l'on veut, redondant; on pourrait avancer sans crainte de se tromper que chaque événement de l'histoire est rapporté au moins deux fois. Ces répétitions sont modulées, la plupart du

temps, par les filtres qu'on vient d'énumérer : une conversation sera une fois reproduite, une autre fois évoquée sommairement; un événement sera observé de plusieurs points de vue; il sera évoqué au futur, au présent et au passé. Tous ces paramètres peuvent de plus se combiner entre eux.

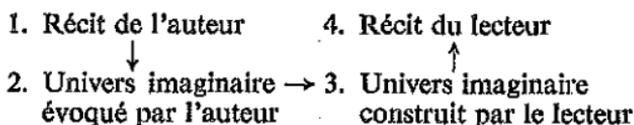
La répétition joue fortement dans le processus de construction : puisque de *plusieurs* récits on doit construire *un* événement. Les rapports entre les récits répétitifs varient de l'identité à la contradiction; et même l'identité matérielle n'amène pas nécessairement l'identité de sens (ce dont on trouvait un bon exemple dans le récent film de Coppola *la Conversation*). Tout aussi diverses sont les fonctions de ces répétitions : elles contribuent à établir les faits (dans l'enquête policière) ou à les dissoudre : ainsi dans *Adolphe*, le fait que le même personnage, à des moments très rapprochés, peut avoir des visions contradictoires d'un même fait, nous amène à comprendre que les états psychiques n'existent pas en eux-mêmes, mais toujours par rapport à un interlocuteur, à un partenaire. Constant formulait ainsi lui-même la loi de cet univers : « L'objet qui nous échappe est nécessairement tout différent de celui qui nous poursuit. »

Pour pouvoir, donc, à la lecture d'un texte, construire un univers imaginaire, il faut d'abord que ce texte soit en lui-même référentiel; à ce moment, l'ayant lu, nous laissons « travailler » notre imagination, en filtrant l'information reçue grâce à des questions du genre : dans quelle mesure la description de cet univers est-elle fidèle (mode)? dans quel ordre les événements se sont-ils déroulés (temps)? dans quelle mesure faut-il tenir compte des déformations apportées par le « réflecteur » du récit (vision)? Mais par là, le travail de lecture ne fait que commencer.

SIGNIFICATION ET SYMBOLISATION

Comment connaissons-nous ce qui se produit lors de la lecture? Par introspection; et, si nous cherchons à confirmer une impression, nous avons recours aux récits que d'autres peuvent nous faire de leur lecture. Cependant, deux récits portant sur le même texte ne seront jamais identiques. Comment expliquer cette diversité? Par le fait que ces récits décrivent, non l'univers du livre lui-même, mais cet

univers transformé, tel qu'il se trouve dans la psyché de chaque individu. On pourrait schématiser les stades de ce parcours de la manière suivante :



On pourrait se demander si la différence entre les stades 2 et 3, telle qu'elle apparaît dans ce schéma, existe réellement. Existe-t-il des constructions autres qu'individuelles? Il est facile de montrer que la réponse à cette question doit être positive. Il n'y a aucun doute, pour tout lecteur d'*Adolphe*, qu'Ellénore vit d'abord avec le comte de P***; qu'elle le quitte ensuite et vit avec Adolphe; qu'ils se séparent; qu'elle le rejoint à Paris; etc. Il n'y a, en revanche, aucun moyen d'établir avec la même certitude si Adolphe est faible ou simplement sincère.

La raison de cette dualité est que le texte évoque les faits selon deux modes, que j'ai proposé d'appeler : signification et symbolisation. Le voyage d'Ellénore à Paris est *signifié* par les mots du texte. La faiblesse (éventuelle) d'Adolphe est *symbolisée* par d'autres faits de l'univers imaginaire, qui, eux, sont signifiés par des mots. Par exemple, le fait qu'Adolphe ne sait pas défendre Ellénore dans ses discours est signifié; à son tour, ce fait symbolise son incapacité d'aimer. Les faits signifiés sont *compris* : il suffit pour cela qu'on connaisse la langue dans laquelle est écrit ce texte. Les faits symbolisés sont *interprétés*; et les interprétations varient d'un sujet à l'autre.

La relation entre les stades 2 et 3, indiqués plus haut, est donc une relation de symbolisation (alors que celle de 1 à 2, ou de 3 à 4 est de signification). Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une relation unique, mais d'un ensemble hétérogène. Premièrement, on abrège : 4 est (presque) toujours plus court que 1, donc aussi 3 est plus pauvre que 2. Deuxièmement, on se trompe. Dans un cas comme dans l'autre, l'étude du passage du stade 2 au stade 3 nous mène à la psychologie projective : les transformations opérées nous renseignent sur le sujet de la lecture : pourquoi retient-il (ou même : ajoute-t-il) tels faits plutôt que tels autres? Mais il existe d'autres transformations qui nous informent

sur le processus de lecture lui-même, et ce sont elles qui nous préoccuperont ici au premier chef.

Il m'est difficile de dire si l'état de choses que j'observe dans les exemples les plus divers de fiction est un fait universel ou s'il est conditionné historiquement et culturellement. Il reste que, dans tous les exemples, la symbolisation et l'interprétation (le passage du stade 2 au stade 3) impliquent l'existence d'un *déterminisme* des faits. Peut-être la lecture d'autres textes, par exemple des poèmes lyriques, exige-t-elle un travail de symbolisation qui repose sur d'autres présupposés (l'analogie universelle)? Je l'ignore; toujours est-il que, dans le texte de fiction, la symbolisation repose sur l'admission, implicite ou explicite, d'un principe de causalité. Donc les questions qu'on pose aux événements qui constituent l'image mentale du stade 2 sont de l'ordre de : quelle en est la cause? et : quel en est l'effet? Ce sont leurs réponses qu'on ajoutera à l'image mentale telle qu'on la trouve au stade 3.

Admettons que ce déterminisme est universel; ce qui ne l'est assurément pas, c'est la forme qu'il prendra dans tel ou tel cas. La forme la plus simple, mais peu répandue dans notre culture en tant que *norme* de lecture, consiste en la construction d'un autre fait de même nature. Un lecteur peut se dire : si Jean a tué Pierre (fait présent dans la fiction), c'est que Pierre couchait avec la femme de Jean (fait absent de la fiction). Ce raisonnement, typique de l'enquête judiciaire, n'est pas appliqué sérieusement au roman : on admet tacitement que l'auteur ne triche pas et qu'il nous a transmis (il a signifié) tous les événements pertinents pour la compréhension de l'histoire (le cas d'*Armance* est exceptionnel). De même pour les conséquences : il existe bien des livres qui prolongent d'autres livres, qui écrivent les conséquences de l'univers imaginaire représenté par le premier texte; mais le contenu du deuxième livre n'est pas considéré habituellement comme étant *inhérent* à l'univers du premier. Là encore, les pratiques de la lecture se séparent de celles de la vie quotidienne.

C'est selon une autre causalité que l'on procède habituellement lors d'une lecture-construction; les causes et les conséquences de l'événement sont à chercher dans une matière qui ne lui est pas homogène. Deux cas semblent être les plus fréquents (comme le remarquait aussi Aristote) : l'événement est perçu comme la conséquence (et/ou

la cause) soit d'un trait de caractère, soit d'une loi impersonnelle. *Adolphe* contient de nombreux exemples de l'une et l'autre interprétation, intégrés dans le texte même. Voici comment Adolphe décrit son père : « Je ne me souviens pas, pendant mes dix-huit premières années, d'avoir eu jamais un entretien d'une heure avec lui... Je ne savais pas alors ce que c'était que la timidité... » La première phrase signifie un fait (l'absence de conversation prolongée). La seconde nous amène à considérer ce fait comme le symbolisant d'un trait de caractère, qui est la timidité : si le père agit ainsi, c'est qu'il est timide. Le trait de caractère est la cause de l'action. Et voici un exemple du deuxième cas : « Je me dis qu'il ne fallait rien précipiter, qu'Ellénore était trop peu préparée à l'aveu que je méditais, et qu'il valait mieux attendre encore. Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances ou nos faiblesses : cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre. » Ici la première phrase décrit l'événement, et la seconde en donne la raison, qui est une loi universelle du comportement humain, non un trait de caractère individuel. Ajoutons que c'est ce deuxième type de causalité qui est dominant dans *Adolphe* : ce roman illustre des lois psychologiques, non des psychologies individuelles.

Après avoir construit les événements qui composent une histoire, nous nous livrons donc à un travail de réinterprétation, qui nous permet de construire, d'une part, les caractères, de l'autre, le système d'idées et de valeurs sous-jacent au texte. Cette réinterprétation n'est pas arbitraire; elle est contrôlée par deux séries de contraintes. La première est contenue dans le texte même : il suffit que l'auteur nous apprenne, pendant quelque temps, à interpréter les événements qu'il évoque. C'est le cas des extraits d'*Adolphe* que je viens de citer : après avoir établi quelques interprétations déterministes, Constant peut ne plus nommer la cause d'un événement; nous avons appris la leçon, et continuerons à interpréter comme il nous l'a enseigné. Une telle interprétation, présente dans le texte du livre, a donc une fonction double : d'une part nous apprendre la cause de ce fait particulier (fonction exégétique); de l'autre, nous initier au système d'interprétation qui sera celui de l'auteur tout au long de son texte (fonction méta-exégétique). — La seconde série de contraintes vient du contexte culturel : si nous lisons qu'un tel a découpé sa femme en petits mor-

ceux, nous n'avons pas besoin d'indications dans le texte pour conclure que c'est là un être cruel. Ces contraintes culturelles, qui ne sont rien d'autre que les lieux communs d'une société (son vraisemblable), se modifient avec le temps, ce qui permet d'expliquer la différence d'interprétation donnée à certains textes du passé. Par exemple, l'amour extra-conjugal n'étant plus considéré comme la preuve d'une âme corrompue, nous avons parfois du mal à comprendre les condamnations portées sur tant d'héroïnes romanesques du passé.

Les caractères, les idées : des entités de ce genre sont symbolisées à travers les actions; mais elles peuvent également être signifiées. C'était précisément le cas dans les extraits d'*Adolphe* que j'ai cités : l'action symbolisait la timidité du père; mais ensuite Adolphe nous la signifiait, en disant : mon père était timide; de même pour la maxime générale. Les caractères et les idées peuvent donc être évoqués de deux manières : directement et indirectement. Les informations tirées de l'une et l'autre sources seront confrontées par le lecteur, lors de son travail de construction; elles peuvent concorder ou non. Le dosage relatif de ces deux espèces d'information a grandement varié, cela va de soi, au cours de l'histoire de la littérature : Hemingway n'écrit pas comme Constant.

Le caractère ainsi constitué doit être distingué du personnage : tout personnage n'est pas un caractère. Le personnage est un segment de l'univers spatio-temporel représenté, sans plus; il y a personnages dès qu'une forme linguistique référante (noms propres, certains syntagmes nominaux, pronoms personnels) apparaît dans le texte à propos d'un être anthropomorphe. En tant que tel, le personnage n'a pas de contenu : quelqu'un est identifié sans être décrit. On peut imaginer — et il existe — des textes où le personnage se limiterait à cela : être l'agent d'une série d'actions. Mais dès que surgit le déterminisme psychologique, le personnage se transforme en caractère : il agit ainsi *parce qu'*il est timide, faible, courageux, etc. Sans déterminisme (de cette espèce), il n'y a pas de caractère.

La construction du caractère est un compromis entre la différence et la répétition. D'une part, il faut assurer la continuité : le lecteur doit construire le *même* caractère. Cette continuité est déjà donnée par l'identité du nom, dont c'est la fonction principale. A partir de là, tous les mélanges sont possibles : toutes les actions peuvent illustrer

le même trait de caractère, ou le personnage peut avoir un comportement contradictoire, ou il peut changer l'aspect circonstanciel de sa vie, ou il peut subir une modification profonde de caractère... Les exemples viennent trop facilement à l'esprit pour qu'il soit nécessaire de les rappeler; ici encore, les choix sont dictés par l'histoire des styles plutôt que par l'idiosyncrasie des auteurs.

Le caractère, donc, peut être un effet de la lecture; il existe une lecture psychologisante à laquelle on pourrait soumettre tout texte. Mais en réalité ce n'est pas un effet arbitraire; ce n'est pas un hasard si nous trouvons des caractères dans les romans du XVIII^e et du XIX^e siècle, et si nous n'en trouvons pas dans les tragédies grecques ni dans le conte populaire. Le texte contient toujours en lui-même une notice sur son mode d'emploi.

LA CONSTRUCTION COMME THÈME

Une des difficultés de l'étude de la lecture vient de ce que son observation est malaisée : l'introspection est incertaine, l'enquête psycho-sociologique, fastidieuse. C'est donc avec quelque soulagement qu'on découvre le travail de construction représenté à l'intérieur des textes fictionnels eux-mêmes — où il est beaucoup plus commode de l'étudier.

Le texte fictionnel prend la construction comme thème simplement parce qu'il est impossible d'évoquer la vie humaine sans mentionner ce processus essentiel. Chaque personnage est obligé, à partir des informations qu'il reçoit, de construire les faits et les personnages qui l'entourent; il est en cela rigoureusement parallèle au lecteur qui construit l'univers imaginaire à partir de ses informations à lui (le texte, le vraisemblable); la lecture devient ainsi (inévitavelmente) l'un des thèmes du livre.

Cependant cette thématique peut être plus ou moins valorisée, plus ou moins exploitée. Dans *Adolphe*, par exemple, elle l'est de manière très partielle : seule l'indécidabilité éthique des actions est mise en évidence. Si l'on veut se servir des textes fictionnels comme d'un matériau pour l'étude de la construction, il faut choisir ceux où elle devient un des thèmes principaux. *Armance* de Stendhal est un tel exemple.

Toute l'intrigue de ce roman, en effet, est soumise à la recherche de connaissance. Une construction erronée d'Octave sert de point de départ : il croit qu'Armance apprécie trop l'argent, à cause d'un certain comportement (interprétation allant de l'action au trait [de caractère]); ce malentendu est à peine dissipé qu'il est suivi d'un autre symétrique et inverse : Armance croit maintenant qu'Octave apprécie trop l'argent. Ce chassé-croisé initial instaure la figure des constructions à venir. Armance construit ensuite correctement son sentiment pour Octave; mais celui-ci met dix chapitres avant de découvrir que ce qu'il éprouve pour Armance ne s'appelle pas *amitié* mais *amour*. Pendant cinq chapitres, Armance croit qu'Octave ne l'aime pas; Octave croit qu'Armance ne l'aime pas pendant les quinze chapitres centraux du livre; le même malentendu se répète vers la fin. La vie des personnages se passe à chercher la vérité, c'est-à-dire à construire les événements et les faits qui les entourent. Le dénouement tragique de la relation amoureuse n'est pas dû, comme on l'a souvent dit, à l'impuissance, mais à l'inconnaissance. Octave se suicide à cause d'une mauvaise construction : il croit qu'Armance ne l'aime plus. Comme le dit Stendhal dans une phrase emblématique : « Il manquait de pénétration et non pas de caractère. »

De ce résumé rapide ressort déjà que plusieurs aspects du processus de construction peuvent varier. On peut être l'agent ou le patient, l'émetteur ou le récepteur d'une information; on peut aussi être les deux. Octave est agent quand il dissimule ou révèle; patient quand il apprend ou se trompe. On peut construire un fait (du « premier degré ») ou la construction par quelqu'un d'autre de ce fait (au deuxième degré). Ainsi Armance renonce à son mariage avec Octave parce qu'elle imagine ce que les autres s'imagineraient dans ce cas. « Je passerais dans le monde pour une dame de compagnie qui a séduit le fils de la maison. J'entends d'ici ce que dirait M^{me} la duchesse d'Ancre et même les femmes les plus respectables, par exemple la marquise de Seyssins qui voit dans Octave un époux pour l'une de ses filles. » De même, Octave renonce au suicide en construisant les constructions possibles des autres. « Si je me tue, Armance sera compromise; toute la société recherchera curieusement pendant huit jours les plus petites circonstances de cette soirée; et chacun de ces messieurs qui étaient présents sera autorisé à faire un récit différent. »

Ce qu'on apprend surtout dans *Armance* c'est que la construction

peut être réussie ou manquée; et si toutes les réussites se ressemblent (c'est la « vérité »), les défaillances varient, comme le font aussi leurs causes : les défauts de l'information transmise. Le cas le plus simple est celui de l'ignorance totale : jusqu'à un certain moment de l'intrigue, Octave dissimule l'existence même d'un secret le concernant (rôle actif), Armance ignore aussi cette existence même (rôle passif). Ensuite l'existence du secret peut être connue, mais sans aucune information supplémentaire; le récepteur peut alors réagir en imaginant la vérité (Armance suppose qu'Octave a assassiné quelqu'un). Un degré ultérieur est constitué par l'illusion : l'agent ne dissimule pas mais travestit; le patient n'ignore pas mais se trompe. C'est le cas le plus fréquent dans le livre : Armance camoufle son amour pour Octave en prétendant qu'elle épousera quelqu'un d'autre; Octave pense qu'Armance n'a que de l'amitié pour lui. On peut être à la fois l'agent et le patient du travestissement : ainsi Octave se cache à lui-même qu'il aime Armance. Enfin l'agent peut révéler la vérité, et le patient, l'apprendre.

L'ignorance, l'imagination, l'illusion, la vérité : le processus de connaissance passe par trois degrés au moins avant de conduire le personnage à une construction définitive. Les mêmes stades sont évidemment possibles dans le processus de lecture. Habituellement, la construction représentée dans le texte est isomorphe à celle qui prend ce texte même comme point de départ. Ce que les personnages ignorent, le lecteur l'ignore aussi; bien sûr, d'autres combinaisons sont également possibles. Dans le roman policier, c'est le Watson qui construit comme le lecteur; mais le Sherlock Holmes construit mieux : deux rôles également nécessaires.

LES AUTRES LECTURES

Les défaillances de la lecture-construction ne mettent nullement en cause son identité : on ne cesse pas de construire parce que l'information est insuffisante ou erronée. De telles défaillances, au contraire, ne font qu'intensifier le processus de construction. Il est cependant possible que la construction ne se produise plus, et que d'autres types de lecture viennent la relayer.

Les différences d'une lecture à l'autre ne sont pas forcément là où

on s'attend à les trouver. Par exemple, il ne semble pas qu'il y ait un grand écart entre la construction à partir d'un texte littéraire et à partir d'un autre texte, référentiel mais non littéraire. Cette proximité était sous-entendue dans la proposition faite au cours du paragraphe précédent, à savoir que la construction des personnages (à partir de matériaux non littéraires) était analogue à celle du lecteur (à partir du texte du roman). On ne construit pas la « fiction » autrement de la « réalité ». L'historien qui, à partir de documents écrits, ou le juge qui, s'appuyant sur des témoignages oraux, reconstituent, l'un et l'autre, les « faits », ne procèdent pas différemment, dans le principe, du lecteur d'*Armanche*; ce qui ne veut pas dire qu'il ne subsiste pas de différences de détail.

Une question plus difficile, et qui dépasse le cadre de cette étude, concerne le rapport entre la construction à partir d'informations verbales et celle qui se fait sur la base d'autres perceptions. Après avoir senti l'odeur du gigot, on construit un gigot; de même, à partir d'une audition, d'une vision, etc.; c'est ce que Piaget appelle la « construction du réel ». Les différences risquent d'être plus grandes ici.

Mais il n'est pas nécessaire d'aller aussi loin du roman pour trouver la matière qui nous contraint à un autre type de lecture. Il existe bien des textes littéraires qui ne nous conduisent à aucune construction, des textes non représentatifs. Plusieurs cas seraient même à distinguer ici. Le plus évident est celui d'une certaine poésie, dite habituellement lyrique, qui ne décrit pas d'événements, qui n'évoque rien qui lui soit extérieur. Le roman moderne, à son tour, nous oblige à une lecture différente : le texte est bien référentiel, mais la construction ne se fait pas, car elle est, en quelque sorte, indécidable. Cet effet est obtenu par le dérèglement d'un quelconque des mécanismes nécessaires à la construction, tels qu'on les a décrits aux paragraphes précédents. Pour ne prendre qu'un exemple : on a vu que l'identité du personnage reposait sur l'identité et l'inambiguïté de son appellation. Imaginons maintenant que, dans un texte, le même personnage soit évoqué successivement à l'aide de plusieurs noms, une fois « Jean », une fois « Pierre » ou une fois « l'homme aux cheveux noirs » et une fois « l'homme aux yeux bleus », sans que rien ne nous signale la coréférence des deux expressions; ou imaginons encore que « Jean » désigne non un mais trois ou quatre personnages; à chaque fois le résultat sera le même : la construction ne sera plus possible, car le texte sera repré-

sentativement indécidable. On voit la différence avec les défaillances de la construction, évoquées plus haut : on passe du méconnu à l'inconnaissable. Cette pratique littéraire moderne a sa contrepartie en dehors de la littérature : c'est le discours schizophrénique. Tout en préservant son intention représentative, celui-ci rend la construction impossible, par une série de procédés appropriés (répertoriés au chapitre précédent).

Il aura suffi pour l'instant d'avoir marqué la place de ces autres lectures à côté de la lecture comme construction. La reconnaissance de cette dernière variété est d'autant plus nécessaire que le lecteur individuel, loin de soupçonner les nuances théoriques qu'il exemplifie, lit le même texte de plusieurs manières à la fois, ou successivement. Son activité lui est si naturelle qu'elle reste imperceptible. Il faut donc apprendre à construire la lecture — que ce soit comme construction ou comme déconstruction.

Table

1. Typologie du roman policier	9
2. Le récit primitif : <i>l'Odyssée</i>	21
3. Les hommes-récits : <i>les Mille et une nuits</i>	33
4. La grammaire du récit : <i>le Décaméron</i>	47
5. La quête du récit : <i>le Graal</i>	59
6. Le secret du récit : Henry James	81
7. Les transformations narratives	117
8. Le jeu de l'altérité : <i>Notes d'un souterrain</i>	133
9. Connaissance du vide : <i>Cœur des ténèbres</i>	161
10. La lecture comme construction	175

IMP. DIDOT. MESNIL-SUR-L'ESTRÉE (EURE).
D.L. 4^e TRIM. 1980 N^o 5693 (6997).