

Fiction & Cie

Gérard Genette
Postscript



Seuil

Fiction & Cie



Gérard Genette
POSTSCRIPT

Seuil

25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I

« *Tel Quel* », 1966

et « *Points Essais* », n° 74, 1976

Figures II

« *Tel Quel* », 1969

et « *Points Essais* », n° 106, 1979

Figures III

« *Poétique* », 1972

Mimologiques

Voyage en Cratylie

« *Poétique* », 1976

et « *Points Essais* », n° 386, 1999

Introduction à l'architexte

« *Poétique* », 1979

Palimpsestes

La littérature au second degré

« *Poétique* », 1982

et « *Points Essais* », n° 257, 1992

Nouveau Discours du récit

« *Poétique* », 1983

Seuils

« *Poétique* », 1987

et « *Points Essais* », n° 474, 2002

Fiction et Diction

« *Poétique* », 1991

Esthétique et poétique

(textes réunis et présentés par Gérard Genette)

« *Points Essais* », n° 249, 1992

L'Œuvre de l'art

*Immanence et Transcendance

« *Poétique* », 1994

L'Œuvre de l'art

**La Relation esthétique

« *Poétique* », 1997

Figures IV

« *Poétique* », 1999

Figures V

« *Poétique* », 2002

Métalepse
De la figure à la fiction
« *Poétique* », 2004

Fiction et diction
Précédé d'Introduction à l'architexte
« *Points Essais* », n° 511, 2004

Bardadrac
« *Fiction & Cie* », 2006
« *Points Essais* », n° 672, 2012

Discours du récit
« *Points Essais* », n° 581, 2007

Codicille
« *Fiction & Cie* », 2009

L'Œuvre de l'art
« *Sciences humaines* », 2010

Apostille
« *Fiction & Cie* », 2012

Des genres et des œuvres
« *Points Essais* », n° 691, 2012

Épilogue
« *Fiction & Cie* », 2014

COLLECTION
« Fiction & Cie »
fondée par Denis Roche
dirigée par Bernard Comment

ISBN 978-2-02-133600-9

© Éditions du Seuil, novembre 2016

www.seuil.com
www.fictionetcie.com

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

*Je ne puis pas donner la réalité des faits,
je n'en puis présenter que l'ombre*

Stendhal

TABLE DES MATIÈRES

Titre

Du même auteur

Copyright

Pièces jointes

Quarante ans de Poétique

« Par où commencer ? »

« Littérature et philosophie mêlées »

« L'autre du même »

« La mesure du monde »

« Critique et poétique »

« Le propre de la diction »

« Inventer la pratique »

« La littérature au second degré »

« Chaque âge a ses plaisirs »

Une aventure en poétique

Voici quelque temps, j'entrepris, à rebours des recommandations habituelles, de mettre un peu de désordre, et même d'imprévu, dans mes pensées, mes goûts, mes sentiments et mes souvenirs. Cet effort porta ses fruits au-delà de toute espérance, comme si mes pensées, mes goûts, mes sentiments et mes souvenirs n'avaient attendu que cette occasion de lâcher prise. J'en suis aujourd'hui à les accompagner, ou plutôt à les suivre, en boucles lâches ou serrées entre fiction et diction, réflexion et récréation. Après quelques autres, les pages qui suivent en portent encore trace, et témoignage.

*

Imposer un post-scriptum à un épilogue est un étrange ricochet. C'est pourtant bien, entre autres, ce que fit Borges en 1952 pour *L'Aleph*, à la faveur d'une nouvelle édition ; sa fonction, comme d'ailleurs celle dudit épilogue lui-même, était presque purement bibliographique, même si la frontière, chez lui plus que chez tout autre, entre fiction et érudition est pour le moins poreuse, ou réversible. Pour intituler celui qui, malgré ce précédent, va suivre en toute incongruité, j'ai songé, puis vite renoncé, à *Spicilège*, qui me venait tout droit de Montesquieu, mot faussement savant, mais d'origine tout agricole, dont il a doté un recueil posthume de remarques diversement égrenées et de citations « glanées » (les miennes sont parfois apocryphes), puisque telle est la racine latine d'un mot qui, même par écrit, chante bien à l'oreille, et qui porte le même sens figuré, soit dit encore : ce qui reste à engranger quand on a déjà renoncé à toute récolte. On ne devrait certes jamais, dans la vie, hasarder ni même suggérer de promesses qu'on ne soit assuré de tenir, et je m'en garde désormais plus soigneusement, mais « la vie », nous n'y sommes pas (ou plus) tout à fait, et ce genre d'écrits, que ma mère aurait indulgemment dits « ni faits ni à faire », est, Dieu merci, sans obligation ni sanction.

*

Par cet emprunt cavalier, mais abandonné depuis comme on voit, je voulais donc rendre encore hommage à ce grand homme à qui Paris a dédié, dédicace déjà mesquine dont je me plains souvent en son nom, une très petite rue - mais bien placée, cherchez un peu. Pour compensation, la bonne ville du Mans, entre autres et sans prétexte régional, lui a consacré une voie un peu plus longue et plus pentue, d'où le nom actuel d'un lycée, jadis collège oratorien, qui y expose une charmante chapelle conséquemment dite « de l'Oratoire » et, de mon temps du moins, un étroit escalier voué aux frôlements, lycée où j'eus, durant quelques années, l'honneur et le bonheur d'« enseigner » le jour ce que j'avais appris la veille ou la nuit précédente, de la littérature française et des « langues anciennes », aux deux sexes et même, somme toute, au siècle dernier. Ainsi, glané, récolté ou supposé, le hasardeux recueil de digressions, *patchwork in progress*, qui va suivre aurait été, et restera, en supposant ou en décidant qu'existe un genre ainsi baptisé, « un » spicilège sans célébration liturgique ni excès de messages personnels, ces « nouvelles du cœur » dont la saison est peut-être en passe de passer. Mais « ne croyez pas, dit Giraudoux, que les feuilles mortes tombent d'un coup, comme les fruits mûrs, ou sans bruit, comme les fleurs fanées ». Celles-ci auront une chute un peu plus indécise, mais à peine moins silencieuse.

*

Je me croyais donc voué à *Spicilège*, mais je m'avisai un jour que ce qualificatif formel se serait aussi bien ou aussi mal appliqué à chacun des quatre premiers volumes de cette suite bardadraque, et n'avait donc aucun droit à intituler celui-ci plutôt qu'un des autres. Il m'en fallait donc un plus topique, pour désigner son seul caractère propre, qui est justement de venir après qu'un « épilogue » aura semblé prendre congé de ses éventuels lecteurs. Je songeai brièvement à *Reliquat*, qui disait sans doute un peu trop sèchement ce qu'il veut dire (« ce qui reste dû après la

clôture d'un compte »), puis m'avisai que *Post-scriptum*, jadis adopté, entre autres, par un titre de Kierkegaard, le dit lui-même en des termes moins comptables, et qu'une forme plus brève, *postscript*, en est attestée par Littré comme classique pour désigner, comme chacun le sait encore, ce qu'on inscrit, dans une lettre ou ailleurs, « après la signature », comme si l'avant-dernier sans avenir pouvait annoncer un après-dernier sans recours.

Va donc, après quelques signatures trop hâtives, pour ce *Postscript*, qui existe aussi et même bien davantage en anglais, avec dans cette langue le bénéfice secondaire, comme je l'ai déjà rappelé dans l'entrée ainsi intitulée d'*Apostille*, d'y désigner parfois (entre autres et peut-être ironiquement dans les pages, que je ne tourne plus guère, du *New Yorker*) une notice funèbre appelée par une actualité toujours propice à ce genre médiatique plus couramment nommé *obituary*. Je perçois bien qu'après *Codicille*, *Apostille* et *Épilogue*, je peux sembler vouloir saturer l'ensemble d'un champ lexical voué à ce que Montaigne, on le sait déjà, appelait plus familièrement des « allongeaills ». Mais de celui-ci, le propos est à la fois de persévération (au sens sévèrement pathologique de ce terme) et, comme il se confirmera çà et là, d'autocommentaire tardif et d'extrapolation théorique plus ou moins pertinente.

*

Relisant pour vérification la susdite entrée d'*Apostille*, à laquelle je ne peux plus rien changer, je vois qu'elle se terminait par cette phrase qui peut sembler aujourd'hui prémonitoire : « Mon *postscript* attendra peut-être encore un peu. » Je pensais alors à la notice posthume qui me concernera un jour, et dont j'éviterai la décevante lecture. Le même mot me sert donc aujourd'hui pour intituler autre chose, ou presque. L'inconscient est parfois prophète et, comme de tous les oracles, ses énoncés sont toujours ambigus.

*

C'était sans doute un peu trop gloser un titre tard venu, qu'il aurait suffi d'afficher sans commentaires ni repentirs, mais je m'extrais difficilement de mon intérêt (théorique, historique, professionnel, personnel) pour toutes les sortes, y compris donc les miennes, de paratextes, et je vais donc y baguenauder encore un peu, ne serait-ce que pour décourager à temps, comme le recommande (je crois) Pascal, les lecteurs fourvoyés, s'il en reste à ce point.

*

Sans vouloir donc imposer une « interprétation d'auteur » à ces très éventuels lecteurs généralement majeurs et bien inspirés, je confirme, en rétrogradant un peu, que le titre (encore un) *Épilogue* pouvait aussi bien, en son temps, provenir, par métonymie de la partie au tout, du caractère effectivement épilodal de sa dernière scène, qui clôt, sans forcément la fermer à tout jamais (« conclusion suspensive », selon une jolie formule de Daniel Wilhem), une séquence ouverte quelque part dans *Apostille*. Comme j'avais assigné à cette scène une très hypothétique fonction de fin heureuse (c'est-à-dire d'absence heureuse de fin), une lectrice amicale me souffla après coup ce charmant mot-chimère bilingue : *Happylogue*. Pour l'avoir cité dès le lendemain sur les ondes de France Culture, je le retrouvai le surlendemain, évidemment sans guillemets, en tête d'un « entretien » journalistique vraiment bidon, composé d'extraits du livre entrelardés de prétendues « questions » *ad hoc*. Mais je me garde de l'adopter pour le présent écrit, qui y répondrait peut-être un peu plus mal - à moins que.

*

Le livre en question s'intitulait donc comme il le fait parce que sa dernière scène donnait épilogue à l'une de ses séquences vécues - la plus vive peut-être, en attendant mieux. Son titre ne lui assignait aucune fonction conclusive quant à l'ensemble d'une suite qu'il prolongerait sans y mettre (le mot) fin - on sait d'ailleurs que le rôle de l'épilogue romanesque est souvent moins terminal que celui du « dénouement » dramatique, et plutôt ouvert sur un avenir plus ou moins déterminé : «... et ils auront beaucoup d'enfants » - il suffit parfois d'un. Nerval dit quelque part (cherchez encore un peu) : « Il n'y a de dénouements qu'au théâtre : la vérité n'en a jamais » ; j'aime assez l'intrusion un peu oblique de ce mot « vérité », qui désigne sans doute ici ce que le même poète appelle ailleurs, plus directement, « la vie réelle » - celle-là même où s'épanche le songe.

Cette négation catégorique vaut *a fortiori* pour les épilogues, puisque l'épilogue, quand épilogue il y a, ne peut venir qu'après le dénouement, comme le *postscript* vient après l'épilogue. Je crois avoir assez disséminé, là comme ailleurs et comme en toutes choses, les « sans doute », les « peut-être », les « éventuellement » et autres indicateurs d'incertitude pour que les lecteurs n'aient pas dû prendre à la lettre un mot qui ne se voulait que préventif, comme inspiré davantage

par la superstition (conjuré le sort en le désignant) que par la coquetterie d'un « auteur » en quête de rappels. Mais je croyais aussi pouvoir compter sur une sorte de complicité bien ordonnée : comme on pouvait supposer que je feignais seulement de prendre congé, on pouvait aussi bien feindre, en retour et au choix, de l'accepter docilement, ou de le refuser poliment en prétendant, comme on ne le fait pas chez Pagnol, « retenir » celui qui fait juste mine de s'en aller. Qui dit fiction dit feintise réciproque.

Je reconnais qu'en fait de « contrat de lecture », on aura connu moins évasif et plus contraignant, mais j'ai toujours préféré à bien d'autres la clause finale des *Fleurs de Tarbes* (notons-y l'adverbe à double entente, et respectons le mode sèchement indicatif) : « Mettons enfin que je n'ai rien dit. »

*

Une autre lectrice, ou bien la même, me demande pourquoi j'ai abandonné, dans et pour *Épilogue*, la forme abécédaire. Pris de court, je réponds, comme j'ai déjà fait ailleurs (motif externe), que cette forme, que j'avais d'ailleurs adoptée (empruntée à d'autres) jadis pour des raisons indirectes, a été par trop galvaudée, et même vulgarisée depuis quelques années. Mais je trouve dans l'escalier que je voulais (motif interne) marquer par cet abandon une distance formelle, stylistique si l'on veut, entre l'épilogue et ce à quoi il fait épilogue. Puis - autre raison interne, et la plus active -, j'ai pensé que l'écriture fragmentaire (que j'ai pratiquée de temps à autre depuis le chapitre « Stendhal » de *Figures II*, dont l'objet faisait plus et mieux que s'y prêter) est, quand il faut, plus disponible que l'alphabétique à cette continuité discursive que réclame parfois la fonction « réflexive » de l'épilogue, et plus encore de ses suites s'il en a, comme celle-ci sans doute, qui à la fois s'en démarque (s'en distancie) par son titre et s'y rattache par sa forme, et parfois ses objets - charge au lecteur de percevoir la nature de ces enchaînements, tantôt par rupture, tantôt par continuité.

*

Je découvre également après coup le caractère qu'on pourrait dire *séquentiel* de la série inopinément ouverte par *Bardadrac*, et qui semble éprouver quelque peine à se clore ici, ou ailleurs. « Inopinément » parce qu'en écrivant ce déjà lointain premier volume, je n'avais eu aucune intention de lui donner une suite, de quelque amplitude que ce fût : ce n'était nullement alors, comme on me l'a attribué depuis, l'ouverture d'un « plan B » dévolu à une jusqu'alors secrète « face B ». Ce l'est devenu *par la suite* ; cette suite, ce sont diverses occasions éditoriales et médiatiques qui allaient la provoquer, évidemment pas tout à fait « à l'insu de mon plein gré » : personne ne m'y incitait trop ardemment, et je m'y invitai et réinvitai moi-même, sans donc y avoir songé d'abord. « Séquentiel » évoque tant bien que mal ce fait résultant : que chacun de ces volumes donne (c'est le même mot) *suite* au précédent, et donc qu'il est en principe exclu qu'il le réitère ou le varie autrement que par référence ou renvoi plus ou moins explicite et dûment excusé, sinon quelquefois par étourderie, ou défaut de mémoire.

*

Insister sur la séquentialité d'une ou plusieurs suites risque donc d'apparaître comme un simple pléonasme. J'y insiste pourtant, parce qu'il me semble que certaines œuvres aujourd'hui classiques et dont je me sens souvent, quoique indignement, redevable, comme les *Essais* de Montaigne, les *Caractères* de La Bruyère ou les *Maximes* de La Rochefoucauld, se sont en leur temps présentées sous une forme, ou sur un mode, non pas séquentiel, mais plutôt substitutif et cumulatif, celui d'une série d'éditions successives (on dirait plutôt aujourd'hui « rééditions ») du même ouvrage, chacune voulant amender la précédente par voie de suppressions, de substitutions et/ou surtout d'additions - dont une au moins, le troisième Livre des *Essais*, fut plutôt massive, et thématiquement capitale. Ce n'est clairement pas le cas de mes volumes bardadraques, dont aucun, heureusement ou non, n'est une « nouvelle édition » augmentée, diminuée ou corrigée du premier ou du précédent, pratique qui n'enchanterait sans doute aujourd'hui aucun éditeur ni aucun public, même confidentiel. Je vais donc négliger, à peine indiquée, la différence de statuts entre ces deux pratiques (la cumulative et la séquentielle), et n'entre pas plus avant dans la question théorique que la première pose à ce qui serait une poétique de l'édition (en ce sens très particulier), poétique encore à naître ou peut-être déjà, à mon insu, active comme branche légitime, au titre ou non des fameuses « variantes », de la critique dite « génétique », laquelle aurait en tout cas bien des raisons de s'en soucier. Mais rien ne presse.

*

Et je ne veux pas abuser davantage de mon incompetence sur ce point : en précisant ce que *n'est pas* la relation entre ces quatre ou cinq volumes, je voulais simplement évoquer le malaise que provoque ici chez l'auteur le fait de proposer chaque fois à des lecteurs bénévoles un nouveau livre dont la lecture, ou du moins la compréhension, suppose clairement celle du ou des précédents, sans espoir raisonnable de produire par là, sur cet hypothétique « public », un effet multiplicateur. À ce malaise, le remède, ou plutôt la réponse, consiste à se dire que ledit lecteur dispose d'un procédé simple, quoique doublement économique, pour s'y dérober – procédé qui, il est vrai, consiste à *ne pas lire*, et donc à résigner la qualité même, ou la fonction, de lecteur. Ce moyen-là, nous en faisons tous, tous les jours et en toutes occasions, un usage légitime et sans modération. Moyennant quoi le triptyque aggravé d'un épilogue, que je n'aurais pas aimé appeler disgracieusement un « quadriptyque », peut aujourd'hui se prolonger, sans spécification de nombre, en polyptyque, ensemble réouvert sous un label titulaire peu fréquenté et qui n'engage pas à grand-chose, et un slogan implicite, presque optimiste et que je ne propose à aucun bandeau de couverture : *Survie mode d'emploi*. Mais cet optimisme, on le voit bien, n'est pas sans mélange, et comme les bandeaux coûtent souvent plus en fabrication qu'ils ne rapportent en réclame, ni même en éclaircissement, je ne lègue qu'ici, c'est-à-dire aussi discrètement que possible, cette formule à qui voudrait l'honorer, ce qui n'est plus mon cas. Pour parler en termes (si l'on peut dire) sportifs, faute de savoir placer la barre un peu plus haut, il s'agit ici de la placer un peu plus loin – ce qui, j'en conviens, ne sert qu'à retarder l'échéance.

*

Plutôt que « série », que me disqualifient ses encombrantes applications médiatiques, j'emploie donc volontiers le mot « suite », pris en son acception souvent musicale (baroque, comme chez Bach, ou « moderne », c'est-à-dire peut-être néobaroque : je dis « suite bardadraque » comme Debussy dit *Suite bergamasque*), à l'ensemble formé par ces quatre volumes et peut-être au présent cinquième, dont l'existence doit quelque chose à mon peu de goût pour un nombre que j'ai hâte d'effacer en le dépassant, c'est-à-dire en sautant d'une outreucidante « Tétralogie » à une plus modeste (et provisoire ?) pentalogie. Mais le mot « séquence », qu'en ce sens j'emprunte plutôt au vocabulaire journalistique ou cinématographique, porte encore une autre signification que je veux tenter d'indiquer brièvement.

Un livre, ou une suite de livres, peut fonctionner comme ce que j'ose à peine nommer un « écosystème ». En effet, cet ensemble textuel contient, sous une forme diversement éclatée, plusieurs réseaux thématiques indexés sur des objets (personnages, lieux, époques, scènes) récurrents et disséminés dont l'identité peut être établie par ces renvois explicites ou, plus fréquemment, implicites, et qui donc se font écho, pour peu qu'on veuille s'en soucier. Certaines de ces séquences sont aujourd'hui, pour moi, scripturalement closes, comme on clôt une mine désaffectée, par l'effet d'un événement tel que la disparition physique ou l'amuissement affectif de leur objet. Stendhal a figuré le premier cas par l'hypallage « *death of the author* », et Verlaine le second par l'hyperbole « morte à mon cœur ». J'ai déjà cité séparément ces deux images trop lourdes de sens, et rappelé quelque part l'ensemble d'esquisses relatives à la première que l'on a doté du titre apocryphe et doublement posthume *Roman de Métilde*. Un tel effacement symbolique peut aussi bien, rétroactivement, marquer de son sceau quasi romanesque un « cycle » thématique, comme on voit, chez Ronsard, les recueils dédiés à Cassandre, à Marie ou à Hélène, et comme on distingue, dans les *Fleurs du mal*, un cycle de Jeanne Duval, un autre de Marie Daubrun, un troisième de Madame Sabatier – cycles (je veux dire les miens) déjà inscrits sous le signe du « vécu », mais qui s'en trouvent plus ou moins définitivement fictionnalisés, comme si l'on avait juste rêvé (c'est bien un peu le cas) tout ce qui s'y rapporte.

*

Car la mémoire (ou son frère l'oubli) n'est pas le seul agent possible du passage à la fiction – comme on dit « passer à l'ennemi » : pour se transmuier en personnage romanesque, il suffit parfois qu'un être, sans commentaire et d'un simple pas de côté ou d'un mouvement de recul, s'absente de ce que Nerval appelle la « vérité ». En occasion plus ou moins voisine, Arthur Danto, à propos des boîtes Brillo de Warhol ou des ready-made de Duchamp, parlait de *transfiguration du banal* : on a affaire au même objet (ou sujet) physique, mais ce n'est plus le même objet de pensée, ou, pour mieux dire sans doute, ce n'est plus l'objet de la même pensée.

En effet, une pensée fortement et douloureusement obsessive, comme celle qui poursuit un objet passionnel, peut parfois survivre à son motif, et changer de couleur affective, sans nullement s'effacer ni s'éteindre : son aspect pathologique s'atténue peu à peu au profit d'une évocation moins fréquente, mais aussi moins intensément ambivalente, allégée de la charge de « cristallisation » naïve, ou surtout d'anticristallisation névrotique (j'y reviendrai sans doute) qui

s'y attachait jusque-là. Cette phase de rémanence ou de reviviscence apaisée ne procure sans doute pas les plus vifs, mais peut-être les plus précieux moments d'une telle relation.

*

La dernière page d'*Épilogue*, elle-même épilogale, ne me fut « inspirée », sans préavis, qu'à la date qui s'y trouve inscrite, et qui est effectivement, ou peu s'en faut, celle de l'état final du livre. Pourtant, je pense que l'ensemble de ces quelque deux cents pages, et déjà quelques autres, y tendait d'avance, sans le savoir bien sûr. Pour moi, cet épisode - aujourd'hui sous léger, ou fluctuant, embargo - est assez vite devenu une sorte d'illusion rétrospective, mais sur le papier, c'est une *vérifiction* à laquelle je (me) tiens. De cette contradiction comme de diverses autres, je m'accommode assez bien : une heure qu'on sait un peu « transfigurée » (au sens, plus ou moins, d'Arthur Danto) par la mémoire et l'écriture n'en agit pas moins comme une scène réelle, puisqu'on l'a rêvée, et donc vécue, au moins en l'inscrivant.

*

Je m'avisai un jour que, davantage encore que mes personnages « réels » ou imaginaires, mes amours à combustion lente ou rapide pouvaient être qualifié(e)s, en termes vaguement barthésiens et aujourd'hui technologiquement dépassés, d'amours *de papier*. Je leur consacrai alors, plantés sur de lourdes chevilles, les trois quatrains de mirliton que voici, petite complainte à chanter sur l'air, par exemple, de *Que c'est triste Venise*, d'un auteur-compositeur toujours secourable à larmoyer sur le temps qui passe, et même sur le temps passé :

*Nos amours de papier s'en vont à la corbeille
Laissant de mes espoirs un souvenir fané,
Une vieille chanson qui chante à mes oreilles,
Et le lointain regret d'un désir rengainé.*

*Nos amours de papier s'en vont à la dérive
Vers la bibliothèque aux rayons oubliés
Où jaunissent encore, en attente d'archive,
Tant d'écrits sans lecteurs et jamais publiés.*

*Nos amours de papier s'en vont à la rivière,
Où ils sauront noyer, parmi d'autres déchets,
Leurs objets effacés ou réduits en poussière
Dans l'ultime plongeon d'un dernier ricochet.*

Le choix de notre infatigable alexandrin procède sans doute, ici comme ailleurs, de paresse d'esprit. Comme on peut le constater, j'ai soigneusement méconnu, après Brassens (« amours débutants ») la règle *amour, délice et orgue*, qui m'embarrasse toujours, et cette transgression est peut-être le véritable sujet de ces douze vers, dont l'objet visible ne l'est que trop ; la « vieille chanson » pourrait n'être qu'un vulgaire acouphène, dont je m'accommode depuis longtemps ; quant aux chevilles métriques, dont la définition générale défie le bon sens, un certes plus talentueux prédécesseur, dont le nom me fuit, nous a légué ce charmant distique d'octosyllabes :

*Et je préfère tes chevilles
Aux vers parfaits qui n'en ont pas.*

Là-dessus, je ne sais quel autre a justement plaidé : « Si on les coupait toutes, on n'aurait plus aucun pied. » Depuis, on l'a fait, et bien fait, et supprimé bien davantage : cela s'est appelé, un temps, le « vers libre », ce qu'on ne dit plus tant il l'est devenu.

*

Quant au « papier », il n'est plus guère ici qu'une survivance par inertie verbale, comme lorsqu'on dit qu'un avion « vole » ou qu'une voiture est en état de « marche » : nos amours, jadis de papier dont j'ai gardé des liasses, ne sont plus aujourd'hui, bien souvent, que des échanges numériques qu'un doigt sur une touche peut effacer presque sans merci. Ces métaphores sont en

fait des métonymies temporelles – je veux dire qu’elles lissent le temps en figurant un objet présent par un trait du passé. C’est leur mérite, et leur titre à se survivre.

*

Cette image du ricochet me poursuit de livre en livre. Parmi ses divers mérites et inconvénients, je n’oublie pas celui-ci : la balle de fusil qui rebondit sur un mur pour venir occire, par exemple, son émetteur ; où l’on perçoit l’ambiguïté de ce mot (la pierre plate qui volette en rasant l’eau comme une hirondelle, ou la balle perdue qui ne l’est pas toujours pour tout le monde), et le trait commun, en ce dernier sens, entre ricochet et boomerang, dont saute aux yeux l’application légitime aux conduites humaines.

Après ces deux ou trois images m’en vient une autre encore mieux appropriée à nos situations tardives : celle du toboggan, où la course à l’abîme s’accélère elle-même et par elle-même. Pour une raison qui m’échappe, cette accélération terminale porte surtout, chez moi, sur la fraction calendaire du temps qu’est la semaine : les heures et les journées peuvent stagner, mais les semaines ne savent que *filer*, comme l’argent chez Françoise, si bien que nos semaines, paradoxalement ou non, sont souvent plus courtes que nos journées. Laforgue trouvait la vie trop quotidienne, je la trouve (de plus en plus) trop hebdomadaire. Autrefois, mon père disait, et j’ai bien dû le noter quelque part : « Il est toujours déjà lundi » ; c’était la scansion commune des vies trop occupées. Dans d’autres aujourd’hui, un peu trop désœuvrées, il est plutôt, comme à Combray et pour la même raison, toujours déjà samedi.

*

« Déjà lundi », cela signifiait pour lui, bizarrement chez un ouvrier même qualifié, « s’habiller » pour aller au travail. Mais s’habiller de manière stricte et même presque élégante, puisqu’il travaillait, en quasi-*shabbes goy*, dans un atelier-boutique du Sentier dont aucun employé ne pouvait se permettre un relâchement dans la mise, même s’il officiait, lourds ciseaux ou craie de tailleur à la main, à une table *ad hoc* du premier étage, ayant juste tombé la veste, mais non desserré la cravate : un imprévu pouvait l’appeler à rencontrer un client, il n’avait que ladite veste à réenfiler. Chemise blanche impeccable, donc, ou bleu ciel, bretelles infaillibles (pas de ceinture, qui nuirait au pli du pantalon), cravate assortie (pas de pochette, on n’est pas au Quai d’Orsay), chaussures recirées la veille au soir dans l’escalier de la cave (pardon : du « sous-sol »), « pardessus » en hiver, « gabardine » au printemps soigneusement pliée sur l’avant-bras au cas où, et chapeau mou galonné. Il ne fallait pas même se relâcher dans le train d’alors « grande banlieue » : quelqu’un aurait pu rapporter cette incartade. Son seul moment de détente vestimentaire, c’était le samedi après-midi (« semaine anglaise » ou récent acquis du Front populaire, je ne sais plus), où il retrouvait audit sous-sol ses galoches et son tablier de jardinier. Cette répartition ne semblait pas le gêner, elle signait son accession à ce qu’on appelait alors fièrement, comme chez les typographes, en court-circuitant toute mention d’une classe moyenne, « l’aristocratie ouvrière ». Son commentaire inévitable était : « Moi, c’est en semaine que j’m’endimanche. » Plus tard, j’en ai reconnu la formule paraphrasée par une fille de joie, rencontrée dans je ne sais plus quelle rue ou quel film, et que j’ai bien dû, elle aussi, rapporter déjà quelque part : « Moi, c’est d’bout que j’m’r’pose. »

*

Aussi loin que je remonte, il me semble que j’ai, peut-être par « réaction », toujours travaillé le dimanche (et souvent rien que le dimanche), et ça continue – par exemple, performance assez légère, écrire cette phrase, qui ne s’en ressent guère. Ces jours-ci, on me demande en quoi s’est modifié mon rapport au temps. En ceci, peut-être, qu’il consiste désormais en un compte à rebours dont j’ignore le terme. Quoique sans doute éculé, ce concept oxymorique, que j’appellerais volontiers, masochistement, une *néchronologie*, me plonge dans une perplexité qui ne m’enchanté moi-même qu’à moitié.

*

De mon père, me revient encore aujourd’hui une de ses locutions favorites, lorsqu’il voulait rompre les chiens, ou même clore une conversation qu’il jugeait oiseuse. Il disait alors : « Quoi qu’il en soit... », et replongeait dans un mutisme sans recours, et bien évidemment sans aucune précision sur la suite qu’était censée annoncer cette amorce de concession. C’était sa forme habituelle de refus d’opinions trop décidées, d’hypothèses trop hasardeuses ou d’argumentations trop contraignantes. Je regrette aujourd’hui de n’en avoir fait moi-même plus grand usage. Mais il lui arrivait aussi, en mêmes occurrences, de proposer un enchaînement en apparence plus positif : « Comme quoi... » On attendait alors la conclusion généralisante, qui ne venait jamais, pour cause

soit d'évidence, soit d'inexistence, à l'exception de cet étrange principe d'économie politique, qui ne devait rien à la lecture d'Adam Smith : « c'est l'éternelle question de l'offre et de la poule ». Apparemment plus sensible à l'erreur qu'à la faute, les injustices les plus lourdes et les accidents les plus douloureux lui inspiraient toujours cette appréciation, la plus négative que j'aie entendue de sa bouche, et qui s'appliquait aussi bien aux anomalies naturelles, comme un poisson qui tête ou la neige en été : « C'est pas logique. » De même esprit peut-être (je n'ai jamais su si c'était un blâme ou une excuse), je lui dois aussi cet apophtegme un peu bancal et donc difficile à réfuter, mais très facile à illustrer : « L'amour n'est pas une science exacte. »

*

Mon père, donc, qui sur le tard, dans le civil et comme Mr Shandy, me léguait sans trop d'illusions les leçons de sa propre expérience privée, hasardait parfois : « Les femmes, évidemment c'est compliqué, mais c'est quand même pas la mer à boire ; simplement, il faut s'en occuper [*un temps*]... mais pas trop non plus » – sous-entendu plausible : « pas plus qu'elles ne le souhaitent » (mais comment mesurer l'intensité de ce souhait ?). Et encore : « Tu verras, il n'y en a pas deux pareilles, mais quand même deux grandes sortes : celles qui sont trop là, et celles qui ne le sont pas assez. » De cette répartition toute subjective, il exceptait par principe et à titre posthume la sienne, qui venait de nous quitter, et qu'il n'allait pas tarder à rejoindre, preuve superflue qu'il la rangeait dans la seconde catégorie – de celles qui, tout simplement, vous manquent plus qu'on ne l'aurait cru.

*

« Il n'y a pas de femmes difficiles, lui soufflait Paul Morand, il n'y a que des hommes impatientes. » Rien de plus évident, mais le même auteur prête à l'un de ses personnages cette autre maxime : « Je ne crois pas qu'il y ait des hommes indifférents. Il n'y a que des femmes maladroites. » Ce personnage est une femme, sans doute maladroite elle-même, et je compilerais volontiers ces deux maximes en une : « Il n'y a pas de femmes indifférentes, il n'y a que des hommes impatientes » – l'impatience étant à coup sûr et en toutes choses la mère de toutes les maladresses.

*

J'entends que bien des gens supportent mal, entre autres, de passer le « cap » des quatre-vingts ans. Rien pourtant ne les y oblige ; jadis, on l'atteignait rarement et j'ai longtemps cru ne jamais l'entrevoir, même de loin, m'étant très vite, selon je ne sais plus quelle injonction biblique, fixé comme terme l'an 2000, mais je dois avouer que je ne l'ai pas vu passer davantage que les navigateurs n'aperçoivent parfois le Horn dans son épais brouillard. En fait, cette année 2010 triplement jubilaire (quatre-vingts ans, donc, d'existence, cinquante d'écriture, quarante de fonction éditoriale), fut une de mes plus allègres, non certes par jubilation (pas de quoi se vanter) mais peut-être par le fait d'une diversion affective inattendue, qui d'ailleurs n'en passa pas vraiment l'hiver, quitte à connaître par la suite quelques ricochets diversement espacés, et d'intensités variables, mais toujours mémorables.

*

On est aussi censé toujours avoir l'âge de ses artères ; une expérience plus (si) récente m'a appris qu'on peut avoir aussi celui, tout autant climatérique, de ses vertèbres, ou de son cristallin, ou de ses susdits acouphènes – qui n'ont, eux, rien de cristallin, mais que je n'entends plus que lorsque j'en parle. J'ignore si c'est le même, on le verra peut-être, comme bien d'autres choses, « à l'autopsie ». Dans ces cas-là, mon père, toujours lui, disait volontiers : « Quand on a un pied dans la tombe, il vaut mieux savoir où l'on met l'autre. » Je ne suis pas non plus certain de m'en être soucié autant que j'aurais dû, et qu'il l'aurait souhaité.

Et encore, moins personnel et plus spécifique : « On devrait interdire aux hommes politiques de faire des promesses : non pas parce qu'ils ne les tiendront pas, c'est banal et souvent heureux, mais parce que certains d'entre eux sont assez obtus pour les tenir, au moins pendant quelques semaines, sans doute faute d'imagination, d'où divers désastres. » Ce sont les moins nombreux, mais les plus dangereux : voyez Hitler, qui n'avait rien caché de ses plus sinistres desseins pour se faire élire sur leur foi en 1933, et qui ne les respecta que trop fidèlement. On dit même qu'il prophétisa en 1935 : « Donnez-moi dix ans, et vous ne reconnaîtrez plus l'Allemagne. » Cette autre promesse se réalisa parfaitement, mais pas dans le sens espéré : les oracles de la Pythie sont toujours ambigus.

*

De même source paternelle, et de même veine, avant de la quitter pour un temps : « La destinée, c'est cinq pour cent de chance. - Et les quatre-vingt-quinze qui restent ? - Eh bien, naturellement, c'est la malchance. » Mais quelle qu'en soit la proportion, le plus difficile est d'apprécier la nature de ce qui vous advient : chance et malchance se ressemblent souvent à première vue comme deux jumelles, et ne se distinguent qu'à la longue, selon comme elles tournent - puisqu'elles tournent toujours, en bien ou en mal, et qu'une certaine dose de sérendipité peut en inverser les effets.

Quelques réussites fâcheuses, un ou deux échecs bienvenus, pas mal d'impasses fécondes, bien des erreurs bénéfiques, autant d'occasions heureusement perdues, d'autres imprévisiblement rattrapées : de ce tissu d'oxymores, considérant d'un côté ce que je regretterai de quitter (« tout cela », disait Mazarin au moment de le faire) et de l'autre ce à quoi j'échapperai en partant (le réchauffement de la planète, la montée des océans, l'extinction de notre espèce, l'effondrement de l'Europe, la faillite de l'école, le naufrage de la langue française, l'Exposition universelle de 2025...), je trouve la balance assez équitable.

*

Un jour de rancune, j'ai donc avoué : « Le temps est ma bête noire », et je ne peux m'en dédire. Nous en sommes tous là, je suppose, et d'autant plus à l'heure de se remémorer quelque « biografiolo », comme disait Albert Thibaudet, qu'on sait presque toujours situer, mais presque jamais dater. « J'écrirai mes souvenirs comme ils viennent, écrit de son côté l'auteur de *Si le grain ne meurt*, sans chercher à les ordonner. Tout au plus les puis-je grouper autour des lieux et des êtres : ma mémoire ne se trompe pas de place, mais elle brouille les dates : je suis perdu si je m'astreins à la chronologie. » Mais pourquoi s'y astreindre ?

*

Cette opération n'est pas le seul type de décompte temporel auquel j'aie affaire. J'en pratique parfois un autre, à l'endroit celui-ci, mais dont je ne connais pas mieux le point d'arrivée : c'est de noter mentalement chaque jour passé à éviter un geste (écrire, téléphoner...) dont je sais d'avance que l'accomplir serait funeste à ma cause. Ledit point d'arrivée serait évidemment, comme chez l'enfant à Combray, le moment d'une « défaite de la volonté », mais je rêve parfois d'atteindre au contraire le moment où le désir maladroit d'intervenir s'éteindrait de lui-même, et où le compte s'afficherait comme celui d'une victoire sur soi. Cet accomplissement n'est pas tout à fait impossible, et il arrive même (rarement) que la nécessité s'en abolisse, le tabou s'étant levé de lui-même entre-temps. Mais le compte à rebours le moins insupportable, et le plus rare, est évidemment celui qui vous sépare d'un moment heureux inscrit, sauf contretemps, sur le calendrier des heures fastes.

Tout cela témoigne à coup sûr, en bien ou en mal, d'un excès de sensibilité au temps qui passe, qui s'en vient, et qui s'en va. Il devrait exister un mot pour désigner cette pathologie, mais je renonce à le forger (*chronalgie* ?) pour le peu qu'il lui resterait à me servir, et me contente d'un plus courant, et bien suffisant, même s'il désigne plus largement certaine difficulté à supporter l'obstruction des êtres ou la résistance des choses. Cette difficulté, c'est donc simplement, déjà nommée, *l'impatience*.

*

Je ne sais plus quel personnage de Raymond Queneau est censé souffrir d'« ontalgie », maladie moins facile à définir (« difficulté d'être », disait un jour Fontenelle) qu'à éprouver. Je ne sais pas non plus si j'en souffre déjà moi-même, mais je le saurai peut-être quand elle m'atteindra, fût-ce par contagion, ou compassion.

*

Je me suis parfois naïvement étonné de l'insuccès de l'expression (employée plus haut, si je me relis bien) « mot-chimère », pourtant plus juste et moins équivoque que le (devenu) vulgaire « mot-valise » traduit de Lewis Carroll, peu satisfait que j'étais de l'explication trop facile par le goût infailible du discours public pour la vulgarité, et encore moins, bien sûr, par le piètre effet de mes initiatives lexicales en général, à l'exception des plus techniques, incontournables en usage professionnel plutôt restreint. Je m'avise aujourd'hui, c'est-à-dire trop tard à tous points de vue, d'une autre excuse : le sens original de « chimère » auquel je me référais (hybride de deux espèces, comme le centaure de la légende ou le plus subtil lapin-canard de Jastrow, que même Alice n'a jamais rencontré) n'est pas très répandu ; bien mieux reçu, quoique dérivé, celui auquel s'attache clairement l'adjectif « chimérique », ou dont se gargarise la Bélise des *Femmes savantes*, qui se croit toujours recherchée de tous : « Et je ne savais pas que j'eusse des chimères. » On

supposa peut-être que je jugeais « chimériques » en ce sens les hybrides verbaux que je proposais ou rapportais sous ce terme, comme la « carthaginoiserie » dont Sainte-Beuve affublait *Salammô*, ou, via Freud, le « famillionnaire » de Heine, ou le « mélancolieusement » des frères Goncourt (ou, plus récemment, le très efficace « mélancémique » qu'arbore un sous-titre de Guy Bedos), et l'on s'en tint prudemment à l'usage courant, qui court encore, avec cet inconvénient que l'on peut aussi bien croire que « valise » (en anglais carrollien : « portemanteau ») y désigne une sorte de fourre-tout, pour ne pas dire un bardadrac. Du coup, on ne sait plus jamais si le locuteur désigne par « mot-valise » un authentique mot hybride ou, tout autrement, un fourre-tout verbal, un mot de signification trop vague, bon à tout et bon à rien, comme, par exemple, « socialisme », ou « libéralisme », ou « littérature ».

*

Sous le titre transparent *Lettre à Bélise*, me vient cet échange transfictionnel entre l'atrabilaire amoureux du *Misanthrope* et l'érotomane chimérique, un peu Célimène aussi comme toutes, des *Femmes savantes* :

Alceste
*Ah, Bélise, si mes manières
Vous font rêver que je vous aime
Sachez, ce sont pures chimères,
Et jamais je n'y songerai.*

Bélise
*Cher Alceste, si vos chimères
Vous font rêver que j'y songeais,
Sachez bien que pour cette affaire
Tout autre autant me conviendrait.*

Et pour les « moins de vingt ans » qui en auraient ignoré la source viennoise, voici une version plus moderne de cette réponse, toujours en octosyllabes :

*J'ai vingt-six ans, mon vieux Alceste,
Et je t'emmerde en attendant.*

*

Je sens qu'on va me suggérer, comme plus correct, *mon vieil Alceste*, mais il y a là une nuance significative : « mon vieil Alceste » suggérerait que Bélise dispose ailleurs d'un *autre* Alceste, qui serait son plus jeune Alceste. J'en connais deux ou trois, mais je préfère lui faire traiter celui-là, affectueusement malgré tout, de « vieux Alceste » (de toute façon, la Marquise de Georges Brassens n'aurait pu dire « mon vieil Corneille »). Notez au passage que le féminin, qui n'a ici qu'une forme (on ne dit pas encore « vieuse », que je sache, comme on dit déjà « écrivaine », et même « auteure »), ne permet pas cette nuance : un jour, qui viendra peut-être au bout du compte (il faut seulement supposer un épilogue boulevardier à la Guitry, ou hollywoodien à la McCarey, en *happy end* conjugal, et même un peu popote), si le même Alceste assagi disait « ma vieille Célimène », cela n'indiquerait pas qu'il en a trouvé une autre plus jeune (je ne lui en souhaite aucune) pour les jours pairs, mais bien qu'il s'attendrait un peu familièrement sur la seule qui lui reste. « Comédie du remariage », décréterait peut-être ici Stanley Cavell, peu regardant sur la définition du genre. Quand on dit, après Diderot, « ma vieille robe de chambre », l'adjectif peut être soit déterminatif (j'en ai une autre, plus neuve, pour le dimanche), soit – c'est évidemment le cas – descriptif et légèrement hypocoristique : ma chère et vieille robe de chambre, comme de Gaulle, qui n'en veut pas d'autre, dira plus tard : « Cher et vieux pays... » Mais je digresse un peu, dirait-on, et depuis quelque temps.

*

« Dans ses comédies en général, il n'y a pas d'obstacle extérieur, pas d'intrigue positive ni d'aventure qui traverse la passion des amants, ce sont des chicanes du cœur qu'ils se font, c'est une guerre d'escarmouche morale. Les cœurs au fond étant à peu près d'accord dès le début, et les dangers ou les empêchements du dehors faisant défaut, [il] met la difficulté et le nœud dans le

scrupule même, dans la curiosité, la timidité ou l'ignorance, ou dans l'amour-propre et le point d'honneur piqué des amants. Souvent, ce n'est qu'un simple malentendu qu'il file adroitement et qu'il prolonge... »

J'arrête moi-même avant son terme cette analyse que nous devons évidemment à Sainte-Beuve, dont le style vaut ici signature. Je la crois juste dans son application critique aux comédies de Marivaux, qu'on aura aussi facilement reconnu sous sa plume, mais plus généralement, dans sa description du jeu (dangereux) de l'amour et de l'orgueil, scénario universel de la scène de dépit amoureux, ou de ce qu'il appelait tranquillement, quelques lignes plus haut, les « tracas du cœur ».

J'y adjoins, presque au même titre, une autre page, celle-là de Balzac dans *Illusions perdues*, que j'ai déjà citée ailleurs, noyée dans une considération trop formelle, et qui me revient ici je ne sais comment, mais bien pourquoi : « Il y a des passions qui s'embarquent mal ou bien, comme on voudra. Deux personnes se jettent dans la tactique du sentiment, parlent au lieu d'agir, et se battent en plein champ au lieu de faire un siège. Elles se blasent ainsi souvent d'elles-mêmes en fatiguant leurs désirs dans le vide. Deux amants se donnent alors le temps de réfléchir, de se juger. Souvent des passions qui étaient entrées en campagne, enseignes déployées, pimpantes, avec une ardeur à tout renverser, finissent alors par rentrer chez elles, sans victoire, honteuses, désarmées, sottes de leur vain bruit. » Je n'ai aucune application récente à en faire, mais elle montre au moins que ces romanciers « réalistes » du XIX^e siècle pouvaient être parfois, comme on ne disait déjà plus, de pénétrants moralistes, pour peu que l'on y fouille, ce qui rachète un peu le genre. Et je me demande ce que Stendhal aurait pensé de cette analyse.

*

Dans une page de *Venises* datée d'avril 1970, Paul Morand (décidément) évoque un « Yankee à barbe structuraliste ». Vingt ans plus tôt, on qualifiait d'« existentialistes » les jeunes chevelus de Saint-Germain-des-Prés. Ces qualifications péjoratives et successives dénotent assez bien la façon dont les « idées », jeunes ou non, comme on a dit un temps, « descendent dans la rue ». Le contexte montre que Morand en a ici, sur fond de grincheuserie un brin sénile, aux néo-hippies post-soixante-huitards, mais on ne peut manquer de percevoir l'anachronique cocasserie de ce rapprochement, qui ne fait écho à aucune affiliation médiatique d'époque : la « pensée 68 » afficha plutôt un rejet, voire une ferme condamnation pour « complicité tacite avec le capitalisme », dudit structuralisme, dont l'un des mérites avait été, au contraire, de n'entraîner aucun effet de mode vestimentaire ou capillaire, n'étant pour sa part descendu dans aucune rue ni, nuitamment, sur aucune place. Et si j'ai bonne mémoire, c'est aux « structures » elles-mêmes qu'on reprochait de n'y jamais descendre, n'ayant rien à y faire.

Le même auteur parlait ailleurs, plus banalement, de « perruque réactionnaire », ou encore de « lavallière positiviste » - j'aurais plutôt dit « socialiste », en hommage à un élégant dirigeant et trop bref président du Conseil d'entre-deux-guerres, qui arborait aussi un chapeau à larges bords, lequel revint plus tard, et plus longtemps, sur une autre tête moins fine. J'aime assez ces attributions cavalières, qui affublent un détail de mode d'une signification idéologique d'époque, ou autres accouplements incongrus, comme dans ce titre d'Erik Satie : *Sonatine bureaucratique*. Je me demande quel courant de « pensée », assurément post-structuraliste, s'exprime aujourd'hui par la fameuse et soigneusement négligée barbe de trois jours, et par cette omniprésente écharpe rouge par quoi ne s'affiche plus, me semble-t-il, que le désir narcissique de *s'afficher*, qui est, lui, de tous les temps.

*

On confond souvent, comme si ces deux mots étaient aujourd'hui synonymes, les deux notions de succès et de réussite. La nuance est pourtant capitale : le succès, même mérité, est un avantage que l'on reçoit d'autrui, et si possible du grand nombre ; la réussite est un accomplissement personnel, qu'on ne doit qu'à soi-même et dont on peut se féliciter sans l'assentiment de quiconque, comme l'illustre assez bien la pratique du jeu solitaire qui en porte le nom. On est heureux d'un succès, on peut être fier d'une réussite, ces deux effets sont indépendants l'un de l'autre, et leur confusion montre assez la nature de notre société du spectacle, qu'on pourrait aussi bien dire « société du succès (et plus encore de la notoriété) à tout prix ».

*

J'ai connu jadis, et elle subsiste sans doute dans quelques immeubles haussmanniens, cette inscription alors fréquente : « Ne fermez pas la porte, le blount [ou le groom] s'en chargera. » L'avis n'était pas seulement charitable : il voulait éviter les dégradations du système de fermeture

automatique que pouvait entraîner la trop bonne volonté de certains usagers croyant toujours « bien faire », et qui poussaient à toute force ce qu'il ne fallait surtout pas pousser. L'origine du mot « blount » m'était obscure, elle l'est restée, mais là n'est pas mon propos. La phrase était devenue proverbiale, au moins à Paris, et mon père, que revoici, en usait pour toutes sortes d'admonestations ironiques à mon attention, du genre : « Ne range pas tes affaires, le blount s'en chargera. » Sans rancune, mais *in petto*, je le qualifiais lui-même de « blount », et parfois de « blount en chef ». J'ai longtemps oublié par la suite, et retrouvé seulement récemment cette formule paternelle, dont l'antiphrase typique me revient aujourd'hui intacte ; mais je regrette cette phase de latence : elle m'a privé d'un usage qui m'aurait sans doute dispensé de quelques représentations aussi inutiles.

*

On me dit chanceux d'avoir passé (comme bien d'autres, en fait : libraires, éditeurs, bibliothécaires...) ma vie « dans les livres ». J'essaie d'en rabattre un peu, sans quitter ce champ parfois poussiéreux qui ne me fut d'ailleurs jamais le plus heureux : j'essaie « dans les pages », qui serait plus modeste et plus vrai, j'esquive « dans les plis », par respect pour le poète qui s'en est fait un titre, mais je vois que je peux descendre encore : « dans les lignes » ; j'évite « dans les phrases », pour ce que le mot connote d'enflure inutile, même si je sais bien qu'écrire, et même parler, consiste en phrases, achevées ou non, plutôt qu'en « mots », comme on dit trop depuis Mallarmé. On peut encore descendre d'un cran, mais « dans les lettres » ne s'applique guère à la parole, qui m'occupe parfois plus activement que l'écriture, et d'ailleurs aussi bien dans l'écriture elle-même, au travail des « textes », travail qui fut un peu mon premier métier à titre militant, et qui l'est encore de temps en temps à tel ou tel autre titre. D'ailleurs, quand on veut compter plus fin que par mots, on compte plutôt aujourd'hui « par caractères », quitte à préciser si l'on y comprend aussi les espaces - ce qui vaut sans doute mieux, comme en musique les silences. Je sais qu'on peut encore analyser les caractères, au moins d'imprimerie, en traits (« graphèmes ») plus élémentaires, mais c'est là sortir par le bas de la fonction signifiante. Finalement, j'aime assez « caractère » (qui lui non plus ne peut concerner littéralement la parole), parce qu'il me dégage, fût-ce par une équivoque éhontée, de champ susdit : quand je parle, et quand j'écoute qui me parle, j'ai aussi affaire à des « caractères », bons ou mauvais, dont le mien. Plus je vais, plus (et mieux) je m'intéresse aux caractères - je veux dire aux personnes, et à leur bienvenue diversité, même si certaines sont plus diverses que d'autres.

Je sais que « personne » est, comme on vient de voir, trop ambigu (mais on peut aimer cette ambiguïté), et je veux bien lui substituer « être », moins sournoisement sexué, surtout si l'on s'abstient d'y sous-entendre « humain » ; mes êtres préférés ne sont pas tous des êtres humains, ni même des animaux, ni même nécessairement des êtres vivants, comme sont les arbres. En somme, cessant peu à peu de vivre « dans les lettres », je vis de plus en plus parmi les êtres, c'est-à-dire aussi parmi les choses. Je ne vois aucune raison (ni d'ailleurs aucun moyen) d'aller plus loin sans aller trop loin.

*

À propos d'arbres, les nomenclatures botaniques me ravissent toujours. Je retrouve par hasard cette définition, si c'en est une, du sycomore : « Érable Faux-Platane » (respecter ici, comme toujours, les capitales et le trait d'union).

*

Je cherche en vain l'intrigue, sans compter la moralité, d'une fable pour ce titre prometteur : *La Mangrove et la Canopée*. Je me demande seulement si le sommet d'une mangrove, ou (le plus souvent) forêt de palétuviers, peut être correctement qualifié de « canopée », question dont la réponse ne m'avancerait d'ailleurs pas de beaucoup dans la recherche d'une « action » sans doute purement végétale - mais pas plus, somme toute, que celle qui mit un jour aux prises un Chêne et un Roseau.

*

J'ai qualifié de « poussiéreux » le paysage livresque, on voit bien en quel sens littéral. C'est faire état de ce qu'on appelle un peu trop facilement une « allergie » toute personnelle, et passablement ingrate, puisque j'ai longtemps vécu non seulement dans, mais aussi (un peu) *de* ce paysage. Je dois reconnaître une préférence croissante, quoique récente, pour la lecture et l'écriture sur écran, qui m'ont à peu près, entre autres bienfaits que chacun peut apprécier à sa guise, délivré des effets de cette difficulté respiratoire. Mais je dois assortir cet aveu d'une confiance peut-être compensatoire : si l'écriture numérique est, à mes yeux et à mes doigts, plus

commode (plus souple) que l'arthrogène manuscrite à l'ancienne, le tirage sur papier d'un « tapuscrit » facilite mieux cette pratique peu avouable que connaissent tous les éditeurs, et qu'on appelait jadis la lecture rapide, « en diagonale », voire, comme le préconisait un jour Gilles Deleuze, « stroboscopique », qu'aucun résumé ne remplacera jamais pour aider un lecteur professionnel à se faire une idée suffisante de la teneur et de la qualité d'un « ouvrage de l'esprit ». Je ne devrais peut-être pas vendre cette mèche, mais chacun la connaît déjà, et je ne la vends pas cher.

*

J'apprends qu'on revient une fois encore à Pierre Ménard, l'autre auteur du *Quichotte*, à qui le regretté Michel Lafon a consacré en 2008 une biographie inspirée. J'ai moi-même un peu trop contribué jadis à l'extravagante fortune critique de cette fiction borgésienne, pour y revenir à la faveur d'un sommaire de revue consacré à son héros malgré lui, que j'ai effectivement, mais étourdiment, appelé « notre ami, et confrère », et dont le père putatif devait bien avoir les dents agacées, comme Roland Barthes à qui il inspira ce refus sans appel : « Ne me parlez pas de Ménard ! » Je ne sais si ledit père putatif (qui m'interrogeait un jour, très prématurément, sur les circonstances de la mort d'Umberto Eco) supportait ou non qu'on lui parlât de Barthes, et je ne souhaite pas trop entrer, ou rentrer, après tant d'autres, dans cette hyperfiction interbiographique qui est devenue une des tartes à la crème de la poétique postmoderne.

« Ami », bien sûr, n'engage à rien de théorique, mais si je veux justifier en quelques mots celui, plus modeste mais plus militant, de « confrère » ; les voici : nous tous, « hypocrites » ou innocents lecteurs, agissons sans le savoir comme Pierre Ménard, puisque, sans jamais y changer un mot, et du seul fait de notre lecture et parfois de notre simple présence, nous modifions chaque page que nous lisons ou relisons. En mécanique quantique, cela s'appelle, je crois, une « relation d'incertitude », et c'est partout la plus féconde. À chaque lecture, chaque livre est mentalement « réécrit » par son lecteur comme Ménard récrivit le *Quichotte*. Ainsi, l'infatigable fable borgésienne est peut-être moins une parabole sophistiquée de la production littéraire qu'une description fidèle, somme toute évidente et peut-être banale, de l'acte de lire. En cela, Ménard n'est pas seulement notre confrère : littéralement, sans paradoxe et sans aucun miracle, même secret, ce lecteur exemplaire est, pour citer encore Baudelaire, notre « semblable », notre « frère » - puisque dans « confrère » il y a « frère ». Et c'est peut-être ici le lieu de rappeler le célèbre mot de Pascal : « Ce n'est pas dans Montaigne, mais dans moi, que je trouve tout ce que j'y vois. »

*

Antoine Compagnon écrit justement en 2012 dans *Le Débat* que, grâce à l'imagination, « nous donnions de la réalité à la fiction ». Je ne partage qu'à moitié la nuance nostalgique de ce verbe à l'imparfait, mais il se trouve que mon propos est plutôt ici de *donner de la fiction à la réalité*. La fiction est le sel de la vie. Mais il y faut une main légère, ou pas de main du tout : le dosage doit s'opérer de lui-même.

*

Je regrette l'expression « écran plat », passée de mode aujourd'hui, où tous les écrans sont plats. Je ne regrette pas les bombés d'autrefois, qu'on n'appelait pas ainsi puisque alors ils l'étaient tous plus ou moins, et toujours convexes, mais j'apprends qu'on va mettre sur le marché des écrans autrement courbes, qui seront en fait *concaves*, pour je ne sais trop quel bénéfice visuel - le commercial étant évident. L'illusion sera parfaite quand ledit écran sera parfaitement circulaire, voire sphérique, et que le téléspectateur pourra, une fois placé en son centre, s'en voir entouré comme nous nous voyons depuis toujours, sans assez nous en ébahir, entourés par le monde « réel ». Je dis cela, mais je sais bien qu'entre-temps la technique des bons vieux hologrammes nous aura dispensés de toute espèce d'écran, cette forme toujours imparfaite de la représentation, dont la courbure de surface ne compense pas vraiment ce que j'appellerais volontiers la platitude intérieure.

*

Pour une soutenance de thèse à Nanterre, dans les années 1970, Roland Barthes m'embarque place Saint-Sulpice dans sa « petite auto », dont j'ai malheureusement oublié la marque, avec un philosophe dont l'œuvre m'avait beaucoup inspiré dans mes années « marxistes ». Chemin faisant, ledit philosophe me dit soudain : « Je ne sais pas si vous le savez, mais nous avons eu quelque chose en commun. » Croyant comprendre qu'il parlait de notre passé politique, je bredouille que l'essentiel est d'en être maintenant sorti. Il perçoit le quiproquo, et précise : « Non, je veux dire

quelqu'un - ou plutôt quelqu'une. » Je saisis alors à qui il faisait allusion, une personne que j'avais un peu bien connue une vingtaine d'années plus tôt, et qui, entre-temps, avait vécu avec lui avant de quitter bien trop précocement ce monde. Ce monde est petit, et ses raccourcis sont parfois capricieux. S'ensuit une sorte de minute de silence qui m'inspire diverses sortes de nostalgies, puis notre philosophe articule cette oraison funèbre : « Le fond était mondain. » Je trouve la formule un peu sévère, mais, ignorant ses raisons, je me garde de la commenter, et le mutisme s'installe. Au volant, étranger à tout cela, RB se concentre sur son itinéraire.

*

Dans je ne sais plus quel film des frères Coen, ma réplique préférée est (à peu près) celle-ci : une professionnelle, qui s'ennuie ferme sous (ou sur) un client à mèche lente, règle *a parte* quelques affaires plus urgentes, puis, revenant à son partenaire, qu'elle avait presque oublié : « Au fait, t'en es où, toi ? »

*

Je ne sais plus qui baptisait un jour l'urne électorale : *box populi*. Je trouve cette formule charmante, mais un peu gâchée aujourd'hui par l'abus du mot *box* dans le vocabulaire des opérateurs de communication. Quant à *populi*, je crains aujourd'hui de devoir le juger bien optimiste.

*

Un « coup de cœur » tardif, si léger soit-il, peut agir au moins comme une piqûre de *rappel*, au sens juste mémoriel de ce mot, puisqu'il vient aussitôt réveiller de plus anciens sentiments endormis, qui n'attendaient que cette occasion pour resurgir. Contrairement au Frédéric de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas le « souvenir continu du premier » qui vous rend les autres « insipides », c'est la saveur de ces suivants qui vous restitue celle d'un premier irrémédiablement perdu, mais nullement oublié : « La Treizième revient, c'est encor la première... » Mais celle qui hélas ne revient pas, c'est toujours la première. Je ne sais trop ce que Proust penserait de cette synthèse par réminiscence affective où Albertine rappellerait (ramènerait) Gilberte au lieu de l'effacer, mais, comme les petites madeleines que, dans je ne sais plus quel film, le commissaire propose à son prévenu, c'est toujours « bon pour la mémoire » - si du moins l'on n'en confond pas trop, à force de les rapprocher en esprit, les divers épisodes. Ce serait bien dommage, car, sur ce fond commun, chacun d'eux possède sa couleur propre, évidemment venue d'ailleurs, je veux dire de son objet, puisque le sujet (j'y reviendrai peut-être) n'en a pas changé. La suite en est souvent une ribambelle de ricochets voués, comme susdit, à l'engloutissement final et, en attendant, de plus en plus espacés.

Je sais bien que cette métaphore décidément insistante montre ici son défaut, puisque le propre du vrai ricochet est au contraire, je crois, de raccourcir progressivement l'amplitude de ses rebonds à mesure qu'il en accélère la fréquence. Je vais donc lui en substituer une autre, où l'effet de retentissement (au sens psychique) est moins matériel, ou plus évanescent : il s'agit de ce que les météorologues appellent joliment un « ciel de traîne ». À Launay, nous disions plus terreusement « temps de rivière », c'est-à-dire propice à promenade et pique-nique au bord de la Loire ou de la Vienne, dont le confluent, que n'honorait pas encore la présence silencieuse d'Henri Dutilleul, nous était proche, et, justement, à un concours de lancer de galets plats. C'était à qui atteindrait l'autre rive ; aucun de nous n'y parvenait, et je découvre ainsi que ces deux images parallèles se rejoignent, comme il convient, à l'horizon. Je n'en ai donc pas fini avec l'effet-ricochet, et d'ailleurs ce livre, à sa manière, en est un autre, qui en enchaîne plusieurs, ultimes ou non.

*

À « séisme » et à « tremblement de terre », j'ai longtemps préféré l'anglais *earthquake*, qui m'offrait, pour un autre usage, le facile anagramme *heartquake*, bien adapté à telle rencontre sous le ciel californien, à toucher la faille de San Andreas, dont les frissons ne tardaient jamais trop à se faire sentir. Mais j'ai apparemment, depuis, changé de régime affectif : mes séismes entraînent aujourd'hui des répercussions plus lointaines, à la façon des lents tsunamis du Pacifique - sentiments pour ainsi dire remis à plus tard, comme on reporte un rendez-vous, ou pour le moins en *léger différé* : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, dit un fameux incipit, il la trouva franchement laide. » L'adjectif est sans doute un peu fort, « insignifiante » aurait suffi, mais les jugements de goût sont libres, la « laideur » est ici, comme la beauté selon le proverbe anglais, « *in the eye of the beholder* », et l'effet-retard de l'incubation pourrait affecter même le séisme et le coup de foudre. C'est possible, après tout ; de nouveau en anglais, mais sans caution

proverbiale : « *love at second sight* », comme on dit « *second thought* », et l'amour d'Aurélien pour Bérénice tiendra bientôt à d'autres motifs qui ne devront rien à une « beauté » tardivement découverte : une très incertaine ressemblance, yeux fermés, avec le masque blanc de l'Inconnue de la Seine, et ce geste frileux de l'épaule, comme pour retenir un châle.

*

À propos de cette « différance » affective, les psychologues parlaient autrefois de « viscosité ». « Inertie » serait un peu moins désagréable pour désigner certain retard, même bref, à adopter une nouvelle disposition – ou, inversement, à se défaire d'une disposition une fois adoptée, et devenue comme incorporée à ce que Tocqueville, je crois, appelle les « habitudes du cœur ». De cette stase, non pas seulement affective, mais aussi intellectuelle, Proust a bien décrit les effets chez Charles Swann, dont le lorgnon s'embue à ces difficultés, et qui tardera tant à se dépandre d'Odette, puis chez le narrateur lui-même, à qui il faudra plusieurs « étapes » successives pour effacer en lui jusqu'au souvenir d'Albertine. Comme si, à l'effet-retard d'une cristallisation différée, devait répondre celui d'une dé cristallisation tardive.

*

Avec son cortège bien connu de conduites fétichistes, dates marquées, lieux privilégiés, objets sanctifiés (tout le répertoire beyliste : chapeau de satin blanc, persiennes vert perroquet, et tout le protocole proustien : catleyas, plage de Balbec, sonate de Vinteuil...), et en tant qu'attribution souvent hasardeuse de mérites imaginaires à l'être aimé, ladite cristallisation (« opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections ») m'apparaît aujourd'hui comme l'équivalent dans l'ordre affectif de ce qu'en matière esthétique George Santayana définit comme une simple « objectivation » (« *Beauty is objectified pleasure* ») : de ce qu'un objet artistique ou naturel me plaît « esthétiquement » au sens kantien, je crois pouvoir inférer qu'il est objectivement « beau » – ou autres prédicats laudatifs de cet ordre. C'est ce transfert spontané, toujours individuel mais diversement partagé, et non pas l'universel *sensus communis* allégué, après et avant d'autres, par le même Kant, qui fonde chez chaque sujet esthétique le « sentiment du beau » et, partant, la croyance en l'universalité de son jugement – je crois avoir déjà soutenu cette opinion ailleurs, et à mes dépens, mais je vois que j'y tiens décidément.

*

Les cristaux « éblouissants » qui couvrent le rameau de Salzbourg ne sont évidemment qu'un symbole propre à figurer la spécificité (et l'éclat) de l'*attribution* passionnelle : tout comme ces cristaux ne sont pas le produit endogène du rameau lui-même, mais celui de l'eau saturée qui l'imprègne, les « perfections » de l'objet aimé ne sont que les effets exogènes de l'objectivation amoureuse, effets précaires et parfois réversibles qui donnent souvent à la vie, soit dit pour filer très cavalièrement la métaphore beyliste, une pincée de son sel. Mais Beyle lui-même ne manquait pas de franchir la frontière poreuse qui sépare, ou plutôt qui unit les deux dispositions, l'esthétique et l'affective, en déclarant par exemple que le dôme de Saint-Pierre sert « à faire battre le cœur ». Et ce concept plus vaste d'objectivation me semble le plus apte à couvrir l'ensemble de ces mouvements d'attribution dans ces deux ordres – et même dans d'autres (le religieux peut-être, l'idéologique ou le politique sans doute, mais sur ce dernier point, faute d'expérience récente, je ne dispose plus ici que de trop brumeux souvenirs). De cette sorte de parenté, j'aurais bien dû m'aviser plus tôt mais il n'est pas forcément trop tard – quitte à aggraver, en élargissant son champ d'exercice, un persistant reproche de « subjectivisme » qui ne me trouble pas vraiment.

*

J'ai qualifié de « réversibles » les effets de la cristallisation amoureuse, je n'en dirais pas autant (ou pas aussi fort) de ceux de la cristallisation esthétique : ce dernier type d'engouement peut, comme l'autre, s'affaiblir, s'émousser, voire s'éteindre par l'effet de l'habitude ou d'une modification du champ d'appréciation, mais il n'arrive guère qu'il se renverse en son contraire. Je n'aime plus comme jadis telle toile de Van Gogh, mais je n'en viens pas pour autant à la détester et à lui « en vouloir », comme un amour déçu, ou qui se croit trahi, peut tourner (*switch*) le bouton de son ambivalence en rancune et injustice, ce qu'on voit bien chez Lucien Leuwen contre Mme de Chasteller, voire en fureur meurtrière, chez Othello contre Desdémone, ou chez Julien Sorel contre Mme de Rênal – ici, je triche un peu, car lorsqu'il tire sur elle dans l'église de Verrières, il ne sait pas encore qu'il l'a toujours aimée, et ne le découvrira qu'*in extremis* et après l'avoir manquée, à bien des égards.

*

La raison d'une telle dissymétrie entre les régimes affectif et esthétique tient sans doute à cette propriété bien connue du jugement esthétique, qui est d'être « désintéressé », entre autres en ceci (qui n'est d'ailleurs pas le motif retenu par Kant), que l'*intérêt* personnel du sujet, que La Rochefoucauld appelait l'« amour-propre », n'y est jamais engagé comme il l'est si fort dans la passion amoureuse, où cet engagement même comporte toujours (ce verbe est faible) un désir narcissique de reconnaissance de soi par l'autre. L'objet esthétique, au contraire, n'est pas ordinairement une personne vivante (ou même parfois devenue ou crue morte, comme Albertine) à qui on peut en vouloir de son indifférence ou de sa supposée trahison, au point de la haïr bien avant de (ou faute de) pouvoir l'oublier. Cet effet de bascule affecte bien souvent la dé cristallisation amoureuse, qui tourne alors, le « feu de l'amour » passant directement de la flamme à la cendre, en *anticristallisation*, ou cristallisation négative, chaque « perfection » se muant alors en défaut - le langage courant dit plus familièrement, et plus justement, puisqu'il s'y agit d'un virus mutant, « prendre quelqu'un en grippe ». Mais il est en fait presque impossible de céder à une telle ambivalence sans tomber dans cet état paradoxal qui n'est, au signe près, qu'une nouvelle forme, simplement inversée, de cristallisation.

*

C'est ce renversement du pour au contre que, plus sereine parce que désintéressée, la relation esthétique, par sa pratique et son exercice, nous enseigne à éviter, comme une faible dose de vaccin (la référence médicale insiste) vous immunise contre une plus grave maladie. Telle est, me semble-t-il, la chance finale de Charles Swann, esthète lucide ou désabusé, qui ne peut évidemment attendre de son goût pour Vermeer aucune sorte de réciprocité, et qui, après tant de convulsifs mouvements contraires, finira, en toute insouciance et sans commentaire, par épouser, comme on achète un tableau qui vous plaît sans rien lui demander en retour, une Odette dépouillée entre-temps de tous cristaux superflus. Si j'ai bonne mémoire d'une lecture plus ancienne, Montherlant disait (je ne garantis ni l'exemple ni la tournure) : « J'aime la confiture de fraises, qu'ai-je à faire que la confiture de fraises m'aime ? » Cette métaphore cynique fait bon marché, pour le moins, de ce qu'on appelle le désir du désir de l'autre mais, faute de pouvoir s'appliquer sans muflerie sexiste aux relations amoureuses, elle s'applique justement à la relation esthétique : si fort que j'aime un tableau ou un paysage (ou, pourquoi pas, une femme considérée comme pur objet esthétique, ce qui n'est certainement pas ici le cas de Montherlant), je ne puis sérieusement m'attendre à ce qu'il me rende cet amour. Cela, dirait Pascal, est impossible, et d'un autre ordre.

*

Incubation : j'ai naguère déjà employé métaphoriquement ce mot dans un contexte marqué par le vocabulaire stendhalien, au point de qualifier la chose de « contraire de la cristallisation ». Ledit contraire est bien plutôt, je l'ai reconnu depuis, la *décristallisation* (ou « cristallisation négative »). J'ai un peu digressé sur ce point dangereux, et décidément récurrent ; je reviens. L'incubation, c'est ce qui fait éprouver à retardement l'effet de tel ou tel événement, c'est-à-dire le temps qu'il faut au sujet affligé (ou doté, comme on voudra) d'un caractère qu'on disait autrefois « secondaire », pour « réaliser » après coup ce qu'il en est, ou plutôt ce qu'il en a été sans qu'il s'en avisât sur l'instant. Cet effet-retard affectif, je le connais assez bien, et je l'ai d'ailleurs, bien ou mal, déjà un peu décrit, ou raconté. Je n'essaie plus d'accorder cette notion à celles de Stendhal, si ce n'est peut-être à celle, d'ailleurs si évanescence chez lui, de « coup de foudre » : l'incubation serait au coup de foudre ce temps qui s'écoule entre la vue de l'éclair et le bruit du tonnerre, et le trajet complet de la passion irait encore de la foudre à la flamme, de la flamme à la braise, et de la braise à la cendre. Mais cette loi des quatre états connaît parfois des raccourcis, comme de tomber directement de la foudre à la cendre, et derechef de la cendre à la flamme.

*

Un tel renfort de figures n'est pas trop bienvenu : de cette (plutôt brève : quelques heures, quelques jours, au maximum quelques semaines) phase de latence affective que j'aimerais pouvoir appeler l'*incubation sentimentale*, l'effet pour moi le plus notable, c'est le rôle d'agent fictionnel qu'elle confie à la mémoire, ou plus précisément à cette mémoire secondaire (« ressouvenir », dit Husserl) qui la compense, et la récompense. L'incubation est donc source, ou plutôt résurgence, de souvenirs différés, et de sentiments indirects. Ce dernier adjectif est un peu bizarre, mais je le prends comme il m'est venu, avec sa part hypothétique de vérité qui tient peut-être à la reconnaissance de quelques effets de contagion. Car s'il « n'y en a pas deux pareilles », il leur arrive souvent, en rêve et ailleurs, de se donner la main, voire de se confondre.

*

Lors d'un questionnaire par listes comme aiment en proposer aujourd'hui les interviewers, on me demande de commenter le mot « émotion ». Je réponds trop vite que je ne me crois pas particulièrement « émotif », et j'explique un peu ce trait comme je viens de faire ici, ajoutant que mon régime affectif le plus constant n'est pas celui de l'émotion, mais plutôt celui du *sentiment*. La main passe, et je reste avec, sur les bras, cette distinction visiblement mal comprise, ou tenue pour oiseuse. Après une nuit de rumination (c'est, si l'on veut, le versant intellectuel de l'incubation), je comprends, ou du moins je m'explique, cette incompréhension, ou cette négligence : peut-être par contagion de l'anglais, pour une fois mal inspiré, qui, malgré l'existence du substantif *feeling*, qualifie volontiers d'*emotional* ce que nous disons *affectif*. En partie par sa faute, donc, la différence, dans le champ de l'affect, entre émotion et sentiment tend aujourd'hui à se neutraliser en s'effaçant de notre champ lexical et, partant, de notre champ conceptuel. Cette confusion terminologique par anglicisme imperçu est bien fâcheuse.

Le sentiment peut donc être parfois ce qu'il subsiste (ou revient) d'une émotion après une phase d'incubation, qui vaut latence. Cette sorte de distillation naturelle me semble précieuse à subir, à percevoir, et à méditer. Je plains, s'il en est, les purs « émotifs » qui n'en connaissent pas l'opération, et dont la vie affective se réduit à une série de chocs : je les vois souffrir de ce que je n'ose décrire ici comme une cascade d'éjaculations (affectives) précoces. Mais loin de moi l'idée, si c'en est une, de faire de ladite incubation la seule source de sentiments. Je crois seulement que ce peut être la plus vive, la plus intense, et peut-être la plus fréquente. S'il en est ainsi, on doit pouvoir dire, en abusant un peu lourdement des catégories stendhaliennes, que le « coup de foudre » est une émotion, et l'« amour-passion », le sentiment qui parfois en résulte, pour un temps.

*

Je me demande alors, de nouveau, si cet enchaînement se retrouve dans le champ des relations esthétiques. Stendhal nous disait plus haut que le dôme de Saint-Pierre « sert à faire battre le cœur ». Difficile d'annexer plus cavalièrement l'esthétique à l'affectif, et je n'essaie pas, mais cet affect-là est clairement de l'ordre de l'émotion. Va pour « émotion esthétique », qui finira bien peut-être par me convenir : après tout (presque avant tout), l'audition nocturne et radiophonique, peut-être vers 1942, de *Mort et transfiguration* me fut un bouleversant événement musical. La question devient donc ici : cette émotion-là peut-elle incuber jusqu'à se faire sentiment ? Il me semble que oui (ce ne me fut pas le cas pour ce poème de Strauss, mais un peu mieux, en leur temps pour l'Ouverture de *Tannhäuser*, ou pour le *Prélude à l'après-midi d'un faune*) : il se peut que Beyle l'éprouve chaque fois que, du haut du Pincio, il retrouve la vue sur Saint-Pierre (émotion répétée, ou renouvelée comme telle), mais il me semble ici qu'*in absentia* l'émotion s'estompe et se mue en sentiment ou, comme on disait jadis, « jugement » esthétique. Je crois savoir, ayant tout de même un peu lu Kant, pourquoi l'on ne peut, ou ne doit, parler de « jugement affectif » : y manque au moins la prétention à l'universalité - prétention légitime ou non, et qui serait bienvenue ou non sur ce terrain, car on souhaite rarement faire en tous points partager à un tiers le sentiment qu'on porte à l'objet aimé.

On sait pourtant que lors de son premier passage à Rome, Beyle dit avoir négligé, ou méconnu cette vision : « J'ai vu de loin la coupole de Saint-Pierre, et n'y suis point allé : je l'avais promis à mon compagnon de voyage. » En somme, la première fois que Stendhal aperçut le dôme de Saint-Pierre, il l'appela donc, par une métonymie assez courante, « coupole », et n'y trouva aucune raison de se dérouter. C'est à peu près la version esthétique de l'effet Bérénice (ou plutôt Aurélien), déjà cité sans guillemets superflus. Il est d'ailleurs tout à fait loisible de préférer voir Saint-Pierre du haut du Pincio, comme on préfère monter à San Miniato pour contempler le dôme de Santa Maria del Fiore. Quelque chose me dit que j'y reviendrai - je veux dire un peu plus loin.

*

L'absence, chacun le sait, peut stimuler la cristallisation, positive ou négative, mais elle peut aussi provoquer l'incubation : on ne sait jamais sur laquelle de ses deux faces (voire la tranche) la pièce va tomber. En relation esthétique, comme ailleurs sans doute, le sentiment est, si j'ose ce naïf oxymore, une *émotion qui dure* - ou, comme René Char disait (mieux) du poème, « l'amour réalisé du désir demeuré désir ». Finalement, tout cela se tient peut-être, mais je ne sais trop comment.

*

On rapporte d'un illustre politicien qu'il multipliait volontiers des conquêtes simultanées, quoique soigneusement « cloisonnées » entre elles. J'espère qu'il appliquait à cette situation le

mot de je ne sais quel autre : « Je ne collectionne pas, je compare », mot qui témoigne déjà d'une curiosité, voire d'un intérêt contraire à l'insouciance un peu muflé du séducteur ordinaire. Je n'en ai jamais été là, mais en fait d'amitiés féminines (je n'en cultive guère d'autres), une certaine absence d'exclusivité m'inspire en effet des distinctions bien nécessaires. Et comme je m'en crois spontanément le point fixe et immuable, je dois bien attribuer ces différences à la pluralité des personnes en cause, d'où quelque scepticisme sur ce qu'on appelle souvent, d'un singulier synthétique et réducteur, la « psychologie féminine » ; j'y perçois plutôt une diversité qui m'importe, et que je me garde de réduire à ce concept machiste. Mais cette diversité m'oblige en retour à me diversifier « moi-même » : je ne puis être le « même » avec telle une ou telle autre, puisqu'il n'est pas de relation sans interaction. Dès lors, mon rôle supposé de pivot y devient illusoire ou pour le moins insituable. Au contraire de l'infini pascalien, c'est une sphère dont la circonférence est un peu partout, et le centre presque nulle part.

*

D'un ami écrivain (et un peu davantage) dont le départ consterne même certains, comme moi, qui ne l'ont jamais rencontré, Emmanuel Carrère dit très simplement : « Pachet aimait les femmes, les hommes l'emmerdaient un peu. » Je me demande bien pourquoi je note ce propos.

*

Il m'arrive de chercher un (vrai) mot-chimère pour désigner une relation qui commence par l'amour(-passion) et qui évolue en amitié ; rien de plus banal que cette dérive des sentiments que n'a apparemment pas analysée, et peut-être pas éprouvée, Stendhal, mais cette banalité m'a longtemps poursuivi, et m'accompagne encore. Un mot-chimère qui commence comme *amour* et qui finit comme *amitié*, c'est inévitablement *amitié*. Cette chimère ridicule ne me convient pas totalement, qui m'évoque le « moitié-moitié » de mon enfance. On me rappelle ici l'existence du couple *amitié amoureuse*, merci bien, je le connaissais de longue date ; ce fut entre autres le titre d'un roman d'Hermine Oudinot Lecomte du Nouÿ, publié en 1896, qui figurait dans la « bibliothèque » de ma mère à côté du *Marie-Claire* de Marguerite Audoux, et dont le succès mondain conduisit son auteur à en signer quelques autres « Par l'auteur d'*Amitié amoureuse* », comme Walter Scott avait jadis signé « L'auteur de *Waverley* ». Ce best-seller Belle Époque revient d'ailleurs apparemment aujourd'hui en ce format numérique où rien ne se perd et peu se crée.

Le trajet inverse, que je n'ignore pas davantage, se dirait peut-être, selon ce mode trop facile de synthèse verbale qu'il conviendrait sans doute d'abandonner un jour, *amitour*. Celui-là, qui sonne fâcheusement comme le titre (déjà déposé, bien sûr) d'une agence de voyages en groupe, connoterait une conception fâcheusement touristique de la relation affective, mais de toute façon, là n'est pas mon propos.

*

Ce qui donc m'importe aujourd'hui n'est ni le terme d'un parcours (de l'échec d'une passion à l'accomplissement d'une amitié, lequel ne requiert qu'un peu de patience et d'abnégation), ni un mixte de deux (autres) sentiments : c'est un affect *sui generis* et sans attache extérieure, que le français ne sait guère nommer autrement que d'un terme taillé plus large, mais qui trouve ici une couleur et une intensité justement dosées, *l'affection*. Ce sentiment-là s'exprime en de rares moments de communication silencieuse et d'impalpable intimité. Beyle, revenu de l'amour-passion et de quelques autres, l'appelle sans doute quelque part *l'amitié tendre*, où l'essentiel est dans la couleur de l'adjectif. Mais à vrai dire, une telle relation, comme le Beau selon Kant, se passe fort bien de tout concept - et peut-être de toute réplique.

*

Le choix, ou peut-être l'absence de choix, entre le « tu » et le « vous » dans certains moments où s'exerce l'amitié la plus vive ou la plus tendre, est souvent le fait de circonstances passées et que l'on ne peut ou ne veut plus modifier. Mais ces contingences ont parfois leur charme, et j'en trouve un, difficile à définir, à la nuance, comment dire, d'infime distance dans l'échange le plus intense, qu'y procure le *vousoiement*, comme un léger voile transparent qui marque le respect d'une altérité, et qui donne sa valeur (sa saveur) à l'intimité même, qui en est pourtant l'essentiel, ou plutôt la chose même. Cet alliage ambigu s'exprime dans des gestes, des regards, des intonations à quoi seul le tête-à-tête, la « présence réelle », peut donner occasion. L'effet inverse, mais paradoxalement équivalent, comme par compensation, est ailleurs, dans un tutoiement à distance, parfois à très « longue distance », que le téléphone peut endommager, mais que le passage du courrier postal au courriel électronique n'a heureusement pas aboli, bien au contraire.

Cette sorte de casuistique affective est peut-être le privilège de ce que Stendhal appelait les « âmes sensibles ». Mais, dit-il ailleurs, « je sens moi-même que ce que je viens d'écrire est ridicule ; ces secrets font partie de cette doctrine intérieure qu'il ne faut jamais communiquer ». N'en disons donc pas davantage.

*

J'ai hasardé ailleurs l'étrange concept de « convergence des temps », d'où j'écartais peut-être injustement la réminiscence proustienne, pour excès de subjectivisme. Aux quelques occurrences personnelles que j'y alléguais, j'ajouterais bien celle-ci, rencontrée chez Michelet ; il s'agit du moment historique qu'il a décidé d'appeler la Renaissance : « Que deux mondes se heurtent, cela se voit et se comprend ; mais que deux âges, deux siècles différents, séparés ainsi par le temps, se trouvent brusquement contemporains ; que la chronologie soit démentie et le temps supprimé, cela paraît absurde, contre toute logique [...] Quand Dieu enjambe ainsi les siècles et procède par secousses, c'est un cas rare. Nous ne l'avons revu qu'en 1789. »

Ce rapprochement révèle sans doute de ma part un peu d'outrecuidance, mais on peut bien trouver parfois des affinités entre la grande Histoire et la petite anecdote.

*

Je n'ai pas toujours fait mon âge, et c'est maintenant lui qui me défait. Quand j'entre dans une rame du métro, trois jeunes femmes se lèvent pour me céder leur place. J'en suis de moins en moins surpris ; plus souvent, je l'avoue, soulagé, et de plus en plus affligé, mais seulement d'en être soulagé.

*

Au fait, pourquoi « rame » ? Je vois que l'étymologie de ce mot est obscure, et confus son champ sémantique, qui s'étend de la navigation à la papeterie. Mon dictionnaire prétend que le sens d'« élément d'un ensemble attelé » se rencontre aussi en batellerie, et glose cet attelage en « convoi de péniches ». Je ne sais pas dans quelle rivière le lexicographe a pêché cet emploi, mais j'atteste que chez moi, et alentour, on pouvait en effet parler, rarement, de « convoi de péniches », mais en fait on disait toujours : « un *train* de péniches ». Ce qui me ramène à mon métro, même si le train fluvial est probablement antérieur au ferroviaire, et si l'on voyait depuis des siècles des trains de bois flottants descendre seuls certaines rivières - par exemple l'Yonne jusqu'à Paris, puisque la Seine, j'y tiens quoi qu'en disent les nomenclatures officielles, est un affluent de l'Yonne. J'ai bien dû expliquer en son lieu pourquoi, sur l'Oise, la dernière péniche du susdit train nous était de beaucoup préférable à une dangereuse autotractée solitaire, et je n'y reviens pas : je ne veux pas infliger à tout propos, et à tout un chacun, le plaisir ambigu de la répétition.

*

J'ai souvent tenté de définir la relation en boucle, complexe et réversible, qui unit désormais chez moi (et d'autres) la vie et l'écriture, relation où s'exercent tour à tour des accidents de mémoire et des accès d'anticipation. Je qualifierais volontiers de *symbiose* cette relation, pour ce qu'elle comporte de réciprocité. « Quand l'histoire se tait, dit-on souvent, la fiction reprend ses droits. » Il me semble plutôt qu'au lieu de se relayer ainsi, elles se stimulent et se nourrissent l'une l'autre. Et, courriels et messages aidant, il m'arrive de les confondre, ne sachant plus trop à qui j'adresse telle phrase - par exemple celle-ci. Allusifs et disséminés, ces textos du cœur contribuent ainsi à brouiller une frontière jadis et même naguère bien plus nette, et plus ferme.

*

On peut avoir un ennui de santé ou un chagrin d'amour, ou les deux, à la rigueur un chagrin de santé, jamais un ennui d'amour : l'amour chagrine parfois, il n'ennuie jamais, c'est son seul défaut. Certains jours, en effet, j'aimerais m'ennuyer un peu : ça doit être bien intéressant, mais hélas j'ai toujours autre chose à faire, ou à penser. La « retraite » n'est plus ce qu'elle était quand je n'étais pas encore ce que Barrès appelle méchamment un « retraité de l'existence ». Souvent désœuvré, jamais désoccupé.

*

En tête d'un essai de 1920, *Confession d'un créateur*, Paul Klee écrit : « L'art ne reproduit pas le visible : il rend visible. » Telle quelle, cette phrase ne précise pas *ce que* l'art rend visible, mais Marina Tsvetaïeva dissipe ce très léger mystère : « L'art a pour fonction de rendre visible

l'invisible. » Pour une raison que chacun peut saisir, je préfère une troisième version, qui me vient je ne sais comment de l'acteur Michael Lonsdale (la formule est empruntée à un titre de Jean Prieur, mais en restreignant à l'art son application) : « Les artistes sont les témoins de l'invisible. » Témoigner, c'est sans doute bien moins, mais aussi bien plus que montrer, puisque c'est aussi se porter garant.

*

De certaines personnes, il est plus facile de gagner la bienveillance que de capter l'attention. Tout occupées de ce qu'elles vont dire, elles sont plus disposées à vous aimer qu'à vous écouter, et leur commerce est une école de renoncement, non pas à la parole, puisqu'on peut toujours parler dans le vide, mais à l'écoute de l'interlocuteur (génitif subjectif). Le cas inverse, d'une attention sans indulgence mais sans défaillance, est bien plus rare, mais d'autant plus gratifiant : jusqu'à un point, on préfère la critique à l'indifférence. Entre ces deux catégories, le test pratique consiste à entamer un récit, puis à l'interrompre au moindre prétexte, et à voir si l'on vous en demande, ou non, la suite. Trois fois sur quatre, on doit la ravalier, quitte à la resservir quelques autres fois, à même effet.

Je ne suis certes pas seul à souffrir de ces défaillances de l'interlocution : Jacqueline, qui, un peu par jeu, s'en souciait toujours, s'interrompait souvent pour demander : « Qu'est-ce que je viens de dire ? » Bon public par office et par position, dès qu'à tel ou tel signe impalpable je sentais venir cette question, je me disposais à y répondre sans hésitation ni méprise, car, tout comme en amour, il n'y a pas d'intérêt, il n'y a que des preuves d'intérêt. La bonne réponse, on s'en doute, ne consistait pas, comme je faisais pourtant souvent pour éluder ou détourner le test, à répéter : « Qu'est-ce que je viens de dire ? »

Je crois bien avoir déjà rapporté, au moins une fois, cet échange rituel (en fait, je n'en suis même pas sûr, ou n'en retrouve pas une trace que je cherche peut-être mal). Quand je me répète, ce n'est pas toujours par radotage, mais souvent par attente d'une telle preuve d'attention ou de mémoire (« Vous avez écrit cela quelque part »), qui vient plus rarement qu'elle ne devrait. Un jour, un critique amical me signala en public que la même (brève) « entrée » se trouvait identiquement dans deux de mes livres. J'en éprouvai à la fois de la honte (pour moi) et une sorte de gratitude (pour lui), encore accentuée par son commentaire : « Ne vous affligez pas, il est toujours agréable de retrouver quelque chose qui vous a plu. » Je ne recommande à personne ce mode d'écriture à redites piégées, à pratiquer avec la plus prudente modération.

*

Je ne sais plus quel personnage de Paul Morand stipule dans son testament qu'on ne doit prévoir pour ses obsèques que le strict nécessaire, « c'est-à-dire : moi ». Et je me demande s'il faut y voir une preuve d'égoïsme, ou plutôt de discrétion : ne déranger, pour si peu, personne d'autre que l'« intéressé ». Mais voici qu'une biographie m'apprend que ce mot est pillé à Georges Clemenceau, chez qui il ne fut pas consigné par écrit, mais simplement aboyé (si un tigre peut aboyer) en réponse à une question indiscrete.

*

Signes d'une certaine démission de la pensée, j'entends de plus en plus ces deux expressions, d'origines mal compatibles, mais d'usage interchangeable : « C'est dans mon logiciel », et « c'est dans mon ADN ». Nos convictions échappent apparemment à notre contrôle, ou pour le moins à notre responsabilité, attribuées qu'elles sont, par nous-mêmes, à des dispositifs, naturels ou artificiels, aussi indépendants de notre volonté, et aussi capricieux, par bogue informatique ou par mutation brusque.

*

Dans la série « On n'arrête pas le progrès », je vois qu'on vend maintenant des rasoirs électriques à utiliser sous la douche ; c'est fou le temps qu'on y gagne. Pour l'autre main, j'attends le sèche-cheveux de même avantage, qui brûle encore une étape, comme l'a plus ou moins illustré la mort de certaine vedette populaire, une mort que je ne sais quel mauvais plaisant avait intitulée *Baignoire d'outre-tombe*. On avait inventé avant-hier l'aspirateur sans sac à poussière, on a inventé hier l'aspirateur sans fil électrique, dont je crois deviner le coûteux procédé, le grille-pain à deux fentes dont une débrayable pour célibataires à qui une seule suffit, la chasse d'eau sélective à deux vitesses, comme le bon vieil essuie-glace ; je suppose qu'on finira par réinventer le balai de ma grand-mère, qu'un génial bricoleur avait bien dû, jadis, imaginer (innover) de pourvoir d'un manche. Cet accessoire (le manche, en général), j'ignore si on le range parmi les « machines simples », mais je pense qu'il le mériterait. Nos amis les singes (*certain*s singes) savent bien

employer un gros caillou pour casser une coquille, mais je n'en vois aucun munir ce caillou d'un manche, qui en augmenterait l'action de toute sa longueur. Car dans tout manche, il y a comme un levier qui s'ignore, et inversement je ne sais rien de plus malcommode qu'une pioche privée de manche.

*

Dans le même esprit, je trouve une ou deux fois chez Saint-Simon la métaphore « chausse-pied », sans doute alors courante, et désignant un moyen détourné pour obtenir un certain résultat, par exemple dans une intrigue de cour. Nous parlons plus volontiers, aujourd'hui, justement, d'« effet de levier » et de fait, songez-y, le chausse-pied agit bien comme une sorte de levier pour aider un pied à entrer dans une chaussure en y repoussant l'obstacle du talon (je me comprends). Je trouve pourtant la figure saint-simonienne plus parlante, entre autres parce que plus désinvolte, et vaguement érotique. Je voudrais bien la remettre en circulation, mais ce sont les occasions d'intrigue, ou plus largement d'action sur autrui, qui me manquent.

*

Bien avant d'« avoir lu » Schumpeter, j'ai consacré une bonne partie de mon temps de présence sur cette planète à des activités innovantes que je qualifiais d'« améliorations ». Tout objet matériel, tout dispositif pratique peut toujours être amélioré d'une manière dont seul l'usage peut évaluer l'effet, positif ou négatif. L'effet positif vient naturellement s'intégrer au champ d'action concerné ; le négatif, une fois constaté, peut être, dans le meilleur des cas, effacé au prix d'un simple, quoique coûteux, retour *statu quo ante* ; dans les cas plus graves, il faut tout reprendre à nouveaux frais, parfois franchement ruineux. Il serait peut-être plus sage de remplacer l'ambitieux « amélioration » par le plus neutre « modification », mais si l'on veut définir une telle conduite, comme toute autre, par sa finalité intrinsèque, il faut bien lui attribuer cette désignation naïvement favorable ; quand on me demande à quoi je m'occupe, sur mon établi de fortune ou mon clavier d'infortune, je réponds toujours : « J'améliore », sauf si ladite intention se dérobe, et que je dois répondre, comme déjà rapporté ailleurs : « Je ne sais pas encore. » Mais je suppose, toujours optimiste, que je finirai un jour par savoir, sinon ce que je fais, du moins ce qui m'arrive. J'observe d'ailleurs de plus en plus souvent que mon activité scripturale consiste moins à produire de l'écrit qu'à modifier (« corriger ») du déjà écrit, ce qui m'évite la fameuse hantise de la « page blanche » ; il me semble, si j'ose l'invoquer, que Montaigne confesse quelque part une conduite semblable. Il faut bien pourtant qu'un geste d'écriture antérieur ait donné la pichenette initiale à cette activité corrective mais le fait est que je n'en ai pas souvenir. Ou peut-être, la page blanche m'incita un jour à la noircir d'un n'importe quoi très oubliable qu'il suffisait ensuite d'incrémenter (je ne garantis pas la pertinence de ce verbe) à chaque tour de relecture, jusqu'à ce qu'il devînt quelque chose.

*

Adam, né d'aucune femme, doit en conséquence être représenté anomphalique, c'est-à-dire sans nombril, tout comme Ève, pour la même raison, qui ne vaut apparemment ni pour Jésus ni pour Marie, malgré les indéniables particularités de leurs conceptions respectives. Je crois savoir que certains peintres, négligents ou étourdis, ont transgressé ou ignoré cette règle négative ; j'aurais aimé en recopier ici la liste curieuse, mais je ne la trouve nulle part.

*

J'ai hésité quelque temps sur la signification du mot « complotiste », que je croyais plus ou moins synonyme de « comploteur ». J'ai compris ensuite qu'il désignait, presque au contraire, un adepte de la très critiquable « théorie du complot ». Mais de *quel* complot, puisqu'on en parlait à tant de propos ? Une enquête plus poussée m'apprend qu'il s'agit chaque fois d'une théorie qui attribue un événement, de préférence un attentat, à une conspiration forcément occulte et fomentée de préférence par ses prétendues victimes. Ainsi, les attentats du 11 septembre auraient été un coup monté par la CIA, ou (mieux) le FBI, ou (mieux encore) le Mossad israélien, évidemment pour porter sournoisement tort à la cause palestinienne. En remontant un peu, la Shoah aurait été une invention diabolique de la propagande sioniste pour favoriser la création de l'État d'Israël. En redescendant plus près de nous, le massacre à *Charlie Hebdo* reviendrait aux mêmes services secrets, ou à d'autres. La liste n'est hélas pas close, et elle fonctionne pour un nombre incalculable d'événements publics ou privés, même si la cible ici donnée pour source est à peu près unique. Donc, ladite « théorie du complot » n'est en rien une théorie, c'est une fiction intéressée, qui se nourrit d'un penchant collectif, lui-même presque innocent, au roman d'intrigue. Elle fait volontiers bon ménage avec une argumentation disjointe classiquement dite « en

chaudron », dont la forme « moderne », plus brutale, est, relativement à ladite Shoah : « Hitler n'a jamais exterminé les Juifs, et d'ailleurs il a bien fait de les exterminer. » Le seul défaut de cette position, c'est la difficulté d'en exprimer en même temps et au même lieu les deux termes, le simple « négationnisme » et l'aussi simple antisémitisme. Une synthèse un peu molle, moins séduisante pour la paranoïa ambiante mais logiquement plus facile à défendre, se présente parfois, qui dit simplement : « Hitler n'a pas exterminé assez de Juifs. » Ne vous exclamez pas sur l'horreur de ce propos : on vous répondrait, sans réplique possible (je ne sais trop comment définir ce sophisme) : « La preuve, c'est qu'il en reste. »

*

Bien des politiciens, et divers personnages « publics » ou désireux de le devenir, appliquent sans la connaître une recette attribuée, comme tant d'autres, à Talleyrand, et captée un temps par une boisson pulpeuse : « La politique, c'est l'art d'agiter le peuple avant de s'en servir. » D'autres l'agitent tant qu'ils oublient de s'en servir.

*

Certains (de mes) personnages, certains lieux, certains moments, certaines scènes sont à la fois réels et fictionnels, comme le lapin de Jastrow est aussi un canard, ou comme, par un de ces miracles secrets dont la physique quantique n'est pas avare, le chat de Schrödinger est à la fois mort et vivant selon l'univers dans lequel on le considère. Le point de ces bifurcations où le rêve, comme dit Nerval, s'épanche dans la vie réelle - et réciproquement - est simplement pour moi l'écriture. Mais peut-être aurais-je dû écrire, en hommage à un autre rêveur de sa vie, *bifurcations*.

*

À la caisse d'un « grand magasin » qui, malgré son sous-sol bricoleur, n'ouvre pas encore le dimanche et se proclame depuis quelque temps assez vaniteusement « du Marais », comme je pianote mon code sur son clavier, la caissière me dit : « Vous avez de beaux ongles. » Quoiqu'un peu chiche, ce compliment inattendu me console d'une demi-heure passée à chercher le bon magasin, le bon étage, le bon Escalator, le bon rayon, le bon vendeur, le bon article, et finalement, par le fait d'un heureux destin et sans l'avoir cherchée, la bonne caissière. Des comme celle-là, il en faudrait davantage. Je lui réponds un peu machinalement, et sans vérifier, qu'elle a de beaux yeux, mais la file impatiente interrompt cette idylle. Depuis, je me surprends parfois à considérer mes ongles avec plus de bienveillance, et je sens que je vais mieux soigner à l'avenir ce dernier argument de séduction, qui entre-temps s'est mis à donner de bien agaçants signes de défaillance.

J'ai moins de chance au marché de la rue Saint-Antoine. Le lendemain, comme je lui confie déguster volontiers, à pas d'heure et en cas d'insomnie, une petite tomate « de Sicile » à la croque-au-sel, mon fruitier me répond : « Je comprends maintenant, c'est le secret de votre longévité. » Ce dernier mot, qui se veut flatteur, me gâche la journée, presque la semaine. Je ne savais pas que j'eusse si visiblement si longtemps vécu.

Le lien entre ces deux remarques n'est que trop évident : on dit qu'après sa mort, les ongles du défunt continuent de pousser, au moins « un certain temps ». J'ai donc, en toute hypothèse et au bout des doigts, un avenir prometteur, même si la crémation viendra à coup sûr ruiner cette espérance ambiguë. Si vous ne voulez pas devoir ronger vos ongles pendant l'éternité, optez pour le bûcher final.

*

Comme on l'a compris, je ne suis pas peu fier d'habiter aujourd'hui l'hiver près de chez Madame de Sévigné, qui pourtant se dispensa d'y mourir, et l'été près de chez Madame Colette, qui s'en fut dès qu'elle trouva moyen d'aller gambiller ailleurs. Je commémore alternativement ces deux chères disparues qui continuent d'honorer, chacune à sa façon, la langue française.

*

Je me déclarais naguère, faute de mieux et sans grande originalité, « de gauche » pour les fins (sociales) et « de droite » pour les moyens (économiques). Je trouve aujourd'hui une variante de ce partage ingénu chez Tocqueville, qui juge (je simplifie outrageusement) « l'objet » de la démocratie plus utile à l'humanité que celui de l'aristocratie, mais les moyens politiques de celle-ci plus efficaces, ce qui suggère qu'il suffirait pour bien faire de mettre ceux-ci au service de celui-là. Je me demande parfois si c'est une synthèse de cette sorte qu'on appelle aujourd'hui « social-libéralisme », et accessoirement ce que l'auteur de *La Démocratie en Amérique* penserait de cet

aventureux oxymore. Variante actualisée par le médiatique philosophe Luc Ferry : Keynes pour les fins, Schumpeter pour les moyens. Je suppose un peu gratuitement que Tocqueville aurait finalement approuvé ce nouvel attelage, que de plus compétents jugent peut-être incohérent. Personnellement, je préfère, moins galvaudé, « libéral réformiste », ou peut-être « libéral progressiste ». Nous y voilà.

*

Gide (je crois) disait : « Les extrêmes me touchent. » Ce penchant est assez fréquent parmi les intellectuels, au moins français, qu'ennuient spontanément les coteaux modérés. La bonne réponse (selon moi) à ce glissant calembour se trouve chez Benjamin Constant, qui pour la trouver revient à la lettre du dicton : « Non seulement les extrêmes se touchent, mais ils se suivent. Une exagération produit toujours l'exagération contraire. Cela s'applique surtout à une nation où tout le monde a pour but de faire effet et, comme le disait Voltaire, de frapper fort plutôt que de frapper juste. » Cette citation me vaudra encore quelques amis.

*

« Montrer, par le raisonnement et par les faits, que la nature n'a marqué aucun terme au perfectionnement des facultés humaines ; que la perfectibilité de l'homme est réellement indéfinie ; que les progrès de cette perfectibilité, désormais indépendants de toute puissance qui voudrait les arrêter, n'ont d'autre terme que la durée du globe où la nature nous a jetés. Sans doute, ces progrès pourront suivre une marche plus ou moins rapide ; mais jamais elle ne sera rétrograde, tant que la Terre, du moins, occupera la même place dans le système de l'univers, et que les lois générales de ce système ne produiront sur ce globe, ni un bouleversement général ni des changements qui ne permettraient plus à l'espèce humaine d'y conserver, d'y déployer les mêmes facultés, et d'y trouver les mêmes ressources. »

Tel est, décrit dans un paragraphe de son Introduction, le « résultat » (autrement dit le but) que s'assigne l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, œuvre posthume de Condorcet qui passe justement pour exemplaire de l'optimisme des Lumières, et qui mériterait d'être lue aujourd'hui un peu au-delà de son titre. Optimiste sur l'avenir dans les prévisions qu'il hasarde ailleurs pour finir, optimiste surtout, si l'on peut dire, dans son récit historique – car c'en est un plutôt qu'un « tableau » – des étapes dudit progrès, en tous domaines, de la société humaine, depuis ses étroites origines (« l'homme isolé, ou plutôt borné à l'association nécessaire pour se reproduire [j'aime cette définition de ce que Stendhal appellera l'amour physique] »), sans toujours en dissimuler les inégalités ni les phases de régression intellectuelle et morale, attribuées comme il se doit à l'action négative du « préjugé » et de la « superstition », c'est-à-dire des diverses religions. Optimiste enfin, plus subtilement, dans son mode d'énonciation, qui présente en permanence (« Nous verrons, je montrerai... ») son exposé comme le programme (simple « esquisse », donc, en ce sens) d'un « tableau » à produire, et qu'il énonce sous couleur d'en toujours promettre l'énoncé. Cette promesse ne pouvait guère être autre chose qu'une figure de style, et l'on voit mal en quoi le texte annoncé aurait pu différer de sa propre annonce rhétorique, mais on ne sait que trop comment ce propos fut anéanti par une arrestation, puis, dans sa prison, par une mort qu'il avait peut-être cherché ainsi à conjurer.

*

Un si cruel démenti jette sur l'ensemble de l'ouvrage une ombre qui se profile tout autrement dans le paragraphe introductif que je viens de citer. On y voit l'auteur envisager les circonstances qui pourraient, dans un avenir tout hypothétique, mettre fin à la « perfectibilité indéfinie » qu'il accorde à l'esprit humain. Ces circonstances funestes sont de l'ordre de la toujours possible catastrophe planétaire, et ce sont symboliquement celles que nous devons bien envisager aujourd'hui, à cette (importante) différence près que Condorcet n'imagine pas comment le « progrès » des connaissances scientifiques, et des « arts » (c'est-à-dire de ce que nous appelons les techniques) qui en résultent, pourrait un jour, par une ultime ironie de notre Histoire, en être lui-même la cause. Cette consternante découverte nous était réservée, sous la forme de ce que l'on commence à juste titre de qualifier d'*écocide*.

*

On ne défend plus guère l'idée d'un progrès spirituel, intellectuel ou moral, ni sans doute esthétique, mais l'histoire des arts (maintenant au sens actuel du mot) témoigne manifestement, quoique très variablement selon les cultures et les époques (certaines peuvent nous paraître stagner), et très inégalement selon les disciplines, de leur capacité à une évolution de fait, et sans connotation axiologique, qui semble devenue, en Occident et depuis quelques siècles, pour ainsi

dire irréversible : qu'on songe, en architecture, au passage (techniquement assisté) du roman au gothique, ou à celui, plus purement stylistique, du gothique à la Renaissance, puis au Baroque, puis au néoclassicisme (etc.) ; en peinture moderne, de l'impressionnisme au fauvisme, au cubisme, à l'abstraction ; en musique, à la « dissolution du système tonal » par le chromatisme (Wagner) ou par le dodécaphonisme (Schoenberg) ; en poésie, au quasi-abandon général de la forme métrique et versifiée, abandon généreusement qualifié de « vers libre ».

La lecture téléologique (axiologique, donc) d'un Vasari en peinture (progrès de la peinture vers une représentation de plus en plus fidèle de la réalité) n'a certes plus cours aujourd'hui, mais le constat plus subtilement historiciste de Wölfflin reste pertinent, selon lequel tout n'est pas possible à toute époque et en tout lieu, ce qui signifie sans doute que le même « style » n'a pas toujours et partout le même sens, et qu'un effet d'anachronisme « rétro », séduisant ou agaçant selon les goûts, est toujours sensible dans tout « retour à », ou pastiche de style, par exemple en architecture « néogothique » à la Viollet-le-Duc ou « néoroman » à la Abadie. Cette irréversibilité, qu'aucun artiste n'est tenu de respecter, marque au moins les œuvres qui s'en affranchissent d'un accent de réaction paradoxale qui, toute appréciation mise à part, ne se laisse pas ignorer : marcher contre le courant (c'est le *Torniamo all'antico* de Verdi) confirme la présence d'un courant, et l'utopie dantoesque d'un art post-historique ouvert à tous les éclectismes n'a guère semblé mettre fin à cette tendance moderne et postmoderne.

*

Une telle évolution, qui dépend d'une tradition acceptée ou refusée, comme on accepte ou refuse un héritage, selon ce qu'on appelle, en histoire des sciences, des changements de paradigme, ou les incitations du génie, de la mode ou du goût, n'est que rarement, et jamais absolument, imposée par un de ces effets contraignants de « cliquet » que le progrès technique peut scander jusque dans certains arts, comme l'invention de la voûte par les Romains, de la croisée d'ogive et de l'arc-boutant aux XII^e et XIII^e siècles, l'irruption de la photographie au XIX^e ou de l'électronique au XX^e : irréversible ou non, l'histoire des arts est davantage celle d'une liberté de choix plus ou moins éprouvée, et diversement assumée. On sait ce que Stravinsky a pu faire de quelques thèmes de Pergolèse, mais qu'aurait pu penser celui-ci de ces variations-là ? Et Delacroix des *Femmes d'Alger* de Picasso ? Beethoven tenait Haendel pour « notre père à tous », mais de quelle oreille ce père entendrait-il tous ses fils ? Et qu'aurait pensé le même Beethoven, à moindre distance pourtant, du premier concerto pour piano (1859) de Brahms, notoirement jugé « inintelligible » par ses premiers auditeurs ? Au moins, Debussy pourra-t-il assister de son vivant, avec la curiosité et la sympathie que l'on sait, aux « débuts » diversement fracassants de Stravinsky, et Proust savourer, un peu plus tard, les audaces stylistiques d'un hybride (Morand, Giraudoux...) « nouvel écrivain ».

*

De Bach à Haydn (en termes plus génériques, du Baroque au classicisme), la musique européenne n'a d'ailleurs connu aucune « révolution » brusque, mais une évolution progressive dont témoigne l'œuvre des fils Bach ou de l'École de Mannheim, et où Mozart, comme l'a énoncé lapidairement Nikolaus Harnoncourt, « n'était pas un novateur » ; et la remarque pourrait bien s'appliquer à Jean-Sébastien lui-même, qui avait été plutôt un formidable synthétiseur. La seule rupture franche qui s'y manifeste (et se proclame en toute conscience de soi) est le fait de Beethoven, non point certes à ses débuts, mais dans les premières années du XIX^e siècle : « Je veux ouvrir un nouveau chemin », confie-t-il en 1802 à son ami Krumpholz. Deux ans de travail dans cet esprit, et ce sera la création, le 7 avril 1805, de la Troisième Symphonie, dont on pourrait comparer le coup de tonnerre à celui, le 29 mai 1913, du *Sacre du printemps*. De tels à-coups délibérés (dont je marque ici les dates pour leur valeur symbolique) sont plutôt rares, en musique et peut-être ailleurs, mais je ne prétends pas ouvrir davantage ce dossier.

(Je ne résiste pas au plaisir de reproduire ici, sans commentaire inutile, les premières lignes de ce chapitre du *Dialogue musical* dont je viens de citer le titre :

« Que la musique de Mozart est mystérieuse ! Tous les motifs, toutes les tournures, les phrases – tout ce que l'on pourrait appeler le vocabulaire musical –, on a l'impression de les connaître. Tous les compositeurs de son époque ont parlé cette même "langue". Mozart n'était pas un novateur dans son art comme Wagner ou Monteverdi, il n'avait rien à réformer dans la musique ; il trouvait dans le langage sonore de son temps toutes les possibilités de dire, d'exprimer ce qu'il voulait. Tout ce que l'on croit reconnaître comme typiquement "mozartien", on le retrouve dans les œuvres de ses contemporains. Le style de composition personnel de Mozart ne saurait se définir, il ne se détache pas du style de son époque – si ce n'est par une grandeur inconcevable. »)

*

Le principe de Wölfflin peut aussi s'énoncer en ceci, que toute forme artistique n'est pas recevable avant toute autre, qu'elle suppose acquise, acceptée, refusée ou « dépassée ». Ce principe d'évolution n'est jamais normatif, mais il vectorise bel et bien l'histoire des arts. Je crois me rappeler que Péguy disait à peu près : « Racine n'a pas remplacé Corneille comme la chambre à air a remplacé le pneu plein » ; certes, mais il ne serait pourtant guère concevable que Racine ait précédé Corneille, ou que Verdi ait suivi Puccini, ou que les « postimpressionnistes » ainsi labellisés par Roger Fry (et qui n'avaient peut-être pas toujours grand-chose d'autre en commun) n'aient pas connu et « digéré », chacun à sa façon, ledit impressionnisme. *Ceci ne vaut pas mieux que cela* - ou son oubli volontaire, comme lorsque Richard Strauss (qui sait bien ce qu'il doit à Wagner), à l'écart de toute « avant-garde » et jusque dans *Capriccio* (1942) ou dans ses *Quatre Derniers Lieder* (1948), ignore sciemment (si j'ose cet oxymore) et superbement l'apport d'un Debussy, d'un Schönberg, d'un Bartok ou d'un Stravinsky. Inversement, on ne sait trop comment qualifier (« avancée ? », « retour à ? ») la manière dont ce dernier, dans les années 1950, s'essaie (le mot est faible, mais « se rallie » serait sans doute trop fort) à une écriture atonale déjà vieille de quelques décennies.

*

Je me sens donc peu enclin pour ma part à trouver un véritable « progrès », au sens axiologique que comporte ce terme, ailleurs que dans la connaissance scientifique, dans ses applications techniques (l'« innovation » schumpeterienne) et ses éventuels effets économiques quantitatifs (feu la « croissance »). Sur ce terrain, le seul où ce mot ait un sens clair et assuré, quoique plus pertinent au pluriel qu'au singulier (il y a là des progrès multiples plutôt qu'un progrès général), le jugement de valeur peut sembler prescrit par le concept même, qui comporte une appréciation implicitement positive. Se déclarer « favorable au progrès » (ou plus brièvement « progressiste ») est donc un simple pléonasme, comme dire qu'on aime ce qu'on trouve bon, et s'y déclarer « opposé » est un oxymore, ou contradiction dans les termes, comme dire que l'on n'aime pas ce qu'on trouve bon - sauf à se déclarer, avec Baudelaire, hostile à ce que *d'autres* appellent « le Progrès », et que l'on tient soi-même pour une décadence. De fait, et à mon sens, reste place ici pour un dernier *distingo* : le progrès scientifique (élargissement et approfondissement des connaissances) me semble en lui-même exempt de tout reproche, mais le progrès technique qu'il détermine, par exemple en biologie, par l'allongement de la vie humaine et la prolifération de l'espèce, ne l'est évidemment pas par toutes ses conséquences, parfois dommageables à l'espèce elle-même et à la planète bientôt inhabitable où elle réside encore peut-être pour peu de temps, comme Condorcet ne pouvait le prévoir en ces termes et comme nous ne le constatons que trop après Malthus, et avec Lévi-Strauss ou Hans Jonas. En somme, le champ légitime d'approbation du concept de progrès est beaucoup plus limité et plus accidenté qu'on ne croit souvent, et que ne croyait l'auteur de *l'Esquisse*. Mais, depuis sa mort, nous avons au moins appris à considérer bien des ambivalences, et à « responsabiliser » le principe de progrès lui-même.

*

On caractérise souvent, pour s'en réjouir (Clement Greenberg, qui y voyait un progrès de l'art vers son « essence ») ou pour s'en plaindre (Jean Clair, Luc Ferry et bien d'autres, qui y voient une pure et simple dégénérescence), l'évolution des arts depuis un siècle et demi par un abandon partiel ou progressif des critères de définition précédemment admis, par exemple, la représentation du réel (l'« imitation de la nature ») pour la peinture et la sculpture, les modes, puis la tonalité pour la musique, le mètre et/ou la rime pour la poésie, l'intrigue pour le roman. En supposant confirmé ce processus d'éliminations successives, on doit observer qu'il ne s'applique pas de la même manière à tous les arts concernés : la musique s'est jadis longtemps passée de référence à ce que nous appelons tonalité, la versification se définit très diversement selon les langues et les cultures, la fonction représentative a souvent changé de moyens, etc. L'art dit « contemporain » a semblé aggraver ce processus en abandonnant (voire en répudiant explicitement, comme fit Duchamp) jusqu'à la prétention à l'appréciation esthétique telle qu'on la définissait au moins depuis Kant, mais il n'est pas difficile de percevoir dans sa « réception », quand réception il y a, une forme ou une autre de satisfaction : par la surprise, le scandale, le sacrilège, la plaisanterie, la « provocation » et autres supposées transgressions. Le « beau » n'a jamais été le seul motif de candidature à l'appréciation, et Kant lui-même, après d'autres (et en débordant largement le champ artistique, auquel d'ailleurs il ne pensait guère) y ajoutait le « sublime ». Ces nouveaux modes, dont le « conceptuel », appelés par l'art contemporain ne réclament qu'un élargissement de la base du jugement esthétique lui-même, qui s'était déjà

maintes fois révélé capable d'assouplissements aussi manifestes : il y a bien longtemps qu'on n'exige plus d'une représentation, pour être « belle », qu'elle représente un objet beau.

*

L'argument de Luc Ferry (par l'abandon de la tonalité), qui de toute façon ne peut concerner que la musique, mérite un peu plus d'attention : la musique du xx^e siècle, dite (pour simplifier à retardement) « atonale », ne pourrait être analysée dans ses procédés par l'oreille de l'auditeur lambda, et par conséquent elle ne pourrait être réellement (encore moins universellement) *perçue*, ni donc appréciée. J'accorde volontiers (et pour cause) le fait, mais je crois la conséquence un peu sophistiquée : le mélomane très lambda que je suis n'est même pas (ou rarement) capable, faute chez moi de ce diapason intérieur qu'on appelle « oreille absolue », de déterminer à la simple écoute la tonalité d'un morceau de musique, ni même de percevoir les enchaînements thématiques et formels d'une fugue, d'un rondo ou d'une forme-sonate ; mais ce déficit d'analyse ne me prive pas d'éprouver à son audition un plaisir musical, quoique certes moins précisément et moins richement motivé que celui qu'éprouve un musicologue averti. Et il n'est pas difficile d'étendre cette gradation aux autres arts : il n'est nullement indispensable de connaître les lois de la perspective ou la théorie des couleurs pour apprécier un tableau, ni les règles de la tragédie classique pour s'émouvoir à une représentation de *Bérénice*. Au reste, puisque le souci de la tonalité, je le répète, n'a pas toujours été le critère de toute musique, même « classique », la dissolution du système tonal, depuis ce que Ferry appela un jour à l'antenne de Radio Classique « le fameux accord de *Siegfried* » (c'est, je suppose, celui de *Tristan*) ne constitue pas une innovation absolue, et encore moins irréversible : l'évolution du langage musical, comme de tout autre, n'est pas aussi linéaire qu'on le déplore ou qu'on s'en félicite.

*

La relation aux œuvres de l'art repose en fait sur un nombre considérable de critères, culturels, techniques ou historiques, eux-mêmes variables, et qui ne sont que très inégalement et très diversement satisfaits par leurs récepteurs. Je ne suis moi-même pas, ou plus (les meilleurs « concepts », comme les meilleures plaisanteries, sont les moins insistants), adepte de certaines formes d'« art contemporain », où, comme d'autres, je ne vois dans bien des cas qu'un attrape-gogos, mais, tant qu'on ne m'en impose pas (par irruption ou proximité) la fréquentation, leur succès commercial ne trouble en rien mon goût pour d'autres formes, passées ou présentes : après tout, ce succès même me fait au moins rire aux dépens de certains et, comme je tiens le comique pour une émotion esthétique, je n'y perds décidément rien, bien au contraire.

*

J'entends dans la version française, *La Fièvre dans le sang*, du film d'Elia Kazan *Splendor in the Grass* qui, en 1961, « lança » le débutant Warren Beatty, cette réplique de je ne sais plus quel père à sa fille qui prétend s'en aller étudier l'art, non pas la question pertinente, mais banale : « Quel art ? », mais bien : « L'art de quoi ? » Ce tour brutal, et même un peu mufle, me semble de nature à renouveler le sujet, aujourd'hui un peu fatigué, de la « définition de l'art ».

*

J'ai bien dû déjà rendre quelque part hommage, oral ou écrit, à la négligence de Philippe Sollers, qui publia en 1966 un recueil d'essais intitulé *Figures* sans demander à son auteur, selon l'usage éditorial, d'y ajouter une introduction et/ou une conclusion propres à en établir, ou au moins en proclamer, comme on fait toujours, l'unité « profonde ». Cette insouciance ne fut pas approuvée par (entre autres) quelques-uns de mes amis, qui la jugèrent, au moins de ma part, vraiment désinvolte, voire paresseuse. À y repenser aujourd'hui, je lui trouve, paresse à part, une motivation plus forte, qui est un certain refus des unifications factices, tic habituel, par exemple, de la production universitaire et de la critique moderne. Je leur préfère, comme chez Borges, les diversités assumées, et qui dédaignent de se corriger, ou compenser, ou masquer, par ce dispositif quasi paratextuel que j'appellerais volontiers, si l'on en accepte l'image, *l'effet serre-livre*. En même temps, je vois bien que ce choix à contre-courant peut être une forme (à peine) paradoxale dudit effet, auquel on n'échappe pas en le dénonçant : comme toute caractérisation, l'hétérogénéité d'une œuvre est parfois un très (trop) efficace motif unificateur : il suffit de la nommer. Comme on sait au moins depuis La Fontaine, « diversité » peut elle-même devenir une *devise*, c'est-à-dire une propriété constante, voire un signe de ralliement. De ces deux maux, j'avais choisi le moins pesant, et je le conservai pour le recueil suivant, et plus ou moins pour le troisième. C'est par après que les choses se gâtent, et d'ailleurs un simple intitulé (comme

Figures) peut agir comme une minimale déclaration d'unité, à quoi on n'échappe pas autant qu'on le voudrait. Au moins n'ai-je pas cédé, plus tard, à la tentation de numéroter mes bardadracs.

*

« Cher Monsieur, quand on a écrit *Figures III*, on doit pouvoir décoder le mode d'emploi d'un lecteur de DVD ! » Cette apostrophe jadis rapportée dans *Bardadrac* est citée le 9 février 2014 par une chroniqueuse au micro d'Europe 1 et, le même jour, par l'entre autres très ponctuel Jacques Drillon dans ce qui était encore *Le Nouvel Observateur*, avant l'excision titulaire de ce magazine. Je suis forcément flatté de cette double référence, mais je m'étonne qu'aucun de ses deux auteurs ne semble s'être demandé si l'anecdote était authentique ou apocryphe : même professionnels, les lecteurs d'auto-semi-fictions sont parfois plus crédules qu'on ne les imagine en écrivant. La vérité, pourtant, est que je n'en sais plus rien moi-même, le plus vraisemblable est que j'ai « brodé » cette phrase (je n'invente pas, « j'améliore ») sur une simple seconde de silence interloqué de mon interlocuteur, mais, finalement, le plus significatif est que cet échange soit désormais bien parti pour devenir tout ce qu'il subsistera, au mieux, de mon « travail » passé, présent et (qui sait ?) à venir aux douteuses archives de la postérité médiatique.

*

Du Général (il n'y en a qu'un), j'aime particulièrement cette réplique, sans doute apocryphe, et qui le concerne bien qu'il n'en soit pas l'auteur mais, pour une fois, l'objet sinon la victime : informé, lors d'un de ses « déplacements » présidentiels, qu'un ancien camarade de tranchées se trouve dans le coin, il va se planter devant lui et (mémoire d'éléphant ou bon travail de son *nomenclator*) l'appelle par son nom, son grade et sa classe. Un peu embrumé, le vétéran lui demande, de bas en haut, qui il est. Il se nomme. Alors l'autre, le « remettant » par-dessus deux guerres : « Ah, de Gaulle ! Et qu'est-ce que tu deviens ? »

J'ai dit « déplacement », parce que nos dirigeants ne voyagent pas : ils *se déplacent*. Cette noble tournure écarte au moins le soupçon de tourisme futile.

*

Pour contrevenir, comme souvent, à ma répugnance déclarée pour les palmarès esthétiques, voici cinq sommets du chant d'opéra que je voudrais emporter dans mon urne cinéraire : *Lascia ch'io pianga* (ou *la spina*) par Cecilia Bartoli, *Dove sono* par Elisabeth Schwarzkopf, l'air de Florestan par Jonas Kaufmann, celui d'Agathe par Gundula Janowitz et, par Nicolai Ghiaurov, le monologue de Philippe II, que d'autres basses, dont jadis le grand Boris (Christoff) semblent parfois confondre, tempo ralenti, style quasi vériste et sanglot final à l'appui, avec la mort de l'autre Boris (Godounov). Mais pour Florestan, je dois ajouter que celui de Jon Vickers, plus ancien, et si différent, soutient encore largement la comparaison. Je trouvais autrefois Vickers, en Sigmund, moins « classique » que Melchior, je le trouve maintenant plus classique que Kaufmann, comme je trouve, dans le *Voyage d'hiver*, Hans Hotter plus classique (plus sobre, et plus convaincant) que le même Kaufmann, dont les variations de volume mettent à mal mon ampli. C'est peut-être l'ensemble de ce champ qui a bougé, glissant vers (il faut bien le dire, même si le mot est un peu fort) un peu plus de maniérisme vocal. Mon père n'avait peut-être pas tort de déclarer insurpassable son cher Georges Thill.

*

Si ce n'est un visage, rien de plus individuel que le timbre d'une voix. Il m'arrive pourtant de m'y tromper, ou pour le moins de trouver une parenté (indéfinissable et fugitive) entre deux timbres, par exemple entre ceux, cités à l'instant, de Kaufmann et de Vickers dans l'air de Florestan. Plus bizarrement, et malgré la différence de tessiture, entre la mezzo Maria Kozena et la soprano Gundula Janowitz. De tels échos pourraient être aussi, chez moi, des effets pervers de quelque hyperacousie, mais je connais au moins une personne qui les partage, sans le secours de cette infirmité – dont j'ai autant d'occasions de me féliciter que de me plaindre.

*

À propos de Gundula, Dieu sait si je l'aime partout, et par exemple dans l'immense air d'Agathe du *Freischütz*, mais je la réentends à l'instant dans le susdit *Dove sono*, et quelque chose m'y fait regretter Schwarzkopf. J'en cherche un peu la raison, et je trouve enfin, comme tout un chacun peut le faire, que cette voix est un peu trop pure (trop angélique, trop « jeune fille ») pour incarner la Comtesse, qui n'est décidément plus la pétulante Rosine du *Barbier* ; même remarque peut-être dans les *Quatre Derniers Lieder* de Strauss, où le grave de gorge (je me comprends) de Schwarzkopf faisait merveille. On voit bien que ce n'est pas une question d'âge : la blessure de la maturité n'attend pas le nombre des années, et elle peut aussi ne jamais advenir.

*

D'un grand compositeur qui nous a quittés récemment, et qu'on a, pour des raisons pratiques évidentes, célébré davantage comme interprète, j'entends prononcer cet éloge typiquement médiatique : « Il était aussi un grand chef d'orchestre : il dirigeait sans baguette ! » J'avoue avoir ajouté cette ponctuation imprononçable, mais qui s'entendait assez bien. C'était dit comme on dit d'un acrobate : « sans filet ! ». Il est vrai que la gestuelle de Pierre Boulez, plus plastique que métronomique, était un peu déroutante pour le public, mais il appert des résultats que les exécutants de ses nombreux orchestres la suivaient fort bien. Son répertoire ne souffrait guère de ses partis pris théoriques et critiques : qu'on écoute, en principe aux antipodes de son univers, son interprétation de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, qu'on y entendra comme née d'hier, et pourtant sans ombre de trahison.

Quant à son œuvre composée – souvent *in progress*, parfois offerte à une certaine « mobilité » d'exécution, et donc doublement « ouverte », par versions successives ou par options alternatives –, bien incapable que je suis d'analyser ses structures verticales ou horizontales (mais pas beaucoup plus que celles d'un Bach ou d'un Debussy), je la trouve presque toujours pleine de séduction sonore, et donc éminemment *audible*, comme son œuvre critique est mieux que lisible. À tout prendre, ce « tyran avant-gardiste » à l'intolérance plutôt éclectique m'illustre assez bien le mariage secret du charme et de l'intelligence.

« Il récuse les héritages et poursuit un rêve d'improvisation vitrifiée ; il répugne à ces jeux de construction qui transforment si souvent le compositeur en enfant qui joue à l'architecte ; pour lui, la forme n'est jamais donnée ; constante fut sa recherche de l'inalysable, d'un développement qui, dans son cours, admit les droits de la surprise et de l'imagination ; il n'a que méfiance pour le monument d'architecture, lui préférant des structures où se mêlent rigueur et libre arbitre... »

Ces quelques lignes extraites d'un texte qu'il consacra en 1958 à Claude Debussy, je n'ai aucune justification à les appliquer à l'auteur de *Répons*, mais j'y rencontre des formules qui, volontairement ou non, m'y font songer, même si l'on sait que ce rapprochement l'agaçait parfois, comme tant de choses – mais non, bien sûr, la référence à l'œuvre si musicale de Paul Klee.

Dernier emprunt sans autorisation (cette fois, je ne vois vraiment pas ce qui m'y incite) : « J'ai un tempérament qui essaie de fabriquer des règles pour avoir le plaisir de les détruire plus tard : c'est une démarche dialectique entre la liberté de l'invention et la nécessité d'avoir une discipline dans l'invention. »

*

Je vois (j'entends) porter aux nues tel soliste ou chef d'orchestre, ancien ou plus récent, que j'admire aussi, mais pas à ce point de vénération. Je peux certes m'accuser de manque de discernement musical, mais je soupçonne souvent ces engouements hyperboliques d'être suscités, ici comme ailleurs, par quelque circonstance extérieure telle que mort précoce ou récente, longévité exceptionnelle, personnalité flamboyante ou remarquablement discrète, filiation ou relation notoire, carrière à éclipses, origine exotique, et autres aliments de la faveur, voire de la ferveur, médiatique. Ce genre d'effets ne se borne certes pas au champ musical, mais il m'y semble plus actif, sans doute faute de critères plus intrinsèques.

*

À l'occasion du centenaire de sa naissance (un mois jour pour jour après Roland Barthes), j'apprends que Frank Sinatra était, lui aussi, baryton. Je nuance à tout hasard « baryton léger », puis je m'avise que je ne m'étais jamais posé cette question à son propos, ni d'ailleurs à propos d'aucun autre crooner, ni même d'aucun chanteur de « variétés », et pas davantage à propos de chanteuses ; et que, contrairement aux voix de musique classique, je serais parfois incapable d'en classer à cet égard aucun ni aucune, ni spontanément ni même après réflexion. La raison en est peut-être que dans ce genre populaire, les questions de tessiture sont hors de propos pour le simple auditeur, sauf cas flagrant (Luis Mariano), ou lorsqu'un interprète classique comme hier Roberto Alagna, avant-hier Kiri Te Kanawa ou Jessye Norman, joue le jeu du *cross over*. Je suppose qu'une différence de technique vocale (de mode d'émission) peut expliquer cette dissymétrie, qui n'existe probablement pas pour leurs professeurs de chant. En tout cas, j'essaierai désormais de m'en soucier davantage, juste pour l'exercice.

*

Selon l'INSEE, l'espérance de vie des Français commence à baisser. La mienne aussi ; encore une fois, « on se croit original, et on est dans les statistiques ».

*

J'ai découvert sur le tard qu'on pouvait assez bien, ou du moins pas trop mal, « suivre » un match de football à la radio ; on le peut aussi, inversement, à la télévision en coupant le son, puisqu'on ne peut y couper seulement, comme j'aimerais parfois, l'image ; mais l'avantage de la radio est que le commentateur y décrit verbalement une action dont le sens m'échappe souvent à la simple vision, faute de compétence. Cette expérience me rappelle quelques épisodes de mon enfance, que j'ai bien dû rapporter quelque part. Je fais mentalement le tour des sports, si je puis dire, audiocompatibles. Le moins compatible, hélas pour moi, est clairement le tennis. Je dis « hélas », parce que, l'âge venu et malgré la chose nommée « haute définition », dont le bénéfice me fuit, je vois de moins en moins bien la petite balle jaune rebondir au fond du court de Roland Garros, pour ne rien dire du maudit gazon de Wimbledon.

*

Bigoterie : j'ai probablement déjà appliqué ce mot plutôt péjoratif à l'attachement de commande, mais quasi religieux, que nous autres, militants de base, vouions jadis à nos chers dirigeants, vivants ou morts, ou dans l'entre-deux, qu'il convenait d'appeler par leur prénom (Maurice, Jacques, Étienne, Raymond...), et de tutoyer, comme certains chrétiens, même exempts de toute bigoterie, doivent tutoyer Dieu. Le champ politique de cette affection me semble aujourd'hui plus vaste. Il touche tous les bords, mais, je le crains, toujours un peu davantage celui de la « gauche », et je crois comprendre la raison de cette dissymétrie : c'est que la gauchitude est, « dans ses gènes », plus affective (plus « empathique ») que la droiture, qui s'ébroue plutôt, comme les poissons de l'Atlantique, dans ce que Marx appelait « les eaux glacées du calcul égoïste ». Je ne suis pas sûr que ceci soit, politiquement, plus blâmable que cela : on fait souvent plus de dégâts (et surtout de victimes) par passion que par intérêt, et même par bonté que par égoïsme. Mais j'ai peut-être tort de prêter ce mérite tout relatif à une droite dont les militants font parfois montre, aujourd'hui, d'un taux égal de niaiserie « humaniste », sincère ou non.

*

Comme tout le monde, j'ai rencontré le très médialectique « omnibuler », mais je crois entendre aujourd'hui, plus rarement, « ovnibuler », qui illustre le passage, dans notre pratique imaginaire, du transport terrestre au voyage intersidéral. Quant au nuage d'origine (*nubes*), le voici, du coup, fâcheusement dissipé, et oublié.

*

Réalisacteur : cet autre mot-chimère peut s'appliquer aussi bien à ceux des cinéastes qui parfois passent devant leur propre caméra, comme Jean Renoir dans *La Règle du jeu* ou Woody Allen dans *Annie Hall*, qu'à ceux des acteurs qui opèrent un jour le mouvement inverse : Clint Eastwood, bien sûr. Le cher Sydney Pollack, quant à lui, n'a guère cessé qu'en nous quittant d'en assurer l'aimable va-et-vient.

*

Stigmatiser, que j'ai déjà rencontré plusieurs fois en d'autres occasions, est un verbe assez commode, par exemple en politique, pour se débarrasser d'une critique en la présentant comme une agression coupable, voire une intolérable persécution. Si vous ne voulez pas qu'on vous accuse de stigmatiser, accusez tout de suite celui que vous souhaitez critiquer de pratiquer à votre égard la stigmatisation. Cette manœuvre exige un peu d'agilité, mais c'est la forme la plus efficace de ce qu'on appelle aussi la « victimisation », c'est-à-dire l'art de se poser en victime, et de poser son critique en bourreau. Synonymes approximatifs, par simple confusion lexicale : *anathémiser*, *ostraciser*, *amalgamer*. Et par métaphore gestuelle : *montrer du doigt* (on ne sait jamais lequel).

*

Tocqueville explique volontiers la religion (en général) par la peur de la mort et le souhait d'y échapper dans tel ou tel au-delà mais, de cette explication justement réductrice, il ne tire aucunement la conclusion que pour moi elle impose : que la croyance religieuse est une consolation illusoire dont il convient de se défaire au plus vite. Je crois comprendre qu'il l'avait fait pour son compte, mais qu'il pensait, comme Voltaire et bien d'autres, qu'il valait mieux maintenir le « peuple » dans cette croyance au moins protectrice pour ses maîtres. C'est une des lacunes de sa conversion aux Lumières, et à la démocratie.

*

On crédite à juste titre le comte de Clermont-Tonnerre d'avoir, sous la Révolution, proposé et obtenu, pour leur émancipation, d'accorder aux Juifs français, jusqu'alors lourdement discriminés, et souvent persécutés, tous les droits « comme individus », et aucun « comme nation ». Ce dernier mot semble aujourd'hui, dans ce contexte, un peu fort, et sans doute fut-il choisi pour renforcer une option douteuse : la religion juive ne peut pas plus qu'une autre se borner à un culte purement « individuel », à défaut de vouloir se doter d'un « État juif » dont il ne pouvait guère être encore question à la fin du XVIII^e siècle, et à quoi Clermont-Tonnerre ne songeait sans doute aucunement ; mais je ne vois pas trop, faute d'éclaircissements historiques, ce qu'il pouvait, sans anachronisme, mettre alors sous ce terme de « nation ». Au palmarès des absurdités politiques, on rencontre de plus en plus souvent celle-ci : « La religion est une affaire privée. » Je reconnais qu'il suffirait, pour corriger cette assertion, d'y remplacer « religion » par « foi », mais il se trouve que la forme fautive est aujourd'hui devenue dominante, et que cette fâcheuse substitution traduit un désir mal réprimé, et mal fondé, qu'on pourrait plus légitimement exprimer par cette tournure optative : « La religion *devrait être* une affaire privée. »

*

La foi religieuse peut certes être un état intérieur tout personnel et singulier (on dit *credo*, et non pas *credimus*), mais si l'on y songe un instant, il saute aux yeux que les religions, comme l'indique clairement l'origine du mot (*relegere* : « rassembler »), sont des faits collectifs, qui, à des degrés divers, prennent toujours et partout la forme de faits sociaux, de pratiques publiques, et le plus souvent d'institutions, parfois même étatiques, comme le Saint-Siège au Vatican. En Occident, l'histoire du christianisme depuis ses origines est celle d'une Église voulue universelle (« catholique ») à laquelle la Réforme luthérienne et calviniste n'a apporté qu'un correctif marginal : même si la religiosité protestante est généralement vécue et présentée comme plus « privée » que la catholique, les diverses communautés réformées n'en sont pas moins organisées comme des Églises. Le caractère public des monuments, des cérémonies et des institutions chrétiennes reste une évidence en tous pays, sauf périodes de persécutions et de clandestinité imposée, et même mes ancêtres cévenols tenaient des Assemblées au désert – autre signe étymologique : *église* vient d'*ecclesia*, qui signifie justement « assemblée », comme d'ailleurs, en grec, *synagogue*. Et les guerres de religion, comme avant elles les croisades, ont montré comme ces caractères publics pouvaient devenir agressifs, voire exterminateurs. Quant à l'islam, je ne crois pas bien nécessaire de rappeler le prosélytisme conquérant de ses premiers siècles, ni la violence meurtrière de son affrontement interne entre sunnisme et chiisme. Quelles que soient l'amplitude et la cruauté de ses actuels débordements terroristes, vouloir lui imposer une pratique de culte tout intime, sans lieux consacrés ni rituels collectifs, n'est évidemment qu'un mirage. Juger et déclarer le fait religieux « privé » et restreint au for intérieur n'est donc qu'un *wishful thinking*, ou qu'une injonction inopérante, comme on le vit en France pendant les années qui suivirent la loi de Séparation, après quoi la République dut bien se résigner à ce qu'elle ne pouvait empêcher, et qu'elle ne pouvait donc interdire sans provoquer résistances et dommages réciproques. Je n'en tire aucune leçon pour la parfois ridicule situation présente, je demande seulement qu'on ne présente pas comme réglée en principe une difficulté qui ne l'est nullement en pratique.

*

Mais je m'avise qu'il conviendrait aussi bien d'entendre ici « privé » au sens plus faible (mais socialement plus large) où l'on oppose, par exemple, l'« école privée » à l'« école publique ». Selon cet usage, « privé » ne se réfère plus à une situation intime et personnelle, mais désigne simplement tout ce qui échappe à la sphère étatique, ou, comme on dit de plus en plus, « régaliennne », et qui fait, selon un paradoxe déjà évoqué, le champ du « privé » plus vaste que celui du « public ». Cet emploi est bien clair, quand on oppose par exemple les entreprises privées aux entreprises publiques, ce qui ne nie nullement leur caractère collectif, et donc leur statut social. En ce sens, toute religion qui n'est pas « d'État » serait une « affaire privée ». Mais il va de soi que cette distinction ne s'applique pas à toutes les religions, dont certaines, comme l'islam chiite en Iran, sont bel et bien d'État, et donc, au sens fort, « affaire publique ».

*

Karen Blixen mentionne quelque part « un vieux prêtre danois qui ne croyait pas que Dieu eût créé le XVIII^e siècle ». Comme elle ne date pas ce vieux prêtre, on peut supposer qu'il vivait au XIX^e, et qu'il réprouvait ainsi celui des Lumières. Pour ma part, je ne peux croire que Dieu ait créé le XX^e, et je commence à douter, sauf improbable correction à venir et qui m'échappera sans doute,

qu'il ait créé le XXI^e. Il se pourrait aussi, tout simplement, qu'il commence lui-même, depuis quelque temps, à « se faire vieux » - opération qui n'exige pas qu'on soit Dieu, ni même dieu.

*

La même Blixen, à qui Hemingway (dit-on) aurait aimé, pratique peu courante, céder son prix Nobel, raconte ceci : « Quand le retour du Christ eût été fêté plusieurs jours, le Christ un soir dit à Pierre qu'il aimerait aller se promener quand tous les autres seraient couchés. - Où voulez-vous aller, Seigneur ? demanda Pierre. - Simplement du Prétoire jusqu'au Golgotha, dit le Christ : je voudrais remonter cette côte. »

Cette compulsion de répétition, que ne mentionne aucun des Évangiles canoniques, me touche sans raison exprimable. Mais en même temps, et sans crochet par la célèbre parodie forgée par Alfred Jarry, je note que Jésus ne souhaite pas réendosser sa Croix pour cette deuxième montée au Calvaire. Ce souci d'allègement, peut-être lié à son récent changement de statut, me le rend paradoxalement plus humain. Mais il me semble avoir entendu que certains évangiles apocryphes (dont, soit dit en passant, je nous souhaiterais la lecture plus accessible) affirment que Jésus n'a jamais porté lui-même cette croix, dont il aurait laissé le fardeau à Joseph d'Arimatee.

J'apprends aussi, mais ailleurs, que plusieurs représentations médiévales de la scène de *Noli me tangere* prennent soin de montrer Jésus en tablier bleu de grosse toile écrue, chapeau de paille dûment effiloché et râteau sur l'épaule. Il s'agissait évidemment de justifier la méprise de Marie-Madeleine, qui, notoirement, « le prit pour le jardinier ». Même commentaire.

*

Après avoir noté (à propos d'une mosquée du Caire) que la Madeleine, à Paris, n'est devenue une église que tardivement (1845) et après bien des projets et des vicissitudes, Nerval ajoute ce commentaire bizarrement inverse : « Les architectes modernes ont toujours la précaution de bâtir à Dieu des demeures qui puissent servir à autre chose quand on ne croira plus en lui. » On connaît bien des cas de ces désaffections tardives ou successives, comme de Sainte-Geneviève devenue Panthéon, mais je doute que beaucoup d'entre elles aient été ainsi préméditées par l'architecte initial. Je crois plutôt que Nerval, que je ne savais pourtant pas si mécréant, a trouvé là une belle occasion pour prophétiser la mort de Dieu.

*

Quand vous souhaitez ne pas trop en dire sur quelqu'un, voici ce qu'on appelait jadis une bonne « défaite » : dites « Je sais qu'il n'aime pas qu'on parle de lui. » Ce prétexte n'est pas toujours facile à prouver, mais je me souviens que Roland Barthes confessait effectivement une telle répugnance, non tant par goût de la discrétion, encore moins du secret, mais parce qu'il détestait se voir réduit, de l'extérieur, à un trait qualifiant, fût-il censé positif - « Au fond, il y a quelque chose en moi qui désire profondément qu'on ne parle pas de moi, ni en bien ni en mal », dirait-il encore, et publiquement, lors d'une des dernières séances de son dernier cours au Collège de France, le 15 décembre 1979. Contre ce danger, son *Roland Barthes par Roland Barthes* fut évidemment, entre autres, un bouclier, et le pastiche de compte rendu qu'il en donna ensuite à la *Quinzaine*, une couche supplémentaire de protection pare-balles, soit dit sans lui prêter un goût du jeu qui ne le hantait guère. Mais je me demande s'il ne trouverait pas déjà ces mentions trop qualifiantes.

D'une telle phobie me protège peut-être, de mon côté, un penchant à ce qu'on appelle, d'un terme un peu trop réducteur, l'« auto-ironie », qui me porte spontanément à prendre les devants, et qui procède peut-être elle-même de cette forme paradoxale de narcissisme qui est un certain manque d'adhérence à soi : pour rire de son image, il faut s'en séparer.

*

Il est peu de maux qui ne comportent en eux-mêmes leur propre compensation, pour ne pas dire consolation. Privé depuis quelque temps de toute occasion et de presque toute possibilité de voyager, je trouve à cette privation ce mérite qu'elle me libère de toute espèce de bigoterie touristique. Par cette expression un peu sévère, j'entends non pas les formes les plus imbéciles de la badauderie de masse (qui d'ailleurs ne manquent pas aujourd'hui de gêner, voire d'empêcher les plus éclairées), mais, en chacun de nous, le désir souvent illusoire d'éprouver *in situ* et, si l'on peut dire, *in vivo*, la beauté d'un paysage ou d'une œuvre d'art dont les moyens modernes de la reproduction à distance nous offrent souvent, et de manière de plus en plus satisfaisante, la possibilité d'une quasi-jouissance indirecte *in absentia*. Ce terme de « reproduction » renvoie évidemment à un célèbre texte de Walter Benjamin, qui parlait, d'ailleurs sans réel mépris, de la

« reproduction mécanique » des œuvres d'art. Nous en sommes aujourd'hui à des formes plus élaborées, et en un sens encore plus indirectes, qu'il faut évidemment qualifier, en attendant mieux, de « numériques ». La relation à l'original déborde largement la pratique proprement touristique, qui suppose quelque effort ou plaisir préliminaire de déplacement, mais sa part de fétichisme, que Benjamin trouvait dans le culte superstitieux de l'*aura* quasi mystique des œuvres, réside dans un attachement parfois naïf à la fréquentation d'objets qui ne sont en un sens que le support de la création artistique. Je conçois bien qu'entre le matérialisme de ce besoin de « présence réelle » et l'idéalisme de la disposition contraire (que conforte aujourd'hui l'exercice des innombrables productions minimalistes, « multiples » ou purement « conceptuelles »), le rapport correct aux œuvres d'art se situe souvent en un difficile point d'équilibre. Mais il est des situations où nécessité fait loi, ou pour le moins impose son choix. Il advient en outre que l'on peut aujourd'hui percevoir, sur grand ou petit écran, une quantité de détails inaccessibles à la relation directe, et que le progrès technique nous offrira sans doute bientôt l'équivalent des sensations tactiles qui nous manquent encore. Ceci, peut-être, compensera cela, mais je ne sais trop si je souhaite vraiment être encore là pour en jouir.

*

On appelle parfois trop largement « numérique » ce qui n'en est en fait qu'un canton, certes le plus manifeste : l'Internet. Comme tout le monde, j'ai eu d'abord affaire au mode numérique (vs « analogique ») en fait de reproduction musicale, puis (vs « argentique ») en photographie, puis en traitement de texte sur ordinateur, bien avant d'avoir enfin accès audit Net, de nouveau sur ordinateur, puis sur téléphone mobile. Pour une raison que j'ignore, ma réception radiophonique n'est, elle, pas encore devenue numérique, et cela ne s'entend parfois que trop, sauf détour par ordinateur, et plus récemment par Smartphone. Comme tout le monde encore, je perçois, ou devrais percevoir, surtout au disque, les inconvéniens sensibles de ces modes de conversion qui assèchent la résonance auditive ou chromatique de l'objet ainsi « capté », mais je n'y vois pas un signe imparable de décadence, ni de disparition de toute culture authentique. La révolution numérique est d'une autre ampleur et d'un autre effet, qu'on ne peut raisonnablement tenir à l'écart du progrès des (rares) lumières de ce siècle. J'aimerais simplement qu'on ne la qualifie pas si souvent de « digitale », anglicisme aussi prétentieux qu'inutile et fâcheusement équivoque (« Je vous préviens, je ne suis pas très digital »), au moins lorsqu'on ne perçoit pas (c'est mon cas) la nuance sémantique qui justifierait un tel doublet. Mais hélas, en pratique verbale comme ailleurs, la mauvaise monnaie chasse presque toujours la bonne.

*

Jugeant *problème* un peu usé, on lui a d'abord substitué *souci* (« Pas de souci »). Mais, comme le temps passe, *souci* se fane à son tour, et l'on découvre une nouvelle fonction à *sujet*, sans doute par l'entremise de locutions comme « C'est pas le sujet ». Et comme un sujet est souvent « préoccupant », ce mot en vient assez vite à se teinter d'une connotation négative, d'où, par exemple : « La dette de l'État est devenue un vrai sujet. » Un sujet, c'est désormais un ennui, un obstacle, voire un boulet : « Pour son camp, Untel (ou tel autre) est en train de devenir un sujet. » Nous voilà bien loin de l'époque où Rivarol pouvait se défilier en arguant que « le Roi n'est pas un sujet », et même de celle où Henri Rochefort, comptant sous le second Empire le nombre (trente-six millions) de « sujets », croyait devoir ajouter : « Sans compter les sujets de mécontentement » - il n'y en a apparemment plus d'autres. Mais il arrive que cette nouvelle appellation s'immisce dans les anciennes locutions : « Sur cette question, il n'y a pas de sujet » ; traduisez : « Tout va bien. »

J'exagère (ça m'arrive) ? Voici quelques lignes d'un entretien publié dans un journal du soir daté du 29 décembre 2015 : « - Vous êtes la première directrice de l'Académie de France à Rome. Est-ce un sujet ? - J'aimerais que ce n'en soit plus un. »

*

On entend de plus en plus brailler (entre autres) ce slogan : « On est chez nous ! » ; si les braillards xénophobes connaissaient un peu la langue dans laquelle ils croient s'exprimer, ils diraient peut-être : « Nous sommes chez nous ! » L'exemple vient évidemment d'en haut, c'est-à-dire des médias, mais l'intitulé de l'émission « On n'est pas couché » respecte au moins le singulier du pronom sujet. La bonne transposition pourrait donc être : « On est chez soi ! », mais je m'avise que ce ne serait qu'une forme positive du plus résigné « On n'est plus chez soi », qui risque de tourner un jour à « On n'est plus chez nous ». Ma mère me disait souvent : « On est une bête qui n'a ni queue ni tête. »

*

Depuis quelques années, l'article chargé de recenser dans la presse un ouvrage qui vient de paraître ne s'appelle plus « compte rendu critique », ni même simplement « article », mais plus noblement « chronique » (sans préfixe ni adjectif), ce qui élimine à la fois l'idée de rendre compte et la fonction, jadis célébrée par Albert Thibaudet, de « critique journalistique », frappée entre-temps par le discrédit qui s'est peu à peu attaché à une pratique (la critique en général) jugée trop « intellectuelle », trop « élitiste », et donc trop peu « grand public ». On ne dit donc plus à un auteur qu'il a un compte rendu dans tel journal, mais que son livre y est « chroniqué ».

On peut tenir ce changement de désignation pour purement formel (je n'en crois rien, pour la raison susdite), mais voici, de plus en plus fréquente, une autre modification qui affecte clairement, quoique indirectement, le propos même de la « chronique » : plutôt que d'écrire ce qu'il pense d'un livre, le journaliste est plus volontiers chargé d'en interroger l'auteur, par voie d'« entretien » ou, selon l'étrange expression consacrée, de « propos recueillis », comme si l'heure était au recueillement (je sais). Dans le meilleur des cas, ces « propos » seront plus ou moins fidèlement transcrits, en italique et/ou entre guillemets, dans ce qu'il subsistera du discours de présentation, ou « chapeau », assuré par le chroniqueur - l'acte de conversion de l'oral à l'écrit étant par lui-même toujours éprouvant à accomplir et souvent affligeant par son résultat, comme s'en plaignait jadis Roland Barthes avant de bien devoir s'y soumettre. L'auteur, toujours heureux de « s'exprimer » en personne, et qui aura d'abord jugé qu'on est toujours mieux servi par soi-même, s'avisera trop tard de l'imprudence de ce proverbe, puisque cette opération le prive du désaveu dont le compte rendu par autrui lui laissait autrefois la possibilité : c'est bien de lui qu'on a recueilli des « propos » qu'il n'est plus temps de désavouer, découvrant alors qu'une méchante chronique, voire un spécimen attardé de ce qu'on appelait jadis un « éreintement », peut valoir mieux, et rapporter plus, qu'un trop filandreuse entretien.

*

Et voici maintenant qu'intervient une nouvelle substitution, qui affecte la teneur de l'entretien lui-même : un journaliste découvre un jour que, de la fastidieuse lecture du livre en cause, et d'une recherche des questions que lui aurait peut-être inspirées cette lecture, il peut se dispenser en proposant simplement à son auteur une liste de mots, plus ou moins choisis dans le champ lexical de l'ouvrage, ou simplement prélevés dans un chapeau, à commenter en quelques phrases bien senties. Expédient commode pour le chroniqueur, cette nouvelle pratique est d'abord, là encore, plutôt séduisante pour l'auteur, qui croit y trouver l'occasion, comme on dit ailleurs et qu'on fait souvent à part soi, d'« associer librement ». Mais après quelques séances de cette sorte, il perçoit enfin la vanité de l'exercice, auquel il commencera de se soustraire par des réponses évasives, ou aussi gratuites que les questions induites par un exercice lointainement inspiré de ce « questionnaire » qui a fait, plus encore que sa « petite madeleine », la célébrité de Marcel Proust, avant de céder la place à celui, médiatiquement plus allègre, de Bernard Pivot.

Je dois ici reconnaître que la forme (sinon l'ordre) abécédaire de certains de mes livres tendait la perche à cette pratique qui la mime, qu'elle inspire peut-être en partie, et dont j'ai peine à mesurer la postérité comme « genre littéraire », ce genre (mineur) qu'elle est pourtant sans doute en train de devenir. On est souvent puni par où l'on a péché, mais je n'envie que de très loin ces auteurs qui sur-recueillent eux-mêmes en volumes ces *parerga* dictés par l'occasion médiatique et conservés par le souci trop humain de ne rien laisser se perdre. Depuis quelques années, une collection commercialement bien inspirée trouve dans un adjectif un peu indécent (« amoureux ») le moyen de réhabiliter le genre réputé poussiéreux du dictionnaire, qualification dont l'efficacité n'excuse pas la tricherie. Mais si l'on ne trichait jamais, on ne jouerait pas souvent. Et quand les dictionnaires ne seront plus amoureux, qui le sera ?

*

Je déplorais une fois de plus et un peu plus haut, me promettant *in petto* d'y revenir ici, l'exiguïté de la rue parisienne concédée à Montesquieu. Rousseau n'y a pas beaucoup mieux, d'ailleurs à portée de pierre, où j'ai jadis (jargon de métier) « encre au marbre des morasses bonnes à tirer ». Le cas de Voltaire est plus complexe : il a droit depuis 1791 à un joli bout de quai rive gauche, depuis 1870 à ce que je crois être (je n'ai pas mesuré) le plus long boulevard dédié dans la capitale à un seul homme, et depuis je ne sais quand à une rue et une « cité » adjacentes et vraiment redondantes. C'est un privilège assez exorbitant, qui n'empêche même pas l'existence à Auteuil, dans le trop privé Hameau Boileau, d'une infime impasse Voltaire, laquelle voisine d'ailleurs avec une impasse Racine et une impasse Corneille, tandis que Despréaux se redouble d'une (presque aussi infime) avenue Boileau, le tout s'étoilant autour d'un rond-point La Fontaine, les deux derniers cités jouissant, non loin de là, chacun d'une rue plus longue et plus publique,

Corneille et Racine étant honorés ensemble à l'ombre du théâtre de l'Odéon. Et l'on s'étonne qu'il ne reste plus rien pour nos contemporains, dont certains, vraiment pas regardants, se contentent d'une Légion d'honneur un peu moins posthume et/ou d'un fauteuil à peine plus confortable.

*

Argan demande s'il n'y a pas « quelque danger à contrefaire le mort ». Cette question n'est pas aussi naïve qu'elle semble, car la prudence superstitieuse qui mène à cette sorte particulière de contrefaçon peut tourner parfois à ce que Beaumarchais appelle une « précaution inutile ». De l'inutile au dangereux, voire au fatal, le pas, on le sait, n'est pas bien large. La mort, on croit l'amadouer de fait à force de l'anticiper en paroles, mais elle s'en moque bien, et son mode d'action est volontiers celui du loup qu'on a trop souvent annoncé pour l'écarter quand il le faudrait enfin, et « en vrai ».

*

J'ai énuméré dans *Bardadrac* quelques-uns de mes « cauchemars préférés », mais il me semble que l'énoncé de cette liste a eu pour effet d'en rétrécir le champ. Le presque seul survivant consiste en ceci : je cherche mon chemin vers une destination précise, personne ne peut ou ne veut me l'indiquer, et ma quête finit en impasse, selon deux variantes : à la campagne, c'est une banale cour de ferme ; en ville, une station de métro dont les « directions » indiquées me sont parfaitement inconnues, et donc inutilisables. Herméneutes s'abstenir, ce livre n'est pas un divan.

*

Dans mon enfance, la confiserie baptisée « Bêtises de Cambrai » faisait fureur, et mystère. Ma mère en utilisait une boîte depuis longtemps désaffectée pour y conserver divers boutons ; curieusement, ce qui m'y fascinait n'était pas cette appellation, pourtant digne de curiosité, mais le nom Afchain, que je trouvais exotique, et qui était simplement, je l'appris bien plus tard, celui de l'inventeur, et producteur plus ou moins exclusif, de cette sorte de berlingots, que je crois me rappeler un peu acidulés, ou peut-être mentholés. Si je me trompe, on me corrigera facilement, car la chose existe encore. La « bêtise » en question n'est pas, dit-on, sans analogie avec la bévue des sœurs Tatin, dont Google qualifie hardiment la réussite fortuite d'« exemple emblématique de sérendipité » (autres exemples illustres : la découverte de l'Amérique, l'invention de la pénicilline, et peut-être, sur un malentendu, celle du Viagra) : en termes plus classiques, le nom vraiment latin de ce type de récupération est *felix culpa*. J'ai bien dû en connaître quelques cas, dont la récupération au second degré, qui consiste, après avoir tiré profit d'une bévue, à tirer profit (ou au moins leçon) de l'échec de ce profit - « comme quoi », vraiment rien ne se perd. Dans un sens plus large, aujourd'hui bien reçu, la sérendipité est l'art de toujours savoir accueillir la chance, et même parfois de l'aider un peu ; mais, si je compte bien, c'est souvent là que ça se gâte.

*

Foch disait en 1918 : « J'admire moins le génie militaire de Napoléon depuis que je dirige une coalition. » Cela signifiait évidemment, quoique très indirectement, qu'une coalition bricolée en hâte, comme l'empereur en a tant affronté, est plus facile à vaincre qu'une formation homogène comme la Grande Armée, ce qui diminue le mérite des victoires napoléoniennes, si du moins l'on néglige celui d'avoir d'abord organisé cette homogénéité. C'est sans doute aussi pourquoi Napoléon lui-même disait préférer un mauvais général à trois bons : je suppose qu'il redoutait par-dessus tout le désaccord entre trois « bonnes » propositions stratégiques, comme doit constamment en subir un généralissime, ou le chef d'une coalition. On doit pouvoir étendre cette méfiance salutaire en préférant toujours à trois « bons » conseils qui se contredisent un seul « mauvais », mais qui se tient. Ou peut-être aucun, mais comment suivre, ou même refuser, une absence de conseil ?

*

Je crois avoir entendu récemment, mais je ne sais plus de quelle bouche, ce cuir dont les deux derniers mots évoquent un slogan politique aujourd'hui passé de mode : « *The show must go home.* » Je trouve ce mot d'ordre excellent, et j'espère ne pas manquer de me l'appliquer en temps utile, à moins que ce temps ne soit déjà passé, sans m'en aviser.

*

J'ai certainement déjà cité cette vanne kantienne des deux camionneurs arrêtés sous un pont qui enjambe leur route un peu trop bas, et dont l'un propose de dégonfler juste assez les pneus. « Imbécile, répond l'autre, c'est pas d'en bas que ça bloque, c'est d'en haut ! » Au même titre d'une logique dévoyée, j'ajoute, tel qu'entendu dans un « programme court » d'habitude plus mal inspiré, ce dialogue entre un préado agressif (excusez le pléonasma) et sa mère : « Dis donc, maman, quand je suis tombé de vélo, tu étais là ? - Mais bien sûr, mon chéri, j'étais là ! - Et quand j'ai perdu ma montre ? - Évidemment, j'étais là ! - Et quand j'ai eu la scarlatine ? - Bien sûr, que j'étais là, c'est même moi qui... (etc.) - Eh ben toi, décidément, on peut dire que tu me portes la poisse ! »

Du même « programme », cet échange aussi typique : « Maman, qu'est-ce que ça veut dire, *I don't speak english* ? - Je ne parle pas anglais. - Bon, tant pis, je demanderai à papa. »

J'entends évidemment par « kantienne » une vanne qui repose sur une faute logique, ou sémantique. Ce sont les plus instructives, au moins lorsqu'on y songe.

*

J'entends dire : « À ce prix-là, ce serait dommage de ne pas s'en priver. » Au-delà d'une seule négation et fourvoyé par le toujours diabolique désir de bien faire en en faisant trop, on en arrive assez vite à dire le contraire de ce qu'on pense - ce qui n'est d'ailleurs pas toujours un grand malheur. Le classique des classiques, c'est maintenant ce « Vous n'êtes pas sans ignorer... » qui finira par s'imposer à la langue, comme le tour « Il est un de ceux qui a le plus mérité », tour envahissant qui ne doit, lui, rien à la double négation et tout à l'oubli de la plus simple grammaire, celle de l'accord du verbe à son sujet. Mais après tout, on dit bien déjà : « La majorité [ou la plupart] des Français préfèrent la mer à la montagne. »

*

J'entends aussi de plus en plus souvent, employée sans référence à la moindre citation ni même expression stéréotypée, la locution « entre guillemets », par exemple : « Pierre est, entre guillemets, plus intelligent que Paul. » Il me semble que cette incise témoigne d'une certaine hésitation, sincère ou non, devant l'assertion, et plus ou moins équivalente à notre « si j'ose dire », « si l'on peut dire », « comment dirais-je ? », ou, comme un penseur médiatique récemment académisé, et notoirement conciliant, « si vous voulez ». On veut toujours bien, mais en fait, toutes ces locutions servent plutôt, le temps de trouver la suite, à ralentir le discours en l'obstruant, comme de rochers dans un torrent, d'autant de pierres d'attente verbales qui n'ont guère d'autre fonction. Mais il se pourrait aussi qu'« entre guillemets » se soit, progressivement et par pur effet d'ignorance, substitué à « entre parenthèses », qui donnait jadis à l'incise un rôle plus actif, du genre : « Je vous le fais observer au passage, et pour votre gouverne ; tenez-le pour dit, je n'y reviendrai pas. »

*

Je me demande d'où nous vient l'invasion, dans le discours oral, de cet explétif « Allez... », qui semble toujours annoncer une expression un peu forte, et qui en orne maintenant de bien faibles : « Je trouve Untel, allez, plutôt ringard. » Peut-être de la pratique des marchandages chiffrés, quand on lance une dernière proposition : « Je t'en donne, allez, cinquante balles, c'est mon dernier prix. » Il y a dans cette extension l'idée sous-jacente que tout se négocie.

*

J'entends quelque part, en contexte pourtant « cultivé » : « Roméo aimait Juliette, et inversement. » Ce pataquès (qui évite pourtant le pire vice versa) m'évoque irrésistiblement certaine chanson de Serge Gainsbourg, qui l'illustre sans le connaître. Il n'est pourtant pas trop difficile de rétablir l'adverbe évincé, et qu'on retrouve ailleurs, où il n'a rien à faire, sous forme adjectivale : « Ils sont vite retournés à leurs occupations réciproques. » Si je suis bien le processus « sémantique » implicite, *respectif* a cédé la place à *reciproque*, lequel a cédé la sienne à *inverse*. J'attends impatiemment l'étape suivante et, dans cette attente, note que *sémantique* sert maintenant à qualifier toute espèce de manœuvre langagière : « Cette promesse est purement sémantique. »

*

« Il a du mal à exorciser ses sentiments » : à la source de celui-là, j'hésite à choisir entre le prestige d'un mot plus rare, ou plus neuf, et la simple paresse (ou fatigue) articulatoire. Le verbe

évincé était évidemment « extérioriser », mais ce cuir m'intéresse plus qu'il ne me chagrine : on aimerait parfois exorciser ses sentiments, et il est bien vrai que ce n'est pas toujours facile.

*

Je me reproche parfois une tendance, comme on voit un peu cuistre, à épinglez des tours, souvent fautifs par prétention mal fondée à l'élégance, qui émaillent la langue contemporaine, et en particulier notre médialecte (derniers avatars : « Le Premier ministre *réfute* (pour « dément ») avoir désavoué sa ministre de l'Intérieur », « Ce mois-ci, les accidents de la route se sont *démultipliés* » (pour « multipliés »), « Cette affiche a été *placardisée* (pour « placardée ») sur tous les murs du village »). La lecture de la *Recherche* montre que cette tendance était déjà à l'œuvre, disséminée et diversifiée dans toutes les classes sociales, du temps de Proust, dont le copieux répertoire n'est nullement périmé aujourd'hui, et d'où on peut tirer cette loi implicite, qu'on appellera sans précaution la « loi de Proust » : *moins on maîtrise une locution, plus on tend à l'employer*. Les effets de cette compulsion de répétition sont une source comique inépuisable, mais une célèbre phrase d'Albert Camus devrait nous inciter à la considérer plus sérieusement : « Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde. » Et celle-ci, de Karl Kraus : « La langue n'est pas la fille, mais la mère de la pensée. » (Pardon pour cette triple convocation, mais il faut parfois assurer ses arrières.)

*

J'ai au contraire, parfois, une faiblesse pour certaines locutions à la mode (verbale), comme l'adverbe « juste » employé, non pas en son sens habituel de « précisément », « exactement » (« Il était juste midi »), ou « seulement » (« C'est juste passable »), mais, en connotation presque ironique, pour souligner *a contrario* un qualificatif reconnu comme superlatif, ou emphatique : « Ce paysage est juste sublime », « Cette action est juste criminelle ». Cet emploi nous vient peut-être de l'anglais, et il me semble qu'on aurait dit autrefois, en à peu près même fonction : « Ce paysage est tout simplement sublime », « Cette action est tout simplement criminelle ». Mais « juste » apporte ici, venue de son emploi courant, une nuance de « je ne peux pas mieux dire », voire « excusez du peu », qui s'éprouve mieux qu'elle ne s'analyse, et qui peut-être s'effacera à l'usage.

*

Voici bien des années, je découvrais dans le parler angevin l'emploi du participe « rendu » au sens d'« arrivé » : « Si la voiture ne tombe pas en panne, nous serons rendus dans un quart d'heure. » Je ne crois pas que cet usage soit si géographiquement restreint, mais il n'avait pas cours au pied de l'Hautil, et je ne le rencontre jamais sans me trouver transporté sur la rive gauche de la Loire, quelque part entre Gennes et Montsoreau, et sans observer, très inévitablement, que « ça me fait un charme ».

*

Certaines catastrophes comportent des effets secondaires qui n'en effacent nullement l'atrocité, mais qui enrichissent notre vocabulaire technique. J'ai ainsi appris un jour le sens du mot « éclipse », un autre celui du mot « ridelle ». Je préférerais ne les avoir jamais rencontrés.

*

J'entends qualifier de « chiasme » la figure qui consiste à opposer à une formule sa forme intervertie, comme lorsque au *Philosophie de la misère* de Proudhon, Marx répond par son *Misère de la philosophie*. Il me semble que « chiasme » s'applique plus justement à la simple séquence ABBA (*Et rose elle vécut ce que vivent les roses*). La figure marxienne, évidemment (et cruellement) polémique, se schématise plutôt par *x de y, y de x*. Sa fortune fut et reste immense, et il faudrait des volumes *ad nauseam* pour en dénombrer les exemples. Je crois y avoir contribué jadis, comme tout le monde, en intitulant un chapitre : « Langage poétique, poétique du langage ». Si j'ai bonne mémoire, le propos de ce titre n'était pas exactement polémique, mais plutôt « théorique » : il s'agissait d'opposer à une notion forte (plus ou moins depuis Mallarmé) une notion plus neuve dont je n'avais encore qu'une idée fort vague, et qui allait finir par se résorber dans celle de *mimologisme*. Comme quoi une démarche intellectuelle peut devoir son impulsion à une simple métathèse, pour ne pas dire à une vulgaire contrepèterie, comme dans l'impardonnable *Raisons de la critique pure*.

*

On connaît la loi de Murphy, dite encore « loi de l'emmerdement maximum » : *Tout ce qui peut tourner mal tournera encore plus mal*. On sait moins que ce principe pessimiste est, par exemple en industrie aéronautique, à la base de bien des dispositifs destinés à en éviter, ou du moins à en corriger les effets - ce Murphy-là n'était d'ailleurs nullement un humoriste, mais un très sérieux ingénieur. J'en déduis cette règle que l'on doit toujours prévoir, non pas seulement le pire, mais bien le pire du pire. Je me l'applique souvent, et m'en trouve toujours du mieux possible. On aura noté au passage que « tourner bien » n'existe pas dans notre langue, que je trouve pour une fois un peu trop pessimiste, aux dépens de l'aujourd'hui un peu trop célébrée sérendipité.

*

J'admire, comme tout le monde, la virtuosité sans effort apparent de Vladimir Horowitz, mais aussi, certes un ton au-dessous, comme il souffle d'un soulagement presque enfantin, lors d'un récital tardif à Vienne, après son exécution presque parfaite (c'est-à-dire presque sans fausses notes) de la grande *Polonaise op. 53* : on dirait qu'il se remet après coup d'un exploit qu'il n'était pas d'abord certain d'accomplir : « Ouf ! »

Je le préfère pourtant dans des pièces plus légères, ou apparemment plus simples, et qui n'en demandent pas tant : Scarlatti bien sûr, telle sonate de Mozart, un impromptu de Schubert, les *Scènes d'enfants* de Schumann, ou cette *Consolation* de Liszt qui était un de ses *bis* préférés. Et par-dessus tout, mais il ne s'agit certes plus là d'une « pièce légère », dans la sublime *Sonate en si mineur* du même Liszt, qu'il « nous » révéla dès 1932. Et moi qui cultive un peu trop les « intégrales » discographiques (et autres), j'apprécie paradoxalement (raison de plus) l'éclectisme sélectif de concertiste à l'ancienne qu'il partage avec d'autres inspirés capricieux comme Richter ou Argerich, qui les fuient volontiers. Pas très loin de là, Miles Davis disait à peu près : « On n'est pas obligé de jouer toutes les notes, il suffit des meilleures. »

*

On peut approuver l'idée, d'intention résolument « démocratique », de remplacer, dans la notation des élèves, les chiffres par des lettres, mais, pour y loger plus de nuances, j'y convoquerais volontiers tout l'alphabet. Ce dispositif serait un peu cruel pour celui qui récolterait un Z, mais il lui laisserait, à contre-alphabet, ce qu'on appelle une belle marge de progression.

*

J'ai sans doute dit ailleurs mon peu de goût pour la présence du piano dans la musique de chambre, ou en accompagnement de mélodies, et même de lieder, jusqu'à parler de « clapotis » pour caractériser cette présence. À rebours de cet antigout, je professe une fois de plus mon amour de la musique pour piano seul, et pour le concerto de piano (et inversement pour les lieder, comme chez Mahler ou Richard Strauss, accompagnés à l'orchestre). Au clavier seul (ou clavecin, ou pianoforte), je me découvre une prédilection croissante pour la période de transition entre baroque et classique, où j'embarque en vrac Carl Philipp Emanuel Bach, de nouveau Domenico Scarlatti (contemporain de Jean-Sébastien, mais « en avance sur son temps », si l'on veut bien imprimer cette sottise), Baldassare Galuppi, et même Joseph Haydn, pourtant fondateur du grand « style classique », mais que je trouve, dans ses sonates, assez proche des trois précédents. Savoir pourquoi dépasse ma compétence, et même mon appétence.

*

Je me suis souvent demandé pourquoi je préfère en principe les œuvres pour piano à quatre mains, comme *Ma Mère l'Oye*, à celles écrites (ou transcrites) pour deux pianos, comme le (d'ailleurs charmant) *Prélude à l'après-midi d'un faune*, tel que transcrit par Debussy lui-même, à moins qu'il ne l'ait d'abord produit sous cette forme, sans orchestre, comme il fera (mais, je crois, au piano seul) pour *Pelléas*, en remettant l'orchestration à des jours meilleurs. Je perçois un peu tard la raison de cette préférence : à deux pianos, les quatre mains couvrent deux fois la totalité du (double) clavier, d'où parfois une sorte de redondance instrumentale qui sent un peu l'artifice. À quatre mains sur le même piano, sauf acrobatie momentanée qui ne se perçoit que visuellement, l'ambitus du clavier, si l'on peut dire, est respecté, et l'exécution semble plus naturelle. Je vois bien qu'on peut aussi jouer, tel quel, *Ma Mère l'Oye* sur deux claviers, mais je suppose que, sauf différence perceptible de sonorité entre les deux instruments, l'effet auditif sera le même, et donc inutile la dépense de moyens, à ceci près que les deux exécutants se gêneront physiquement moins ; mais il se pourrait qu'ici, contrairement à un dicton souvent pris en faute, la gêne augmente le plaisir.

*

Je ne sais plus trop où j'ai lu ou entendu cette petite histoire « drôle », dont j'ignore encore davantage l'auteur, s'il en est un : une riche Écossaise vient de perdre son mari. Elle appelle le service *Obituaries* de son journal préféré, et demande le prix d'un avis de faire-part. « C'est, répond l'employé, 5 livres par mot. » Elle pousse un grand soupir, et dit : « Mettez simplement : *Fred died.* » Pris de pitié, l'employé lui dit qu'exceptionnellement, cette semaine, pour le prix de deux mots payé cash elle a droit à cinq. « Ah, formidable ! Alors, mettez : *Fred died, Jaguar for sale.* » L'histoire ne dit pas si la virgule est gratuite.

*

Belle leçon de relativisme : une jeune femme entend à la radio qu'un cinglé est en train de rouler à contresens sur l'autoroute. Sachant que son copain s'y trouve justement, elle l'appelle sur son portable (ne faites jamais ça) pour l'avertir. « Ah, répond le copain, s'il n'y en avait qu'un ! En moins d'une minute, je viens d'en croiser une bonne centaine. »

*

« C'est une grande faute, disait le bon Malesherbes, que de défendre ce qu'on ne peut empêcher » - j'imagine sans grand risque d'erreur qu'il aurait appliqué cette maxime à la Prohibition instaurée en 1919 par le 18^e amendement à la Constitution des États-Unis, et à diverses « mesures » annoncées récemment plus près de nous. *Défendre* signifie ici, bien sûr, « interdire ». Pour éviter la nuance morale qui n'était peut-être pas dans son esprit, je dirais plus volontiers « une grande sottise », que l'on voit commettre tous les jours à de petits gouvernants bien incapables de grandes fautes, et moins soucieux d'action effective que de posture « communicationnelle ».

Autre grande faute, mais dont je ne sais plus à qui revient la dénonciation : « Ne pas achever ce qu'on a commencé. » Cet abandon pourrait arguer d'un refus de continuer dans ce qu'on perçoit comme une fausse route, mais on sait rarement si une route est fausse avant d'en avoir atteint le bout. Il est donc parfois utile de persévérer dans l'erreur, au moins jusqu'à pouvoir la reconnaître.

*

« Le seul article que l'on ne puisse corriger au marbre est celui de la mort. » Les deux mots-clés de ce dicton professionnel (?) sont *article* et *marbre*. Le second est (était jadis) bien connu des journalistes scrupuleux, le premier, qui appartient clairement au même champ sémantique, n'est obscur que par son autre sens, où *articulus* signifie « moment » (en latin d'Église, on disait *in articulo mortis*). L'application funéraire de *marbre* est d'ailleurs elle-même en voie d'extinction, et nul ne s'en plaindra, j'espère. Dans un demi-siècle, ce pataquès n'amusera plus personne. Je suppose pourtant qu'il arrive encore, dans les gazettes sérieuses, que l'on corrige *in extremis* une nécrologie devenue récemment fautive.

*

Un jour, une rumeur savamment distillée colporte que telle chaîne « d'information continue » (c'est-à-dire répétitive) favorise, voire *roule pour* un parti d'extrême droite. Ni les preuves chiffrées du contraire ni l'absurdité économique d'une telle hypothèse n'y font obstacle, puisque, en politique comme ailleurs, aucun démenti ne peut contredire un délire paranoïaque, qu'il ne fait bien au contraire qu'alimenter, puisque deux démentis valent souvent une confirmation. En termes de points Godwin, cette rumeur constitue à peu près ce qu'on appelle la *reductio ad Hitlerum* (on a l'Hitler qu'on peut). Dans ma jeunesse militante, tout supposé concurrent d'extrême gauche était qualifié par nos soins d'« hitléro-trotskyiste » ; cet oxymore simple et pratique avait déjà fait ses preuves (et ses victimes) un peu partout, mais nous usions aussi d'un qualificatif plus expéditif, aujourd'hui passé de mode en ce sens : « agent provocateur », ou plus simplement encore : « C'est un flic. »

*

Un historien nous le confirme : « La mémoire est une instance de discontinuité. » Michel Foucault en disait autant de l'Histoire, mais c'est peut-être une autre affaire : les lieux de mémoire ne sont pas tous lieux d'Histoire. La mienne, de fait, et ce qui en résulte ici ou ailleurs, est un vrai *patchwork*, mais que j'ai depuis longtemps renoncé à coudre.

*

J'ai un jour, par impardonnable bévue, qualifié d'« hémistiche » ces huit syllabes de Baudelaire : « *Andromaque, je pense à vous !* », dont je ne suis pas ou plus certain d'avoir toujours respecté la virgule et le point d'exclamation. Si ces cinq mots faisaient hémistiche, le vers complet ferait seize pieds, ce dont je ne crois pas capable l'auteur des *Fleurs du mal*. Mais la citation exacte est un art plus délicat qu'on ne pense, et d'ailleurs je ne connais pas de mot commode et pas trop savant pour désigner, si je compte bien, un trois-quarts d'alexandrin.

*

J'ai trop lacunairement évoqué ailleurs cette scène, classique au cinéma (par exemple dans *The Laureate* de Mike Nichols, 1967), de la fiancée qui s'enfuit au moment de prononcer le « oui » fatidique. Je m'avise aujourd'hui de sa présence au dénouement de ce film aux cinq oscars de Frank Capra (1934) qui s'intitule bizarrement *It Happened One Night* (son action comporte au moins deux nuits), et, plus bizarrement encore, en version française, *New York-Miami* - alors que le voyage en bus conduit en fait, me semble-t-il, les deux protagonistes de Miami à New York. Je suppose que l'on pourrait remonter plus haut dans l'histoire de ce genre riche en fantasmes (la comédie du *démariage*), mais cette occurrence-là m'en semble symboliquement l'archétype.

*

Pré-posthume : cette clause me taquine de plus en plus, sans doute parce que je ne l'ai encore jamais essayée, mais en fait on peut fort bien la prévoir, la stipuler, et même l'organiser, de son vivant, sur le mode testamentaire : « À n'ouvrir qu'après ma mort », comme Chateaubriand pour ses *Mémoires*. On sait pourtant qu'il n'attendit pas ce terme pour les retrouver lui-même, à titre amical et anthologique. Les séances de l'Abbaye-aux-Bois devaient dégager un étrange parfum, et l'on peut comprendre l'assiduité sournoise dont y témoigna Sainte-Beuve. Je me demande quel écrivain français, au xx^e siècle, aurait pu gratifier ses admirateurs d'un tel privilège. Proust n'aurait sans doute pas considéré la *Recherche* comme assez achevée pour s'y prêter, et je ne vois pas quel critique de son époque aurait eu la perspicacité d'y prendre quelques notes clandestines, ou « de mémoire », comme Rigaud (j'espère y revenir) crayonnait Rancé dans sa tête.

*

J'ai un faible rétrospectif pour deux lieux de séjour aujourd'hui un peu lointains (dans le temps) qu'ont été pour nous Peillon, perle aujourd'hui trop fréquentée de l'arrière-pays niçois, où le père Milo servait alors les meilleurs raviolis aux épinards, et Lescun, dans un diverticule de la vallée d'Aspe encore heureusement méconnu, et merveilleusement mal équipé à tous égards, comme il est resté. Rien de commun d'ailleurs, puisque Peillon est un village perché typiquement provençal, et Lescun, au contraire, un cirque tout pyrénéen entouré de pics et de crêtes souvent enneigés. Leur parenté, c'est d'être tous les deux des culs-de-sac, ou, en termes plus gioniques, des « bouts de la route », d'une route qui ne pourrait aller plus loin. Arrivé là, il faut poser ses bagages, ou faire demi-tour si l'on peut, ou, plus dangereusement encore, car ladite route est plutôt traître, s'en retourner en marche arrière. La raison de ce faible, outre la beauté des deux sites, c'est que cet aspect *no trespassing* est une irrésistible invitation à rester, ou à revenir.

*

Je lis quelque part que les questions ferment plus de portes qu'elles n'en ouvrent. Les politiciens le savent bien, qui de plus en plus souvent les esquivent au moyen d'un adjectif commode : « Surtout » (voire « en tout cas »), opérateur de ni-oui-ni-non qui fait échappatoire pour substituer à la question posée une autre, plus commode ou plus favorable à leur propos du moment. Exemple : « Pensez-vous que la France doit sortir de l'euro ? - Je pense surtout que des réformes de structure sont nécessaires, et même urgentes. » La forme discursive la plus développée de ce faux-fuyant est : « Croyez-vous que cette question intéresse vraiment les Français ? Ce qui les intéresse, c'est... »

Mais pour venir sur un terrain plus personnel (ou peut-être simplement plus proustien), je ne sais plus quel moraliste, sans doute misogyne (je couperai peut-être au montage cet adjectif auto-accusateur), disait : « Si vous n'aimez pas les mensonges, ne posez jamais de questions. »

*

Un des procédés éditoriaux bien connus de l'*Encyclopédie* tenait à son système de renvois, qui lui permettait de glisser une remarque séditeuse dans un article où l'on ne se serait pas avisé de la chercher, à moins que les auteurs ne voulussent au contraire jouer ouvertement de la provocation, par exemple en renvoyant d'« Anthropophagie » à « Eucharistie ». La disposition en

dictionnaire à entrées intitulées s'y prêtait à merveille, et j'ai bien dû sacrifier naguère à ce rite volontairement déroutant, mais l'abandon, depuis, de cette formule alphabétique ne m'en ôte pas tout à fait la ressource, à condition de résister un peu à la tentation de regrouper des fragments par affinités thématiques. Ricocher, c'est ma devise, mais ces ricochets-là n'ont ici rien de polémique, faute d'adversaires à vouloir atteindre d'une balle perdue, et le détour lui-même procure un plaisir que l'auteur espère toujours partager, sans trop savoir avec qui.

*

À mon souvenir, et comme en témoignent encore aujourd'hui bien des prestations déposées sur Internet et ailleurs, Gilles Deleuze était un merveilleux improvisateur, aussi difficile à prévoir qu'à interpréter. Lors d'une soutenance qu'il présidait dans les années 1960, et où je figurais, comme d'habitude et quoique indigne, comme troisième membre du jury, les impalpables méandres de son propos (appendu à la figure rituelle : « Ce que vous voulez dire, en fait, c'est que... ») me plongèrent dans un charme proche de l'hypnose. Intervenir après cette performance était une tâche sans espoir. Je m'en acquittai comme je pouvais, c'est-à-dire assez platement, et Dieu sait à quel propos j'y glissai cette plaisanterie vraiment potache, ou gavroche (c'était alors mon rôle), et peut-être obliquement *ad hominem* : « Ce sujet, comme disait Nietzsche, il faut y aller mollo. » Manifestement apocryphe, la citation ne méritait aucune attention, et ne tira nullement Roland Barthes, ce jour-là « directeur » de la thèse, de sa propre torpeur, mais Deleuze y réagit de manière étrangement naïve, m'interrompant pour me demander, comme si le doute était permis, et que je pusse le lever : « Nietzsche a vraiment dit ça ? » Surpris par (le fait même de) cette question, je répondis quelque chose comme : « Je crois », ou « Il me semble », et Deleuze, un quart de seconde, sembla l'envisager comme un éventuel codicille à un corpus qu'il connaissait alors mieux que personne. Comme quoi la blague la plus gratuite peut désarçonner un instant, par sa sottise même, le philosophe le plus subtil. Il y a là-dessus, ou pas très loin et *mutatis mutandis*, une phrase plus célèbre de Pascal.

*

Jacqueline, que revoici, citait volontiers cette définition dont elle ne mentionnait pas l'auteur, peut-être pour s'en attribuer tacitement le mérite : « La subtilité, c'est le détour de la finesse. » Je savais au moins qu'elle n'y engageait pas Pascal, qui aurait bien perçu le caractère ici vaguement dépréciatif du mot « détour ». Le détour a son charme indéniable, que je m'en voudrais d'ignorer, mais (même source) « le charme n'est pas tout », et la vraie finesse, comme la géométrie, par une autre voie, peut aller parfois sans détour.

Je ne quitte pas son évocation rituelle sans mentionner cette autre scie, qu'elle vouait à une certaine littérature anglaise, qu'on appelait alors, ou encore, le « roman gothique ». Cette scie consistait simplement à réciter, dans un ordre censément chronologique, la liste des quatre plus célèbres titres de ce genre, dont elle oubliait les auteurs : *Le Château d'Otrante* (d'Horace Walpole), *Les Mystères d'Udolphe* (d'Ann Radcliffe), *Le Moine* (de Matthew Gregory Lewis), et *Melmoth* (de Charles Robert Maturin). Grâce à Dieu, elle n'en avait lu aucun, et encore moins acheté ni emprunté, ce qui nous évitait quelques éprouvantes soirées de lecture vespérale devant la cheminée du « billard », mais elle se plaisait à cette litanie qui, disait-elle à juste titre, « faisait époque ». J'ai toujours scrupuleusement respecté cette abstention, mais je ne rencontre jamais mention de ce corpus romantique sans me remémorer ladite liste, qui n'était pas loin d'une autre, empruntée à un autre genre (moins noir) d'outre-Manche, et déjà citée ailleurs : « Des buns, des muffins, et des scones brûlants ». Là encore, on était prié de ne rien oublier ni intervertir.

*

« Une femme un peu jolie, dit Nerval, ne coûte pas plus cher à nourrir qu'une autre. » Comme la scène se passe au Caire et qu'il y est plus ou moins question d'acheter une esclave, on voit bien qu'il ne s'agit pas de mettre en balance les frais et les agréments d'une invitation à dîner, ni même à déjeuner. Ce qui me retient dans cette phrase, de toute manière sujette à discussion, c'est cette tournure : « qu'une autre ». Je ne lui trouve d'occurrences semblables que dans des locutions négativement avantageuses du type « Je ne suis pas plus bête qu'un autre », où l'« autre » est soigneusement choisi comme indéfini, sans pour autant viser *tous* les autres. Ici, l'auteur veut sans doute désigner sans muflerie une femme qui ne serait pas même « un peu jolie », mais qu'il laisse dans l'incertitude de cet étrange singulier. Ne demandez surtout pas *quelle* autre.

*

À la radio, une émission littéraire vespérale et très intime où les auteurs, trop heureux, seraient venus à genoux. Entre deux questions, l'officiant, qui peut-être s'y ennuyait déjà un peu

plus que d'habitude, envoie quelques mesures de jazz, par exemple un de ces duos piano-contrebasse du genre confidentiel pour lesquels, personnellement, je me ferais damner. L'interlude s'éternise, l'impatience contenue de l'invité s'entend presque de l'autre côté de l'antenne. « Vous aimez cette musique ? » L'invité, que feriez-vous à sa place, confirme complaisamment. « Alors, on va en écouter encore un peu... » Vous avez dit « pervers » ?

Un peu plus tard, venue d'en haut, la suppression brutale, peut-être pour cause d'élitisme peu républicain, de cette série d'entretiens laisse orphelins des milliers d'auteurs, et des millions d'auditeurs. J'imagine mal qu'on prétende un jour la « remplacer », encore moins la ressusciter, mais tout peut arriver, et la promotion littéraire trouvera, pour s'exercer, une autre voie et, malheureusement, une autre voix.

*

Comme vous l'indiquent toutes les encyclopédies bien tenues, Jean Giraudoux est mort le 31 janvier 1944, à l'âge trop tendre de, si je compte bien, quelque soixante-deux ans. Mais ce que j'apprends seulement dans la « chronologie » de l'édition Pléiade de ses *Œuvres romanesques complètes*, c'est ceci : « 24 janvier [soit une semaine plus tôt, jour pour jour] : Giraudoux va à bicyclette, malgré un genou légèrement blessé la veille, du côté de la place Denfert-Rochereau pour rencontrer, trois heures durant, Aragon. »

De son côté, la « chronologie » d'Aragon insérée au tome II de ses propres *Œuvres romanesques complètes* ne mentionne à cette époque, entre les deux écrivains, qu'une rencontre, le 26 janvier, chez Léon Moussinac. Ces deux informations ne sont nullement incompatibles, et des données biographiques plus précises pourraient les accorder ou les départager, mais la plus troublante est évidemment pour moi la première : je vois comme si j'y étais l'auteur de *Siegfried*, atteint au genou et à une semaine de sa mort, pédalant en une dernière performance sportive, comme j'aimerais faire, de son domicile du quai d'Orsay jusqu'à la barrière d'Enfer, pour une conversation de trois heures avec l'auteur d'*Aurélien*. Du coup, je fantasme le dernier échange verbal entre ces deux écrivains si différents mais également prolixes et que rien au fond, ou si peu, n'opposait vraiment - un dialogue que je laisse pourtant à plus inventif le soin de reconstituer, à destination si possible de la salle historique qu'on appelle aujourd'hui l'Athénée-Louis-Jouvet, sur le « square » du même nom, dans le quasi-labyrinthe toujours mystérieux de cette cour à bras multiples qui serpente entre rue Auber et boulevard des Italiens en changeant de nom à chaque coude, et qu'ils avaient forcément fréquentée l'un et l'autre, entre deux guerres, à des dates et à des titres divers. Notre littérature y gagnerait quelques tirades mémorables, mais je doute un peu de son succès auprès du grand public, même « cultivé », d'aujourd'hui.

Ledit dédale à ciel ouvert (j'y reviens pour finir, mais non pour en finir), qui n'est donc pas exactement un « passage » dix-neuviémiste au sens de Walter Benjamin, j'avoue l'avoir longtemps confondu *in absentia* avec ce véritable passage, dit en son temps « de l'Opéra », à deux galeries couvertes (« de l'Horloge » et « du Baromètre »), que je n'ai jamais connu que sur le papier jauni et craquelé d'un vieil exemplaire du *Paysan de Paris*, tel que célébré dans ces pages, sans doute en 1924, soit à deux ans de sa destruction néo-haussmannienne et, si j'en crois l'auteur, inconsolable - pardon pour l'hypallage. Je l'y confondais au point d'y chercher vainement l'aujourd'hui défunt Café Certâ, dont, pour tout compliquer, ma mémoire défaillante déformait le nom en *Cintra* ; j'ai dû déjà rapporter tout cela dans *Codicille*, non sans y introduire d'autres erreurs, d'où cette redite laborieusement correctrice, et peut-être autrement fautive, mais je déteste me relire entre deux livres, et même ailleurs. Ce ne sont certes pas les Cafés Cintra qui manquent, même en France, ainsi nommés, je suppose, d'après l'ancien nom (voyez la nouvelle de Paul Morand) de la Sintra portugaise, mais celui-là, je ne risquais pas de le trouver à l'endroit où je le cherchais, et où s'en trouve un autre, de lignée moins littéraire - sans compter, mais sur l'autre place, un peu plus ronde et dédiée au roi Édouard VII, un troisième, au pied du théâtre homonyme, rebaptisé depuis (le café, j'entends) en l'honneur d'un trop illustre auteur de boulevard, où j'échoue parfois, en tous sens de ce verbe, mais toujours par beau temps, et rarement seul. J'espère donc qu'on m'y aura suivi aujourd'hui, de si loin que ce fût : Giraudoux, Benjamin, Morand, Aragon, Jouvet, Guitry, je ne m'accroche que d'un doigt à cette frêle et trop longue guirlande venue, en zig-zag, des années folles.

*

Et je ne veux pas quitter ce *Paysan de Paris* sans y relever cette définition, sans doute involontaire, du nominalisme occamien : « malthusianisme intellectuel ». Le rapprochement implicite entre ces deux sujets britanniques également ennemis de la multiplication inutile des êtres physiques ou des entités abstraites (principe d'économie, en somme, dans les deux cas), je le vois sous le signe philosophique du fameux rasoir, qui peut exercer son action suppressive de diverses manières et à divers niveaux, au propre et au figuré.

*

Je ne sais trop à quoi tient le manifeste manque de goût, voire la surdité, dudit surréalisme (du moins français), si féru d'arts visuels, pour la musique, même moderne. Je me posais déjà cette question sans lui trouver de réponse, à une époque où je pouvais encore rencontrer tel ou tel survivant de ce mouvement. Je ne la cherche plus, mais il me revient aujourd'hui un cas bien plus spécifique, chez un musicien aussi avéré que Roland Barthes : son amour de la musique consistait, comme il disait, à en « faire », c'est-à-dire en jouer, seul ou non, au piano, et aussi en chanter, accompagné ou non. Il faut dire « musicien », et non « mélomane », car je crois bien que cette engeance de consommateurs supposés passifs l'agaçait un peu, et qu'il répugnait à s'y voir rang . Je ne sais même pas s'il fréquentait volontiers les concerts *live*, comme on ne disait pas encore.

*

Mais tous ses lecteurs savent cela, et bien davantage. Mon point est ici plus précis : quand il m'arrivait de lui vanter (« Ne me parlez pas de Fischer-Dieskau ! ») une interprétation que je ne connaissais guère moi-même que par le disque, il devenait évasif, et même vaguement réluctant. La raison, qu'il invoquait d'ailleurs lui-même, était non pas une indifférence générale à l'interprétation des autres mais son peu de goût pour l'enregistrement. Il  couteait très volontiers de la musique à la radio (sans s'arrêter à ce que la radio ne diffuse le plus souvent que des performances préalablement enregistrées), mais je suppose qu'il n'aimait simplement pas le disque. Il n'en possédait peut-être aucun, ni même, dans son grenier, d'appareil capable d'en « jouer » – je n'ai à vrai dire jamais eu l'occasion de vérifier ce douteux biograph me, qui tient peut-être simplement à ma propre inattention. Sa répugnance ne portait certainement pas sur l'objet lui-même ; je me demande parfois ce qu'il aurait pensé du disque « compact » d'aujourd'hui, ou peut-être d'hier, et s'il aurait aimé discuter, comme nous faisons, des mérites et des défauts respectifs du numérique et de l'analogique, même si j'ai là-dessus une hypothèse trop facile. Ce qui l'agaçait, c'était peut-être la constante disponibilité de l'œuvre enregistrée, comme s'il préférait, en somme, le charme de l'*imprévu*, la capacité de surprise de l'écoute radiophonique, qui ne suppose ni choix ni préméditation, juste une certaine capacité d'accueil au tout-venant. Un tel habitus ne se discute évidemment pas (il peut d'ailleurs se comprendre), mais il me rappelait un fait plus ancien, et de cause bien différente : dans mon enfance, il n'y avait à la maison ni disques ni donc tourne-disque, et j'ignore même si mes parents connaissaient l'existence de ces choses, comme celle du téléphone domestique. Leur culture musicale, foncièrement populaire mais éclectique et même parfois classique, était donc de source exclusivement radiophonique, et ce fut, un temps, le cas de la mienne. Il y a dans cette rencontre incongrue un trait qui n'est certes pas de milieu social, mais peut-être d'époque.

*

Parmi les regrets nostalgiques que peut susciter la lecture de la *Recherche*, un de mes plus vifs est pour le temps où ce que, pour une raison évidente, nous appelons aujourd'hui le bois de Boulogne était simplement « le Bois », et l'actuelle avenue Foch, « l'avenue du Bois ». Tenté parfois de restaurer verbalement ces élégants usages que je n'ai certes pas connus moi-même, je m'en retiens, par crainte de n'être pas suivi, ou tout simplement pas compris.

*

De la bouche d'un (vieux) militant d'extrême gauche, j'entends que la maudite social-démocratie travaille en fait pour la « bourgeoisie ». Ce dernier mot, que je n'avais pas rencontré depuis longtemps dans ce contexte et dans cette fonction, me fait un charme : on parle encore du « capitalisme », du « patronat », et volontiers du « CAC 40 » comme si cet indice boursier était le nom d'une firme multinationale, mais plus jamais de cette catégorie sociale que nous avons tant vilipend e dans notre jeunesse. C'est à peine si l'on continue de la percevoir comme telle, écartelée qu'elle est entre ces deux sous-espèces de « classes moyennes » encore bien vivantes que sont la « grande » et la « petite » bourgeoisie. Et voilà, magie d'un mot ressuscité, ces deux entités de nouveau réunies, comme autrefois, pour le meilleur ou pour le pire. Mais je crains que cette expression ne soit plus en fait que la butte témoin d'un vocabulaire qui n'a pas vu le temps passer.

*

Pour ouvrir à Paris une nouvelle (et superbe) salle de concert dite « Philharmonie », on décide de la protéger de toute concurrence en interdisant la musique classique à la salle Pleyel. La concurrence, en effet, c'est très mal. Il n'y a que ces barbares de New-Yorkais pour laisser

coexister plus d'une salle de musique classique. Du coup, cette bonne vieille salle Pleyel désormais vouée au jazz (bonne idée) et à la musique « populaire de qualité » (cherchez l'oxymore, s'il y a) se voit qualifiée dans la presse de « Carnegie Hall à la française ». Un Carnegie Hall privé de musique classique ? Ô Vladimir, le voilà bien, l'oxymore.

*

Je ne raffole pas de ces transcriptions pour piano, comme Liszt, entre autres, en a tant produit, préférant à rebours les orchestrations de partitions pour piano, comme fit si bien Ravel pour son *Ma Mère l'Oye*, ou pour les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Mais j'ai un faible pour la (très littérale) transcription que fit Beethoven lui-même, en 1808 et à la demande de Muzio Clementi, de son *Concerto pour violon*, et qu'on appelle parfois son *Sixième Concerto pour piano*, ou encore son *Opus 61a*. Le charme de cette transcription, qu'on joue souvent non sans raison, tient pour moi à ceci que, connaissant par cœur (ce n'est pas un exploit) la version originale, j'apprécie à chaque mesure le frottement entre la performance du violon que j'ai encore dans l'oreille et celle du piano qui vient s'y substituer. Ce type de situation auditive n'est pas si fréquent, et à vrai dire je n'en connais aucun autre cas. On pourrait en tenter l'expérience inverse à partir d'un concerto pour piano, mais la chose, un peu oiseuse, existe peut-être déjà, puisque « tout ce qui peut être est ».

*

L'imprévisibilité, l'inconséquence, voire l'incohérence, confèrent tout d'abord un grand avantage dans le rapport à autrui, qu'on prend ainsi facilement à contre-pied, mais il faut l'exploiter avec précaution : volontaire ou non, la compulsion de toujours surprendre engendre assez vite une habitude au second degré, un style reconnaissable, à la limite de l'autopastiche, et à la longue un trait de caractère enkysté, comme chez certains personnages de Molière ou de La Bruyère, et qui vous condamne dès lors à ne plus surprendre personne, sinon peut-être vous-même, ce dont je doute fort. Trop de surprise tue la surprise.

*

Cette formule « Trop de x tue le x », qui ne cesse de faire ses preuves bien au-delà de son application fiscale d'origine, je suis de plus en plus porté à l'appliquer à un cas moins fréquent : trop d'humour tue l'humour. Je ne pense pas ici à l'overdose que nous infligent aujourd'hui les « humoristes » professionnels, ces amuseurs poussifs que l'on aurait plus vite fait d'écarter du débat, où ils n'ont aucune place. Je pense plutôt au fait que l'humour peut assez vite se retourner contre son utilisateur, surtout lorsqu'il n'est pas reçu comme tel. En fait, ce régime de parole (de pensée) ne fonctionne que sous condition de réciprocité, et je veux dire d'égale absence d'esprit de sérieux, voire d'« esprit » tout court. On oppose justement, depuis Bergson, l'humour à l'ironie, mais à cette distinction toute technique j'ajouterais volontiers une antinomie plus profonde, et toute psychologique (j'allais dire « morale », et j'aurais bien dû le faire), entre l'humour et ce qu'on appelle si souvent l'« esprit », au sens de la locution, aujourd'hui heureusement délaissée, « avoir de l'esprit ». Cet esprit-là ne s'exerce jamais sans quelque dose de contentement de soi, qui est l'inverse exact de l'humour. On ne peut pratiquer à la fois l'humour et cette sorte d'esprit : autant (mais autrement) que l'« humoriste », l'homme d'esprit est donc aux antipodes de l'humour, et le plus grave est qu'il n'en sait rien. Moyennant quoi un commentateur sportif, soucieux d'éviter tout malentendu, souligne (signale pour les moins vifs) le plus minable calembour d'un bien utile « C'est de l'humour ».

*

Autant que je sache, la nature, sous tous ses règnes, a pour loi d'aller son train : ce qui doit arriver ou revenir arrive ou revient à son heure, en toute détermination, sans retard ni surprise. Seule l'espèce humaine s'est peu à peu dotée d'une loi plus spéciale, qui préside à son histoire, et qu'on peut rapporter à la figure géométrique, déjà célébrée, de l'*asymptote*, toujours davantage sur le point d'aboutir : ce qui doit nous arriver n'arrive le plus souvent qu'au terme d'un élastique délai de grâce, qu'on baptise, c'est selon, dernier quart d'heure, dernier essai, tentative de la dernière chance, ou (ailleurs) couloir de la mort - impatients s'abstenir. Cette (presque) perpétuelle pénultimité trouve son illustration la plus populaire dans le célèbre « Retenez-moi ou je fais un malheur », où le héros n'en finit pas de se retenir lui-même. Ce qui doit arriver n'arrive donc pas toujours, ainsi qu'on voit souvent en politique ou en diplomatie, qui vivent sous le signe rassurant de l'imminence - sauf accident ou maladresse, tels qu'à l'été 1914 : pour une fois, on aurait préféré un peu plus d'ajournement, ou, comme on croit devoir dire aujourd'hui, de « tergiversation ».

*

J'entends je ne sais où la charmante expression « se regarder en chiens de fusil », dont on voit bien de quelle confusion lexicale elle provient. Elle est certes plus énergique que celle qu'elle remplace, mais il me semble que j'aurais un peu de mal à, inversement, dormir en chien de faïence. Essayez vous-même, si vous vous trouvez pour cela un ou une partenaire disponible.

*

Au chapitre inépuisable des métaphores incohérentes, je verse celle-ci, qui vient d'éclorre sur les lèvres de quelque ténor parlementaire en quête d'unanimité : « ... sur tous les bancs de notre échiquier politique ». Je ne développe pas ici l'image qui me vient aussitôt de paisibles et lointains après-midi au jardin du Luxembourg, où les amateurs d'échecs disposaient en fait de chaises individuelles.

*

Dans mon enfance, nous ignorions le mot « paupiette », mais non la chose, que ma mère appelait « oiseau sans tête », locution que je croyais, comme d'autres de son répertoire culinaire, d'origine lyonnaise. Mais j'apprends aujourd'hui qu'elle nous vient de Belgique, ce qui ne me sort pas de ma propre double provenance, et qu'à Marseille on dit plus précisément « *alouette* sans tête ». Je suppose que chaque province choisit le nom d'oiseau qui illustre son écosystème – le détail de la recette variant lui aussi selon la ressource locale en ingrédients de farce, par exemple sur le mode accueillant et bien nommé, en anglais, du *clean up the kitchen*.

*

Dans l'ordre esthétique comme ailleurs, l'intérêt est une chose, l'admiration en est une autre, et l'*affection* (j'y reviens) en est une troisième, dont rend compte cette explication célèbre, et doublement subjective, mais non pas toujours réciproque : « Parce que c'est lui (ou elle), parce que c'est moi. » Comme j'ai eu plusieurs occasions de le proclamer, mon objet esthétique préféré n'est pas nécessairement une œuvre d'art, mon œuvre préférée n'est sans doute pas littéraire, mon genre littéraire préféré n'est pas le roman, mais finalement mon œuvre littéraire (je ne dis pas mon œuvre tout court) préférée est un roman, *La Chartreuse de Parme*. Ce choix paradoxal est d'autant plus vif qu'il contrevient à la fois à mon aversion ordinaire pour les palmarès de toute sorte, et à mon peu de goût pour ce genre aujourd'hui dominant, pour ne pas dire exclusif, au point qu'on en fait souvent, et sans y réfléchir le quart d'un instant, le synonyme de la littérature elle-même. Mais rien n'est plus fort, on le sait, qu'une affection particulière qui contredit un principe général, et qui trouve sa justification dans cette contradiction même, selon l'imparable argument, sans doute déjà convoqué ici ou ailleurs et jamais trop : « Raison de plus ».

Cette motivation-là pourrait suffire ; elle me suffit d'ailleurs, mais je doute qu'elle puisse convaincre tout le monde. Comme ce n'est pas ici le lieu d'un examen circonstancié, je me contenterai d'énoncer ce constat ingénu : la *Chartreuse* est un roman *romanesque*. Une telle qualification semblera tautologique, mais elle est au contraire, selon moi, elle aussi paradoxale, selon les catégories reçues depuis plus d'un siècle, qui ont fait du roman un genre essentiellement *réaliste*, et donc peu propice au sentiment romanesque : on ne qualifiera pas de « romanesque » *Le Curé de Tours* ou encore moins *Madame Bovary*, qui est même clairement, quoique indirectement, antiromanesque.

Comme on sait, l'anglais, presque toujours secourable, distingue plus libéralement deux sortes de romans : le *novel*, peinture fidèle de la réalité, et le *romance*, évocation passionnée des sentiments amoureux ou chevaleresques, et de ce que Hegel appelait (ce n'est pas moi qui le traduis ainsi) « le conflit entre la poésie du cœur et la prose des relations sociales ». Comme à divers degrés l'ensemble de l'œuvre, narrative ou autre, de Stendhal, *La Chartreuse* illustre ce versant du genre, versant aujourd'hui délaissé, voire oublié, ou au contraire galvaudé. Fabrice del Dongo est un de ces « nouveaux chevaliers » qui veulent faire prévaloir sur la contrainte sociale « l'idéal et les droits infinis du cœur ». Julien Sorel ou Lucien Leuwen en sont deux autres, plus contraints, moins conquérants, et, pour le premier, de destin plus tragique ; le second n'y accède que dans la première partie du récit qui lui doit son titre, et qui aurait ma préférence si l'on pouvait, et pourquoi pas, considérer une partie d'œuvre comme une œuvre. Mais le secret du « bonheur fou » qui imprègne *La Chartreuse* de part en part peut se résumer à ceci que (contrairement au *Rouge* et à *Leuwen*) l'amour, dans toutes ses manifestations, y échappe presque constamment aux affres de la cristallisation négative, qui ne fait qu'effleurer la jalousie de Mosca ; on y trouve même cette forme rare de confirmation affective, qui met l'admiration au service d'une passion sans contrecoup, lorsque Clélia, devant le succès de Fabrice prédicateur, se dit

naïvement : « Je n'avais pas fait un mauvais choix ! » Cette certitude de sentiment, sans doute, ne se peut rencontrer qu'en Italie, mais nous y sommes justement, et cette circonstance emporte tout.

*

Je ne sais trop ce qui me fascine toujours dans le spectacle d'une eau peu profonde, claire et transparente, sans courant perceptible, comme celle qu'offre par temps calme la petite anse de Duingt, sur la rive ouest du lac d'Annecy, que j'ai déjà célébrée ailleurs. J'en retrouve plus récemment un écho, certes moins idyllique pour les intéressés, dans certaines images des îles Kiribati, menacées comme on sait par la montée du niveau du Pacifique. Un village jadis côtier s'y voit bientôt submergé, mais pour l'instant seulement et presque doucement envahi par une nappe turquoise encore mince, d'apparence lacustre, et que les habitants, tout à leurs occupations quotidiennes, foulent à hauteur de chevilles, comme si cette présence faisait naturellement partie de leur environnement séculaire. Pour le (télé)spectateur lointain, ce mode d'aller et venir à peine ralenti a quelque chose d'envoûtant ; on leur envierait presque ce léger frôlement des mers australes, si l'on ne savait ce qu'il peut soudain devenir par gros temps, et ce qui s'y prépare, sans hâte excessive : l'exode forcé de tout un peuple.

*

Dans son copieux portrait de Lauzun, Saint-Simon rapporte cette particularité : « Il commençait à raconter ; dans le récit, il se trouvait d'abord des noms de gens qui avaient eu part à ce qu'il voulait raconter ; il quittait aussitôt l'objet principal du récit pour s'attacher à quelqu'une de ces personnes, et tôt après, à une autre personne qui avait rapport à cette première, puis à une troisième, et, à la manière des romans, il enfilait ainsi une douzaine d'histoires à la fois qui faisaient perdre terre et se chassaient l'une l'autre, sans jamais en finir une, et avec cela le discours fort confus, de sorte qu'il n'était pas possible de rien apprendre de lui, ni d'en rien retenir. »

Il m'arrive souvent de reconnaître, tantôt chez moi, plus souvent chez tel ou telle de mes interlocuteurs ou interlocutrices, l'entrée dans ce labyrinthe narratif, que je me garde d'interrompre : chacun doit se tenir pour responsable de ses digressions, et en assurer lui-même le renouvellement. Ayant de mon côté retenu le premier chaînon et oublié les suivants, je le lui rappelle comme au hasard, et le plus souvent il ou elle le reprend à neuf, comme s'il n'en avait pas encore été question, et s'en trouve lancé dans un tout autre sentier verbal, puisque « la vie », dont il est toujours plus ou moins question, est un réseau inextricable d'enchevêtrements. Ce sont les charmes de la conversation, et ce que j'appelle désormais, à part moi, *l'effet Lauzun*. Je doute que cette citation serve un jour à corriger un ou une de ceux ou celles qu'il afflige, et par quoi ils ou elles m'enchantent.

*

J'aime bien la locution anglaise *small talk*, à laquelle je ne trouve aucun équivalent français. Je lui suppose quelques connotations fâcheuses, du genre « bavardage inutile », mais même cette traduction péjorative ne me rebute pas : entre amis, bavarder sans objet, au gré des ricochets verbaux, est l'échange le plus expressif du plaisir d'être ensemble. Je fuis en revanche et comme la peste l'emploi du verbe « discuter », qui dans la novlangue ado semble donner un contenu argumentatif à ce qui le plus souvent n'en comporte et n'en veut aucun. Je me garde pourtant de suivre ici Sartre, à qui l'on prête cette phrase un peu macho, mais peut-être apocryphe : « Je préfère la compagnie des femmes, parce que je déteste les conversations intellectuelles. »

*

Je ne sais plus quel jour de 1956 et en privé, Roland Barthes, peut-être pour se protéger de mon enthousiasme encombrant, jugeait devant moi « un peu abscons » son *Degré zéro de l'écriture*, qui avait paru en articles dans *Combat*, puis, très modifié, en volume en 1953. Je ne partageais évidemment pas ce jugement sévère, et j'ai toujours conservé depuis une certaine affection pour ce premier livre plus ou moins dédaigné après coup par son auteur. J'aimerais dédier à celui-ci quelques pages qui suivent, elles-mêmes peut-être un peu absconnes, et sans doute plutôt décousues, mais voici un certain temps que j'ai désappris à coudre mes feuilles, comme on a fait après sa mort pour les liasses des *Pensées* de Pascal : les miennes n'en valent, je crois, ni le fil ni l'aiguille. Je quitte maintenant leur dédicataire implicite, mais je n'oublie pas ce que ce vagabondage au-delà du style individuel doit à ce que Barthes nous avait proposé sous le nom un peu énigmatique, et depuis galvaudé de partout, *d'écriture*.

*

Dans mes propres fréquentations littéraires, j'ai eu moins souvent affaire à des auteurs singuliers (Montaigne, Pascal, Chateaubriand, Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Proust et autres) considérés dans leur intégralité qu'à certaines de leurs œuvres singulières, comme les *Essais*, les *Pensées*, les *Mémoires d'outre-tombe*, *La Chartreuse de Parme*, *L'Éducation sentimentale*, *Les Fleurs du mal*, *À la recherche du temps perdu* – ou au contraire, enjambant cavalièrement la personne de l'auteur (à l'exception de Chateaubriand, personnage vraiment difficile à enjamber), à des catégories bien plus vastes, ou plus transcendantes, comme celles qu'on appelle très classiquement des « genres » (à définition thématique, comme le roman, ou formelle, comme le sonnet) ou encore, notion un peu plus récente, mais moins qu'on ne croit souvent, et plus délicate à définir, des « styles ».

*

Mais je vois bien qu'en littérature et ailleurs ces deux notions, de genre et de style, n'illustrent pas tout à fait le même type de transcendance : les genres sont des catégories diversement classificatoires auxquelles les œuvres qu'ils classent sont censées « ressortir » ou, dit-on plus couramment, « appartenir », que cette appartenance soit de régime intentionnel (Flaubert veut que *Madame Bovary* soit un roman, et Baudelaire veut que « Parfum exotique » soit un sonnet), ou de régime attentionnel et *a posteriori* : Aloysius Bertrand ne savait pas (encore) qu'il écrivait ce que le même Baudelaire appellerait des « poèmes en prose », ni Turol d qu'il composait une « épopée médiévale » (qualificatif attribué par des poéticiens bien ultérieurs), à peine savait-il qu'il s'agissait d'une « chanson de geste ». Le style, lui, dont l'extension peut bien être aussi large, voire beaucoup plus large, n'est pas d'abord une classe d'appartenance, c'est une caractérisation *identifiante* et *singularisante*, même s'il peut s'appliquer à un ensemble d'œuvres, lui-même générique (style épique, style élégiaque, style bucolique...) ou historique (style baroque, style classique, style Louis XVI, style « artiste »...), tous ensembles collectifs mais que l'on traite alors en entités singulières, comme l'est une œuvre ou une personne. Le théâtre classique, par exemple, est une classe d'appartenance, le « style classique » n'est pas une classe, mais plutôt une qualité propre (une *propriété*), quoiqu'en l'occurrence collective, même si l'on peut ensuite traiter comme une classe l'ensemble des œuvres, ou plus largement des objets, qui manifestent (qui exemplifient) ou, comme on dit de nouveau couramment, qui « possèdent » ce style. Pour le formuler de façon, j'espère, toute provisoire, une œuvre peut appartenir à son genre, mais elle n'appartient pas à son style, c'est plutôt son style qui lui appartient, même si, au second degré, elle appartient à la classe des œuvres qui possèdent le même style ; mais cette appartenance-là est d'un tout autre ordre, disons, toujours pour aller vite, d'ordre purement logique. J'espère que ce chassé-croisé entre style et genre n'est pas trop obscur ni trop stérile, mais j'y reviendrai sans doute.

*

Tout comme il existe des styles de genres, il existe donc évidemment des styles d'époques, ainsi qu'en témoignent par exemple les analyses de Wölfflin dans le champ des arts plastiques, de Spitzer en littérature, ou de Charles Rosen en musique. Comme on le sait, Wölfflin définit le « style baroque » par une série de cinq traits distinctifs qui l'opposent au style qu'il nomme volontiers « classique » (celui, en fait, de la Renaissance italienne) : pictural vs linéaire, profondeur vs planéité, forme ouverte vs forme fermée, multiplicité vs unité, obscurité vs clarté. Ces catégories sont aujourd'hui bien reçues, ou bien oubliées, mais j'observe au passage que si l'on parle volontiers, dans tous les arts et comme je viens de le faire en suivant Wölfflin, de « style baroque » et de « style classique » (ou ailleurs, pour remonter plus haut dans le temps, de « style roman » et de « style gothique »), on parle beaucoup moins souvent de « style romantique ». Ainsi Rosen, après sa grande étude sur le style musical classique (qui est historiquement celui, fin XVIII^e siècle, de l'école viennoise : Haydn, Mozart, Beethoven, c'est-à-dire postérieur au baroque musical d'un Bach ou d'un Haendel), a préféré en consacrer une autre, de moindre ambition théorique, à ce qu'il appelle plus modestement « la génération romantique », affirmant comme à l'appui de ce renoncement : « Le romantisme n'est pas un style, mais un projet. » Je ne sais trop ce qu'il entendait par ce dernier mot, mais la dissymétrie qu'il manifeste tient peut-être au fait que la marque du romantisme est d'ordre plus largement thématique, voire existentiel, que stylistique au sens habituel (et étroit) de ce terme, c'est-à-dire formel. Cela reviendrait à dire qu'il n'y a guère, dans le champ artistique et entre autres littéraire, de style romantique identifiable comme tel par des traits formels spécifiques. Il faudrait sans doute y regarder de plus près, et pour tout dire je n'adhère pas beaucoup à ce qui est peut-être ici, de la part de l'historien, une échappatoire : après tout, le romantisme musical se signale au moins par des innovations génériques, tels le nocturne, l'imromptu, la ballade, le recueil de lieder ou le poème symphonique, autant de genres qui peuvent comporter des traits stylistiques accordés à leurs génies propres, comme Boileau savait en attribuer à l'ode ou à l'élégie. Quant au romantisme littéraire, ou poétique, il serait difficile de

ne pas lui attribuer, à tout le moins, l'invention dudit poème en prose qui, depuis Bertrand, Baudelaire et Mallarmé, possède manifestement son ou ses styles propres.

*

À l'autre bout de cette chaîne historique, le « style baroque » en présente clairement bien davantage, qu'a montrés Jean Rousset pour la littérature comme Wölfflin pour les arts plastiques et l'architecture, et que Rosen, en musique, décrit de manière en quelque sorte rétroactive et comme *a contrario*, par opposition à ceux du classicisme viennois qui est son objet central – quitte d'ailleurs, pour nous, à percevoir dans le romantisme musical certains traits de reviviscence du style baroque : par exemple, un certain retour à Bach chez Mendelssohn, chez Chopin et Schumann ; mais aussi bien et ailleurs, retour au gothique chez Viollet-le Duc, à Shakespeare chez Hugo ou Musset, à Racine chez Baudelaire, nouveau retour à Bach chez Stravinsky, comme si l'histoire des styles collectifs était plus largement rythmée par un mouvement perpétuel de diastole et de systole. Mais je ne veux pas céder ici à cette tentation, aussi problématique que facile, d'éternel retour pseudo-nietzschéen.

*

Ledit « style classique », je vois que Rosen l'illustre autant, voire davantage, par des innovations génériques (quatuor à cordes, symphonie, concerto pour piano...) que par des traits proprement formels et donc notoirement stylistiques, comme la substitution de la forme sonate à la fugue, autrement (grossièrement) dit de l'harmonie au contrepoint, ce qui de nouveau brouille un peu la distinction entre style et genre : la sonate classique (ou la fugue baroque), on le sait, est à la fois, et sur deux plans distincts, une forme et un genre. Spitzer, qui en intitule lui aussi par le « classicisme » une non moins célèbre étude de style, concentre celle-ci sur la diction dramatique racinienne, ce qui restreint inévitablement son inventaire des procédés formels (article indéfini, pluriel d'estompement, périphrases...) propres à ce qu'il appelle plus largement l'effet de « sourdine » (*Dämpfung*), caractéristique selon lui du classicisme littéraire, sinon de tout classicisme. Mais cet effet, vraiment typique et incontestablement stylistique au sens le plus strict, peut aussi bien s'observer ailleurs, par exemple en prose narrative, sur de tout autres moyens verbaux (grammaticaux), comme l'emploi dominant du *discours indirect*, c'est-à-dire d'un discours « rapporté », et pour ainsi dire narrativisé par le truchement de propositions déclaratives subordonnées du type : « Jean m'a dit que Pierre était parti. »

*

Je ne sais trop à quoi aboutirait précisément une recherche, dont je n'ai plus aujourd'hui le loisir mais dont je crois entrevoir le résultat, sur ce trait de style particulier en langue française, chez une romancière comme M^{me} de La Fayette, une épistolière comme M^{me} de Sévigné ou un autre mémorialiste comme le cardinal de Retz, mais une relecture récente (et partielle) des *Mémoires* de Saint-Simon m'en impose une démonstration vraiment éclatante. Ainsi, sur une quarantaine de pages que nous devons à la diligence des découpeurs d'extraits, le récit des efforts oratoires déployés par les amis du duc d'Orléans, tout au long de plusieurs séances d'argumentation opiniâtre, pour obtenir de celui-ci une rupture avec sa maîtresse M^{me} d'Argenton, consiste presque intégralement en un interminable (et donc unilatéral) discours du narrateur lui-même rapporté, donc en style indirect, que ponctuent à peine deux ou trois tentatives d'interventions directes du malheureux interlocuteur, tentatives plusieurs fois qualifiées, c'est tout dire, de « monosyllabes ».

La fameuse « sourdine » classique fonctionne donc ici à son comble, au risque pour le lecteur d'un sentiment qu'on peut bien qualifier d'étouffement, je n'ose dire d'asphyxie – mais le style de cet auteur, on le sait, est une drogue à effet de serre. Par comparaison et pour changer un peu de genre et d'époque, le monologue intérieur de Molly Bloom dans *l'Ulysse* de Joyce semble une vraie fontaine de fraîcheur. Si l'on préfère parler de ces choses en termes un peu plus familiers à la discipline jadis appelée « poétique », tout se passe comme si la diction classique répugnait ici à mêler le régime dramatique de la *mimésis* aristotélicienne (le dialogue direct) à celui, narratif et même donc exclusivement narratif, de *l'haplè diégésis* platonicienne, c'est-à-dire d'un « récit pur » qui choisit de *raconter*, ou peut-être de *décrire* un discours, comme on raconte une action ou comme on décrit un objet, plutôt que de le *rapporter*, c'est-à-dire de le citer textuellement et entre guillemets. Dans cette manifestation typique du style classique, le narrateur, mais il vaudrait peut-être mieux dire *le récit lui-même*, dispose presque seul du droit à la parole, même lorsque cette parole est celle du narrateur en personne.

*

Mais sur ce fond monocorde voué au pur régime narratif, quelques rares adresses directes bien choisies peuvent, et sans doute doivent, trancher vivement comme des sortes d'hypotypes verbales, bien conformes, *mutatis mutandis*, à la définition qu'en donne Fontanier : « L'hypotype peint les choses de manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. » Je ne cherche pas à mieux dire. L'occasion la plus frappante, toujours chez Saint-Simon, en revient sans doute à Louis XIV en personne sur son lit de souffrance, pour, si je compte bien, dix *dernières paroles* (trois de plus que pour le Christ en croix, mais le modèle évangélique n'est certainement pas absent de cette mise en scène funèbre), *ultima verba* dont la troisième, adressée au « roi futur », est restée la plus célèbre : « Mon enfant, vous allez être un grand roi. Ne m'imites pas dans le goût que j'ai eu pour les bâtiments, ni dans ceux que j'ai eus pour la guerre... » Se demander quelle est dans ces célèbres *verbatim* la part de l'histoire et celle de la fiction serait à la fois incongru et sans grande pertinence : leur fonction stylistique est manifestement de créer un effet de contraste, de surprise, et presque de sidération.

*

Parler du style d'un genre ou d'une époque, ou encore d'un peuple (ou, à la Montesquieu, d'un climat, comme fait Wölfflin lui-même en opposant les styles du Nord germanique et du Midi italien), c'est en somme traiter ce genre, cette époque ou ce peuple en, si j'ose dire, individu collectif, pourvu d'un « esprit » propre, tels ceux que désignent en allemand *Zeitgeist* ou *Volkgeist*, puisqu'on ne parle pas trop, je crois, d'un *Gattungsgeist*, qui serait en français l'esprit ou l'âme d'un genre, et donc à peu près son style propre, puisque, même peut-être pour un genre, si l'on veut bien citer Proust hors de son champ, le style « n'est pas affaire de technique, mais de vision ».

Mais on peut aussi traiter inversement le style d'une œuvre singulière en simple *indice* (je veux dire une marque seulement plausible) de son appartenance générique, comme lorsqu'on dit, assez couramment, que tel style « convient » à tel genre plutôt qu'à tel autre. Ainsi, pour Boileau, déjà (toujours) cité, un « beau désordre » n'était légitimement « un effet de l'art » que dans une ode, l'« élégante idylle » devait « éclater sans pompe », etc., car, énonça-t-il, « tout poème [c'est-à-dire, pour lui, tout *genre* de poème] est brillant de sa propre beauté », c'est-à-dire de sa beauté propre, et non d'une beauté prise ailleurs. Selon ce rapport classique de convenance, ou de bienséance, par lequel l'*Art poétique* voulait illustrer, sans le dire en ces termes, une *stylistique des genres* – que, sans la canoniser à ce point, nous respectons encore souvent sans le savoir –, c'est le style qui convient à un genre, et non l'inverse ; un style invite donc à supposer un genre, même lorsque ce genre ne suffit pas à prescrire un style. C'est ce rôle d'*indice générique plausible* que lui assigne tranquillement Nelson Goodman en disant, je le cite en français et en espérant fidèle cette traduction reçue : « Un trait stylistique est un trait exemplifié par une œuvre qui *permet* [c'est moi qui souligne ce verbe] de la ranger dans des ensembles significatifs d'œuvres. » Permettre, bien sûr, n'est pas commander.

*

L'instance d'identification stylistique le plus souvent invoquée aujourd'hui, comme hier le Barthes du *Degré zéro*, celle de l'auteur singulier, est donc ici esquivée par Goodman, qui met apparemment le style dans la dépendance directe, voire au service (de la perception) du genre, comme si chaque « trait » ne pouvait être qualifié de « stylistique » qu'en tant qu'il manifeste un genre, le réduisant ainsi à cette fonction d'étiquette générique. Pourtant, il faut aussitôt noter le libéralisme, plutôt inhabituel chez notre philosophe, non seulement de ce verbe « permettre », qui n'énonce donc pas une obligation logique, mais aussi de cet autre verbe, « ranger », qui n'a rien de très catégorique, et de ce pluriel (« des ensembles ») qui desserre fortement le carcan de l'attribution générique, jusqu'à presque le dissoudre, en nous rappelant qu'une entité individuelle – par exemple une œuvre – peut toujours appartenir à plusieurs classes à la fois, de nombre potentiellement infini (et c'est peut-être cette pluralité qui en fait un individu). À la *recherche du temps perdu* appartient sans doute à la classe des romans (on en débat encore), mais sûrement à celle des œuvres dont la première phrase ne contient que huit mots, et aussi à celle dont le dernier mot est le mot « temps », etc. (c'est-à-dire : à l'infini), autant de « traits » exemplifiés par elle, et donc « stylistiques » au sens goodmanien, puisque propres à la faire ranger dans tel ou tel de ces « ensembles significatifs » qu'on appelle ou non des « genres » – Goodman s'en garde bien. Or il n'est pas certain que telle ou telle de ces assignations apparemment oiseuses ne trouvera pas un jour sa pertinence, par exemple dans une liste de genres néo-oulipiens. Comment sait-on d'ailleurs si un ensemble est « significatif », et à quel titre, et de quoi ? Pour citer une fois de plus Lévi-Strauss : « On classe comme on peut, mais on classe toujours. » Or, l'un de ces « ensembles significatifs » s'appelle tout bonnement, et très singulièrement, « l'œuvre de Proust », ou peut-être

plus étroitement À *la recherche du temps perdu*, ce qui nous ramène incontinent de cette sorte d'individu collectif qu'est le genre (tous les genres possibles) à cet individu singulier qu'on appelle l'auteur, voire à cet individu encore plus singulier, quoique immatériel, qu'est une œuvre.

*

Mais pour distinguer entre elles, sans plus les enchevêtrer comme nous y invitait perversément Goodman, l'approche générique et l'approche stylistique, je dois être un peu plus littéral, et plus précis : afin d'identifier et de caractériser le *style* d'un artiste, il faut repérer sous sa plume, son pinceau, son burin, etc., quelques traits typiques qui marquent sa manière davantage que celle d'autres artistes. Le mouvement de lecture est donc ici de nature spécifiante – en l'occurrence, singularisante : je trouve dans son œuvre des traits qui lui sont, comme on dit, « propres ». Si je veux caractériser le *genre* de telle de ses œuvres, je dois au contraire y chercher des traits qu'elle partage avec d'autres œuvres, et mon activité de lecture est maintenant de portée généralisante. Pour grossir un peu plus, sinon trop, le trait de cette distinction, disons que, voulant percevoir son style, je m'en approche au plus près, et que, voulant définir son genre, je m'en éloigne et regarde autour d'elle, fût-ce en utilisant les indices plausibles proposés par Goodman. Si l'on me passe encore cette antithèse en termes ridiculement géométriques : par rapport à l'œuvre, la lecture stylistique est centripète (singularisante) ; la lecture générique, même appuyée sur des indices stylistiques, est centrifuge (généralisante, bien sûr). Mais une fois cet « ensemble significatif » défini et constitué, je peux en quelque sorte l'individualiser, je veux dire le traiter comme une plus ou moins vaste entité collective, pour percevoir, décrire et définir son style générique. Nous voici, sinon au rouet, du moins à ce lancinant va-et-vient du particulier au général et du général au particulier, qui est le pain quotidien de la relation critique.

*

Mais la situation est souvent plus complexe, car non seulement il existe (entre autres) des styles de genres, mais un auteur peut changer (plus ou moins) de style en changeant de genre : le style des *Plaideurs* n'est pas exactement, ou pas constamment, celui d'*Andromaque*, celui du *Dos de Mayo* n'est pas celui de la *Maja desnuda*, celui du *Requiem* n'est pas celui des *Noces de Figaro*. Pourtant, quelque chose de racinien, de goyesque ou de mozartien peut franchir ces frontières génériques, et il m'est loisible de le percevoir, si bien que je peux trouver dans chacune de ces œuvres des traits qui reviennent à son genre, d'autres à son auteur, d'autres à son époque, sans compter quelques autres sortes de renvois entre style et genre – quand « genre » il y a, au sens le plus canonique, ou le plus manifeste : le requiem est un genre, l'opéra en est un autre, chacun avec ses contraintes propres, même s'il arrive à Verdi (ou à ses auditeurs) de les confondre. On sait comment la longue tradition classique répartissait la palette poétique de Virgile, selon les commentaires de Servius et Donat, en les trois styles (humble, moyen, noble) caractéristiques de ses trois grandes œuvres : les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide*. Cette fameuse « roue de Virgile » était à la fois une carte des genres et une carte des styles, opportunément et exhaustivement exemplifiée par la production d'un seul auteur – mais quel auteur ! Nous ne distribuons plus les œuvres de cette manière ni en ces termes, mais nous ne manquons pas de distinguer par exemple, dans l'œuvre de Howard Hawks, des films policiers, des westerns, des aventures aériennes et ce que Stanley Cavell appelle des « comédies du remariage ».

*

Inversement, le style « propre » à un artiste, voire à une œuvre singulière, peut désertier le champ de son corpus original et « authentique », comme il arrive toujours dans le pastiche, quand il est réussi. Si on suppose (supposition *ad hoc*) parfaitement « fidèle » et transparent, c'est-à-dire dénué de tout trait stylistique proustien, celui de Flaubert par Proust est pour l'essentiel une occurrence du style de Flaubert, qui exemplifie donc, hors de son corpus officiel, cet « ensemble significatif » qu'est l'œuvre de Flaubert (tenue ici, hypothèse encore plus douteuse, pour stylistiquement uniforme et homogène), davantage qu'il n'exemplifie celui de Proust, pourtant son auteur indéniable, qui a scrupuleusement, comme on disait autrefois, trempé sa plume dans l'encrier de son modèle. Si d'aventure plusieurs auteurs, supposés tous compétents, se faisaient concurrence sur cet objet, l'ensemble de ces imitations formerait une sorte de genre, dont le style renverrait à celui d'un auteur singulier, mais ce style commun serait aussi celui de ce genre (le genre « pastiche de Flaubert », dont je crois connaître d'autres items). Or tous les pastiches existants ou à venir de tous les auteurs forment à coup sûr un genre encore plus vaste, et les traits communs (il y en a sans doute) à toutes les performances de ce genre formeraient un (étrange) genre de style, d'autant qu'on peut aussi bien imiter, d'un auteur ou d'une œuvre, tel ou tel autre trait caractéristique qu'à tort ou à raison on ne tient ordinairement pas pour « stylistique » : par

exemple, le procédé du « retour des personnages » dans *La Comédie humaine*. Mais je ne verrais personnellement aucun obstacle à tenir, plus libéralement, ces traits pour des faits de style : il suffit d'élargir un peu la définition de ce mot, qui ne demande pas mieux.

*

J'ai dit « quand genre il y a », ce qui met en suspens, où je la laisserai, l'épineuse question de la possibilité d'œuvres définitivement ou provisoirement hors de tout genre reconnu, ou « canonique », c'est-à-dire, et j'en doute fort, dépourvues de transcendance pertinente ou ratifiée par une tradition. Le sûr, du moins, est que *style il y a toujours*, car il est lié à l'immanence même d'une page, d'une œuvre, d'un genre, d'une époque, etc., et qu'il revient au récepteur de le qualifier comme il l'entend (par exemple ce style « plat » qu'on taxe trop souvent d'« absence de style »), puisqu'il y a non seulement des styles de genre, mais aussi des *genres de style*, comme celui que je viens de prêter aux pastiches de Flaubert, ou aux pastiches en général.

*

On pourrait sans doute (c'est-à-dire peut-être) attribuer une telle communauté formelle à ces « styles tardifs » (*Spätstilen*) évoqués par Adorno et, à sa suite, par Edward Saïd. Mais je dis « peut-être », car à vrai dire, je ne suis pas certain de la pertinence générique (je veux dire transindividuelle) de ce concept. Il y a plusieurs façons de vieillir, voire de finir, et chacun a la sienne. Je crois percevoir, comme tout le monde, dans les derniers quatuors de Beethoven, dans les *Peintures noires* de Goya, dans l'*Hérodiade* de Flaubert, dans le *Falstaff* de Verdi, dans les *Nymphéas* de Monet, dans les derniers romans d'Henry James, des sortes de ce qu'on appelle ailleurs le « chant du cygne », mais ces diverses sortes, si diverses, n'ont peut-être en commun que leur position tardive, voire ultime, dans la carrière créatrice de leur auteur respectif, et la manière dont nous projetons cette position sur la trajectoire de leur œuvre, sans parfois aucune ressemblance entre elles qu'on puisse légitimement qualifier de stylistique. Chaque supposé « style tardif » a sa manière propre, et est une manière propre : j'ai déjà cité ailleurs, de nouveau comme tout le monde, cet « admirable tremblement du temps » qu'un Chateaubriand lui-même tardif, celui de la *Vie de Rancé*, admirait dans les « traits indécis » du dernier tableau (*L'Hiver* ou *Le Déluge*) de Nicolas Poussin. Pour le dire plus sèchement, les « styles tardifs » n'ont peut-être en commun que d'être tardifs - ce qui certes, j'en conviens et j'y reviens, n'est pas tout à fait rien : assez peut-être, aux yeux ou aux oreilles de leur récepteur, pour *faire style*.

*

Roland Barthes, qui lui a consacré la plus inspirée de ses études de style (qu'il n'aurait sans doute pas qualifiées ainsi), voyait dans cette *Vie de Rancé* une sorte d'élégie funèbre, dont le véritable sujet serait la vieillesse elle-même, qu'il appelait, après son auteur, la « voyageuse de nuit ». De cette voyageuse-là, je veux dire deux mots au passage. En quoi la vieillesse (et non la lune) est-elle une « voyageuse de nuit » ? Cela semble une sorte de devinette, mais voici la réponse, toute simple, sous la plume de Chateaubriand lui-même : « La terre lui est cachée ; elle ne découvre plus que le ciel. » Cette explication appelle peut-être elle-même une glose toute pratique : le vieil écrivain voyage en calèche découverte, c'est la nuit, il ne voit plus le sol, il ne peut plus contempler que les étoiles. Et on dit qu'il n'y a pas de style romantique ?

*

Mais je reviens. Le grand âge dont Barthes perçoit justement l'accent dans cette très évasive biographie, ce n'est pas tant cette après-vie du réformateur de La Trappe que celle de Chateaubriand lui-même, emporté dans sa compilation hallucinée en forme de rhapsodie, livré à toutes les digressions de rencontre, ou préparé, souvent d'assez loin, parfois de nulle part, à toutes les évocations mémorielles ou fictionnelles, à toutes les « anacoluthes » compulsives d'un perpétuel retour à soi. « Le style de Rancé, dit ce biographe égotiste, n'est jamais jeune, il a laissé la jeunesse à M^{me} de Montbazou » - son lecteur sait alors dans quelles étranges circonstances. Mais le style tardif de la *Vie de Rancé* est au contraire plus jeune que jamais, car Chateaubriand, quant à lui, n'a laissé sa jeunesse à aucune femme, pas même à Juliette Récamier, dédicataire invisible et qui lui survivra, et l'on voit bien qu'elle lui revient intacte, cette jeunesse, dans ces pages, délibérément ultimes, de contrition et de préparation à la mort.

*

Ainsi, percevoir, décrire, qualifier un style, fût-ce le plus singulier, c'est souvent choisir dans un répertoire (forcément générique) de prédicats. Il y a dans le rapport aux œuvres et aux êtres un

va-et-vient, ou plutôt, un chassé-croisé constant entre l'identification singularisante d'un style et l'identification généralisante (je sens venir un beau pléonasme) d'une appartenance, ou d'une absence d'appartenance générique ; absence très provisoire, comme chez Bertrand, qui attend de Baudelaire son nom de baptême générique, ou provisoirement « définitive », comme chez tel objet verbal non encore identifié, oiseau rare que je ne saurai jamais classer - mais « oiseau rare » est une classe fort présentable, et être sans appartenance générique n'est pas échapper à toute classe, puisque (paradoxe bien connu) une œuvre provisoirement sans appartenance générique, s'il en est, appartient inévitablement à la vaste classe des œuvres sans appartenance générique.

*

Il peut sembler arbitraire, ou désinvolte, de déclarer que, s'il y a toujours classe, et même infinité de classes, il n'y a pas toujours genre « significatif », comme dit Goodman, ou canoniquement assignable en transcendance, mais toujours style, directement perceptible en immanence. Le fait est pourtant que ces absences ou présences ne tiennent dès l'abord qu'à ma réception des œuvres, ou plus généralement des objets quels qu'ils soient. Je ne vois pas toujours à quels « ensembles significatifs » les assigner, mais, sauf insensibilité grave, je ne puis manquer de les percevoir et de les reconnaître, pour peu que je sache, comme dit Proust, « distinguer sous les paroles l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres » - à ceci près, me semble-t-il, que cet air ne se cache pas *sous* les paroles, mais qu'il flotte plutôt au-dessus d'elles, comme le nuage d'un air de famille ou de « déjà-vu ». Le genre, quel qu'il puisse être ou ne pas être, se conçoit par construction en transcendance ; le style, lui, s'éprouve par intuition, et en immanence, quelle que soit l'ampleur de son champ de manifestation, et, même à qui ne sait pas le qualifier, il ne manque pas de se faire éprouver.

*

Il n'est cependant pas que l'époque classique pour exemplifier parfois plus volontiers, ou plus fortement, des propriétés communes que des propriétés singulières : Renoir et Monet, à la Grenouillère ou à Argenteuil, ne cherchent pas trop à exhiber chacun son style individuel, Braque et Picasso non plus dans leur commune période cubiste, même si les spécialistes experts en impressionnisme ou en cubisme savent les distinguer au premier coup d'œil, selon des critères qui m'échappent le plus souvent, comme à la plupart des simples amateurs, qui n'y perçoivent qu'une attitude stylistique commune, sujets, techniques et « visions » compris, dans une compétition où la concurrence n'exclut pas la connivence. Au-delà de leurs singularités personnelles, que la suite de leurs carrières manifesterait sans équivoque et sans risque d'erreur, il n'est ni facile ni nécessaire d'échapper, dans ces deux cas, aux notions transindividuelles de « style impressionniste » ou de « style cubiste », et ce fait, parmi d'autres, illustre la permanence, bien après leur prétendue dissolution romantique, des styles de genres et des genres de style. Pour les conjoindre en les opposant, je reviens à ces deux notions, puisque les deux styles communs convoqués ici, l'impressionniste et le cubiste, s'ils sont manifestement tous deux des styles de genre, se distinguent entre eux, ô combien, parce qu'ils n'exemplifient pas le même genre de style.

*

Autre « genre » qui n'en est pas un, et dont j'aurais du mal à qualifier le style, mais qu'on ne manque pas d'invoquer dans toutes les histoires de la peinture moderne : ce qu'on a appelé naguère, et que l'on continuera d'appeler, l'« expressionnisme abstrait » américain. Entre Pollock, de Kooning, Rothko et Newman par exemple, je ne perçois pas de traits formels communs à tous (pas même l'usage du *dripping* ou du *brushstroke*) que je puisse spontanément qualifier de « stylistiques ». Il ne s'agit pas davantage d'une « école », et tout montre au contraire une volonté commune d'exhiber chacun une manière propre et singulière : « expressionnisme » s'applique mal à Newman, et même à Rothko (encore moins « *action painting* »), et « abstrait », au sens de « non figuratif », s'appliquerait à bien d'autres sortes de peintures de tous lieux, de toutes époques et même de toutes civilisations. Pourtant, la communauté est évidente ; mais elle se manifeste tout autrement que celle qui unissait Renoir à Monet, ou Braque à Picasso. Si l'on tient l'expressionnisme abstrait pour un style identifiable et exportable, il faut définir le style d'une manière beaucoup plus large, et ouverte à cette multiplicité, que n'accueillerait peut-être correctement que la notion (sans doute insaisissable) de « mouvement », comme on l'avait fait déjà pour le « postimpressionnisme » selon Roger Fry, et comme on l'a fait plus tard pour le Pop Art, pour la « nouvelle vague », pour le « nouveau roman » (ou pour la non moins éphémère « nouvelle critique »). C'est cette acception large qui me tente, et dont l'adoption me confirmerait que la dimension du style peut agir à bien des niveaux de la relation artistique, et plus généralement de la relation esthétique, et donc qu'on peut y distinguer plusieurs, et peut-être une infinité, de genres de styles, dont le style au sens courant du terme, c'est-à-dire le style individuel, n'est qu'une espèce parmi d'autres.

*

L'examen de cette proposition m'entraînerait un peu plus loin que je ne veux aller ici. Pour le dire en guise de défaite et en termes très cavalièrement empruntés à Pascal, même si une certaine imprégnation culturelle peut nous assister dans ces deux exercices, l'assignation au genre mobilise l'*esprit de géométrie*, qui est ici l'aptitude à percevoir ou à construire des « ensembles », tandis que la perception du style requiert cet *esprit de finesse* dont Pascal dit que ses « principes » - je dirais plus volontiers ses *éléments* - « sont dans l'usage commun et devant les yeux de tout le monde », mais « si déliés et en si grand nombre, qu'il est presque impossible qu'il n'en échappe ». S'il m'était permis d'amender Pascal, je dirais que les traits de style sont si déliés et en si grand nombre qu'il est presque impossible que nous n'en rencontrions pas quelques-uns, fût-ce, comme on dit, sans nous en aviser. Esprit de géométrie pour voir au loin et concevoir des genres, esprit de finesse pour voir de près et percevoir des styles, y compris de genres ; pour bien faire, il faudrait disposer de ce « double foyer » intellectuel et sensoriel et ainsi exercer les deux, simultanément, alternativement, et conjointement, du style au genre et réciproquement. Certes, on ne fait jamais assez bien, mais il n'est pas interdit d'aspirer, puisque le style, comme on le sait de toujours, n'est pas seulement une façon d'écrire (de parler, de peindre, de composer, de marcher, d'aimer, etc.), mais bien, et plus largement, une manière d'être, que l'on peut attribuer à toutes choses, comme Goodman évoquant, si j'ai bonne mémoire, le style d'un coucher de soleil.

*

Il est donc constant que le style, pris en ce sens le plus large qui est le plus juste, déborde non seulement l'individu, l'œuvre singulière, mais aussi le genre, et encore l'art lui-même (poésie,

musique, architecture, etc.), puisque certains styles historiques affectent également tous les arts de leur époque : selon des inflexions et des modalités diverses qui ont été décrites pour chacun d'eux, le baroque, le classicisme, le romantisme, le modernisme impriment respectivement une marque commune à tous les arts qui les illustrent, et parfois bien au-delà : sous son cèdre, une personne dont j'ai souvenir aussi vif que lointain revendiquait hautement son « style baroque », et nul n'y trouvait à répliquer.

*

Il est assez tentant de chercher si chaque entité stylistique et, par exemple, si le style de chaque auteur pourrait être caractérisé par une « figure » (au sens courant) dominante (Proust disait « phrase-type », et Montaigne « forme-maîtresse »), comme la litote dans l'élocution classique et l'hyperbole dans la romantique, ou l'anacoluthie chez Chateaubriand ou la métaphore chez Proust. Sur cette voie sans doute trop réductrice, je me demande quelle serait, toutes choses égales d'ailleurs, ma propre figure dominante. Je suis mal placé pour en juger, mais je devrais peut-être désigner (« dénoncer ») ici l'*allusion*, c'est-à-dire la pratique d'un « langage indirect » dont l'application la plus manifeste consiste à parler d'une chose, ou d'une personne, sans la nommer, par des périphrases qui parfois tournent à la devinette, puisque le diable (entre autres) se cache dans les détails. Mais comme toutes les figures, celle-ci n'est pas circonscrite à une façon de dire ; elle affecte souvent une manière de percevoir toutes choses par leurs reflets, leurs échos et leurs ombres portées, et de les évoquer par la bande et, une fois de plus, par ricochet.

*

À considérer certaines mentions récentes, il me semble que mon bon vieux couple de termes « fiction » et « diction » a été parfois reçu comme désignant deux catégories génériques, ou groupes de « genres littéraires ». Tel n'était vraiment pas mon propos, mais l'emploi trop commode de cette apparente antithèse comme titre d'un essai, puis d'un recueil, a pu favoriser cette interprétation abusivement réifiante. Je n'ai jamais proposé de répartir ainsi en deux archigenres toute la littérature, mais plutôt de distinguer deux *régimes de littéarité*, c'est-à-dire de *réception* de textes oraux ou écrits à titre d'objets littéraires, tantôt au nom d'une affiliation générique généralement tenue pour qualifiante – comme au roman ou au poème en vers, régimes de littéarités « constitutives », dont les textes dits de « fiction » ne présentent qu'un cas particulier –, tantôt au nom d'une appréciation subjective, par exemple d'un texte historique ou d'un essai : littéarités « attentionnelles » ou « conditionnelles », selon un motif le plus souvent esthétique – par exemple stylistique, d'où le trop facile recours au terme « diction ». Bien davantage qu'à la précédente, je tiens à cette dernière distinction, qui s'articule clairement à une définition plus générale de la relation esthétique, où je la retrouve presque identique, à plus grande échelle et *mutatis mutandis* : le champ particulier des œuvres d'art (dont, plus particulier encore, celui des œuvres littéraires « canoniques ») relève d'une réception esthétique (positive ou négative) constitutive, celui des objets naturels ou des artefacts sans visée artistique relève d'une réception esthétique conditionnelle. J'ai l'impression de me répéter ici à longue distance et sans grandes variantes, mais mieux vaut, on le sait, se répéter que de se contredire, ou sembler accepter une interprétation que l'on juge erronée, même si l'on s'en reconnaît un peu responsable, ne serait-ce que par le choix d'un titre trop commode et/ou trop ingénieux.

*

Et puisque j'en suis à cette sorte d'autocritique indirecte, je veux en glisser ici une autre, relative à un autre titre : le diable est souvent dans les détails, mais, comme la « lettre volée » d'Edgar Poe, il se cache le plus volontiers dans les détails les plus visibles, et le titre en est un exemple manifeste, et par là même aveuglant. J'en ai maintenant à celui, plus récent, de *L'Œuvre de l'art*. Cet essai comporte deux objets liés mais distincts : le mode d'existence des œuvres et la relation esthétique (entre autres) que nous entretenons avec elles. Comme je le reconnais dans son « Introduction générale », l'ordre de comparution de ces deux objets est libre en principe, et rien n'interdirait logiquement de l'inverser. Si je parviens à reconstituer aujourd'hui mon cheminement d'alors, mon choix d'ordre a tenu au passage de la proposition « la littérature est un art » à la question : « Mais au fait, qu'est-ce qu'un art ? » (ou « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? ») et finalement à cette autre : « Quelle sorte d'œuvre d'art est une œuvre littéraire ? », d'où quelques inévitables interrogations dites en philosophie « ontologiques » sur la nature, la condition ou le mode d'existence des œuvres d'art en général, et des œuvres littéraires en particulier. La définition fonctionnelle de ce type d'objet (« artefact à fonction esthétique ») me conduisit tout aussi nécessairement à chercher une nouvelle définition, celle de ladite fonction esthétique, qui se reformulait encore plus nécessairement en « relation esthétique » entre un sujet

et un objet. J'étais d'avance conscient du fait que cette relation déborde de beaucoup celle qui nous lie aux « œuvres de l'art », mais il se trouve que j'avais abordé ce sujet par son versant artistique, et le titre général de cette étude porte la trace de ce parcours singulier, et presque aléatoire.

*

Je suis donc, par ce titre général finalement trop étroit, responsable d'une lecture indûment attachée à ce versant trop spécifique. Il est aujourd'hui bien tard pour en changer, et je ne saurais d'ailleurs pas trop au profit de quel autre, moins ingénieux et plus fidèle. Tout ce que je pus faire, à l'occasion ultérieure d'une présentation en un volume de (semi-) poche, fut de substituer au titre originel (*Immanence et Transcendance*) de la première partie le titre plus sobre et plus clair : *Les Modes d'existence*. Cette modification mineure, et que personne peut-être n'a perçue, me fait considérer cette édition comme la plus correcte, mais on vient de voir l'exiguïté de cette correction, quoique titulaire. J'en suis donc réduit à protester une fois de plus, et contre mes imprudences paratextuelles, que la réduction de l'esthétique à l'artistique est pour moi (comme, si j'ose cette double référence, pour Emmanuel Kant et pour Jean-Marie Schaeffer) une erreur grave, et (ou) en tout cas contraire à ma conviction la plus indéracinable, une conviction que semble contredire l'intitulé par l'œuvre d'art (factuellement mon point de départ) d'une réflexion à visée plus générale (intentionnellement mon point d'arrivée, mon propos final et mon objet constant) sur la relation esthétique. De ces divers embarras, je tire cette leçon qui me revient d'un peu plus loin : on ne fait décidément jamais « attention au paratexte ».

*

Mais la frontière entre texte et paratexte n'est pas si étanche que cette dernière phrase peut donner à le penser, et que je l'ai peut-être laissé croire en son temps. Un parti terminologique marqué (ne serait-ce que par italiques, comme *constitutif* vs *conditionnel*) pèse sur le texte où il figure presque autant que s'il était inscrit dans son appareil titulaire, et un choix typographique, entre autres, peut à lui seul faire paratexte. Je m'en avise au moment d'avouer, comme il me vient, que j'aurais peut-être dû proposer, au lieu de *constitutif*, d'allure un peu trop essentialiste, l'adjectif *conventionnel*, qui aurait davantage fait droit au caractère d'artefact culturel de ce genre d'attributions génériques. Mais ces repentirs tardifs ne sont vraiment plus de saison, ils ne seront donc pas joints au dossier que je referme ici, ou presque.

*

En marge d'une des épreuves des *Fleurs du mal* (mais ce pourrait être de *Madame Bovary* ou de la *Recherche*), on lit cette phrase qui fait honneur au métier d'écrire : « Je tiens absolument à cette virgule. »

*

J'ai donc scrupuleusement (et, j'espère, fidèlement) recopié dans *Épilogue* une page de *L'Éducation sentimentale* qui contient, au premier chapitre de la troisième partie, un nombre remarquable de points-virgules. J'accompagnais cette citation d'un commentaire *cum grano salis* dont le grain n'a pas été senti de tous (on a préféré y voir la marque d'un hyperformalisme pédantesque) : « Le véritable héros de *L'Éducation* n'est pas le fort indécis Frédéric Moreau, mais bien le *point-virgule* », et d'un engagement sans frais que je rapporte ici sans vergogne, faute de le tenir : « J'aimerais en étudier la fonction stylistique et morale, et, pour commencer par le commencement, en compter les occurrences, en évaluer la fréquence, et mesurer au fil du texte les variations de celle-ci - en tout cas, me semble-t-il, plus forte que dans *Madame Bovary*, soit par effet de l'âge, soit sous l'influence d'un tout autre objet thématique, et régime narratif. C'est, on le voit, une question importante et délicate ; j'y viendrai peut-être un jour, à moins que ce beau sujet n'ait été préempté entre-temps par un jeune chercheur plus alerte ou mieux équipé. »

Je n'attends plus cette hypothétique contribution qui, elle, viendra bien un jour, et n'ai jamais eu sérieusement (soyons clair, puisqu'il le faut apparemment) l'intention de m'y substituer, mais je me réjouis de ce qu'un magazine littéraire ait manifesté par la suite quelque intérêt pour cette question, qui fut entre autres au cœur d'une fameuse controverse entre Marcel Proust et Albert Thibaudet sur « le style de Flaubert », et qui devrait l'être plus généralement de toute réflexion sur l'art littéraire. Non pas seulement donc la question du point-virgule (et de la manière « inimitable », c'est-à-dire parfaitement ouverte à l'imitation, qu'avait Flaubert de le faire suivre d'une nouvelle phrase commençant par « et »), mais de la ponctuation en général, ou au moins de ce qu'on a très pertinemment appelé la « ponctuation française », puisque chaque langue écrite, et conséquemment chaque littérature, comporte sa relation particulière, et variable selon les

époques et donc les auteurs, et aussi, bien sûr, selon les genres, à sa ponctuation. Je devrais sans doute ajouter ici « du moins depuis quelques siècles », car la ponctuation est en somme, tout comme l'orthographe, une donnée relativement récente. Mais dans tous ces registres, la ponctuation est – métaphore inévitable mais analogie manifeste – la respiration même de la phrase écrite, comme on peut le vérifier *a contrario* lorsqu'à la radio ou à la télévision un journaliste, trompé par son prompteur et sans même s'en aviser, coupe sa phrase à tort et à travers, en dépit du bon sens et même de la grammaire.

*

Pour persister dans le travers habituel du narcissisme d'auteur, je vais ici dire deux ou trois mots, faute d'un corpus plus digne, sur ma propre pratique ponctuatrice. Ledit point-virgule est pour moi une acquisition récente, pour une raison essentiellement générique : dans le registre critique et « théorique » qui fut le mien pendant quelques années, il n'avait guère de place, supplanté de très loin par le « deux points » [:], qui témoigne généralement d'un régime en quelque sorte argumentatif, comme précédant l'énoncé d'une cause, d'une conséquence, d'un exemple ou d'une confirmation ; c'est le signe (ou le tic) intellectuel par excellence, dont j'ai découvert la fonction dans mes années de lectures critiques, et plus particulièrement, je crois, chez Roland Barthes. J'en fis assez vite un usage excessif, dont mes correcteurs et correctrices tentaient de me défaire en observant qu'il m'arrivait (et m'arrive encore) d'en enfileur deux ou trois dans la même phrase, généralement trop longue, comme un train de chenilles démonstratives. Passé plus tard à un autre régime d'écriture, plus souvent narratif ou descriptif, j'en vins à lui substituer autant que possible le fameux point-virgule, flaubertien ou autre. En bien ou en mal, une telle conversion vous change la vie.

*

À l'étage au-dessous, la simple virgule n'est pas toujours si simple, ou si anodine : tous les grammairiens que nous ne sommes pas savent que sa double absence est nécessaire et suffisante pour marquer le caractère déterminatif (et non circonstanciel) d'un membre de phrase, par exemple dans : « Tous les élèves qui sont punis doivent rester en classe après la cloche » vs « Tous les élèves, qui sont punis, doivent rester en classe après la cloche » ; la virgule, donc, est un autre point de friction éditoriale, dont le thème est douloureux : on me reproche justement d'en mettre tantôt trop, tantôt trop peu ; n'en manque-t-il pas une dans la phrase qui précède ? Mais une proposition que ne clôt pas un point est-elle une phrase ? et après un point d'interrogation, faut-il ou non une majuscule ? On en débat encore. En tout cas, je ne cours pas après les points (mais seulement les points) de suspension, et je fuis comme la peste les points d'exclamation – et l'exclamation elle-même, ce qui achève de me fâcher avec Céline. Je viens de clore une phrase sur un tiret (long, à ne pas confondre avec le trait d'union, comme dans « Louis-Ferdinand », que je ne tiens pas pour un signe de ponctuation) : c'est parce que je considère qu'une parenthèse n'a pas « vocation », comme on dit maintenant et peut-être même désormais, à se refermer sur (avec) une phrase ; d'où le recours à ce tiret qu'on n'a pas obligation à refermer, qui est, contrairement à l'autre, un trait d'écart ou de séparation, et qui économise heureusement quelques fermetures de parenthèse, qu'on risque souvent d'oublier. J'ai eu souvent à me battre aussi sur ce point, et même avec des autorités éditoriales plus hiérarchiques.

*

À l'étage au-dessus, l'alinéa, qu'on ne doit pas (mais on le fait toujours) confondre avec le paragraphe. Souligné ou non par un double espacement, voire un astérisque, c'est toujours, ou presque, un lieu de délibération intime, qui tient au sentiment (ou non) d'un léger tournant, et pour le coup d'une plus ample respiration bienvenue dans le discours écrit. Ce signe presque muet (en tout cas, blanc) mobilise sans doute bien davantage l'attention, voire la décision, du scripteur que de son lecteur (qui se demande juste si c'est ou non le moment d'aller, comme on dit pudiquement, « boire un verre d'eau »), mais, quoiqu'au bord du paratexte, il participe pleinement au fonctionnement du texte, comme certaines (pas toutes) décisions typographiques telles que la mise entre guillemets ou à l'italique contrastive de telle citation brève, tel mot de référence, tel accent d'insistance. Fuyez (*je* fuis) le caractère gras comme trop gras, et les capitales, petites ou grandes, comme toujours trop grandes. Ici, bien sûr, pas d'exemples : je ne souhaite pas défigurer aussi ce texte-ci.

*

Cette notion de paratexte, que je viens de convoquer une fois encore, est beaucoup plus fuyante, ou indécise, qu'on ne croit parfois depuis quelques décennies. Je n'en suis « que plus à

l'aise » pour réitérer que la ponctuation appartient *bel et bien*, comme dit le duc de Guermantes, non à la simple manifestation, mais bien à l'*idéarité* (au sens husserlien) du texte - littéraire ou non, bien sûr -, ce que n'est pas, en régime standard (c'est-à-dire sauf « effets spéciaux » transartistiques dûment prescrits, comme dans *Tristram Shandy* ou *Le Paysan de Paris*, dans le *Coup de dés* mallarméen ou dans les calligrammes d'Apollinaire), le choix d'une police de caractères ou d'une disposition paginale.

*

Qu'est-ce que j'oublie ? L'essentiel sans doute : que la ponctuation n'est pas une science, même inexacte, mais un art, ou pour le moins (ou le plus) un style, c'est-à-dire bien sûr une manière d'être. Et que les diverses « réformes de l'orthographe » qui se pointent de temps en temps font bien de l'en exempter : on tremble de ce que serait alors, quai de Conti, la bataille du point-virgule.

*

Les meilleurs critiques ne sont pas exempts de bévues, les plus médiocres non plus : dans un article de « jeunesse » heureusement jamais repris en volume, j'avais cité la célèbre phrase finale d'*Hérodias* étourdiment saccagée comme suit par mes soins : « Comme elle était très lourde, ils la portèrent alternativement. » Je souligne ici cette incroyable faute de lecture, que confirme et aggrave aussitôt son commentaire (« rupture temporelle »), preuve que la citation fautive ne provenait pas d'une simple coquille d'imprimerie. Mais de quoi d'autre alors ? Peut-être bien (je m'interprète à distance) d'un souhait inconscient d'« améliorer », comme on dit, une œuvre réussie en lui attribuant le mérite stylistique d'un audacieux solécisme. C'était évidemment vouloir faire plus flaubertien que le fameux imparfait flaubertien lui-même. Les dieux protecteurs de la « nouvelle critique » firent que cette absurdité, comme quelques autres, passa inaperçue, ou du moins impunie. Ceci est donc un *mea culpa* aussi spontané que tardif, et peut-être obscurément complaisant : l'autocritique a parfois de ces replis tortueux.

*

J'ai retrouvé tout à l'heure, à propos de bottes, cette duchesse de Montbazon que j'avais rencontrée voici plus d'un demi-siècle, dans ce texte encore trop peu célébré de Saint-Évremond qu'est la *Conversation du maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye*, où ledit maréchal déclare : « J'ai aimé la guerre devant toutes choses, Madame de Montbazon après la guerre, et, tel que vous me voyez, la philosophie après Madame de Montbazon. » Cette mention flatteuse suivie de considérations plus agressives (« Voyez-vous, dit le maréchal en prenant un couteau dont il serrait le manche, voyez-vous, si elle m'avait commandé de vous tuer, je vous aurais enfoncé ce couteau dans le cœur ») m'avait alors lancé dans une brève recherche à travers des textes où l'on trouve très vite, quoique entre pincettes, le récit controversé de la mort de celle qu'on appelait de son vivant « la Belle des belles », et de l'effet que produisit sur monsieur de Rancé la vue de son cadavre, de sa tête coupée parce que le cercueil s'était trouvé trop court, et de ses yeux posés, pour une raison plus obscure, sur une assiette, d'où la conversion subite du futur réformateur de La Trappe. On se convertirait à moins.

Cette macabre légende a rôdé partout, avec ou sans variantes, de Tallemant à Retz (« Je n'ai jamais vu personne qui eût conservé dans le vice si peu de respect pour la vertu »), de Retz à Saint-Simon (« ses mœurs et sa tête mal timbrée avaient beaucoup fait parler d'elle » - on appréciera, vu la suite, la « tête mal timbrée »), de Saint-Simon, donc, à Chateaubriand, en épargnant au passage notre Saint-Évremond, qui, plus élégant, l'évoque plus volontiers en inspiratrice de conduites meurtrières qu'en victime de ces étranges mensurations funéraires. Elle (la légende) le méritait, et je n'ai jamais cessé d'envier la bonne fortune apparemment passagère du bon maréchal, dont je ne sais à peu près rien d'autre - mais cette conquête-là suffit à sa gloire. La première moitié du Grand Siècle était, je trouve, plus intéressante que la seconde, tombée de Montbazon en Maintenon, même si notre héroïne, entre autres, de la Fronde ne mourut effectivement, et sans doute plus banalement (mais j'ignore de quoi), qu'en 1657. Saint-Évremond l'a sans doute connue lui aussi, qui du moins fréquenta un peu plus tard, avant son exil londonien, au 36 de la rue des Tournelles, qu'on peut longer encore, le salon de Ninon de Lenclos, autre Belle des belles, salon fort lettré, qu'on appelait pourtant « les cinq à neuf », comme si ce fût un rendez-vous galant : Ninon de cinq à neuf, ce laps fait rêver. Mais je divague ; si vous voulez m'arrêter, comme il est dit en tout autre propos (quoique...) sur la route de Madison, c'est maintenant.

*

On sait donc par Saint-Simon, qui fut l'instigateur de cette pieuse manigance, que le célèbre portrait de Rancé par Rigaud fut exécuté de mémoire après plusieurs séances, en l'abbaye de la Trappe, de « conversation » entre ces trois personnages (conversation sans doute laborieuse, car le peintre bégayait fort), parce que l'abbé refusait obstinément d'être portraituré, si l'on peut ainsi dire, *in vivo*. Signe apparent de la popularité de son modèle, ce tableau connut un nombre considérable de copies. On aimerait les voir un jour réunies pour comparaison, et conjectures. Chateaubriand, qui ne se fie pas trop à Saint-Simon (je n'ose imaginer ce que serait la réciproque), ne mentionne ce récit que sur une confirmation par Maupeou, mais sa propre « biographie » du réformateur se range tout naturellement auprès de ce portrait subreptice et quasi apocryphe, dont l'auteur, bien avant l'invention de la photographie, jouait d'avance, avec ou sans autorisation tacite, les paparazzi.

*

Le texte (alors simple préface pour une édition de poche) de Roland Barthes sur cette *Vie de Rancé* date de 1960. En décembre 1979, un journaliste alors très lancé l'interroge plus largement, pour un hebdomadaire « de gauche », sur sa relation à cet auteur, dans un entretien dont la première question, délibérément agressive, donne la note : « Alors, où en êtes-vous avec Chateaubriand ? » C'est une question que chacun devrait se poser de temps en temps, mais la suite est une séance de torture idéologique où Barthes est continuellement sommé de s'expliquer, comme lors d'une garde à vue, sur une préférence littéraire aussi coupable qu'évidente, et d'ailleurs proclamée, pour un auteur politiquement aussi peu « correct » et littérairement aussi pompier. Tous les clichés les plus éculés y passent. Habituellement conciliant, et même parfois complaisant (voir sa leçon inaugurale au Collège de France) avec les sollicitations venues ou supposées de ce bord idéologique, Barthes finit, cette fois, par regimber, et presque se fâcher d'une telle insistance. Il ne se bat pas, mais on voit bien, comme disait Gide de ses disputes avec Valéry, qu'il se *débat*. Ce fut peut-être, hélas, sa dernière intervention, juste consentie, et produite à regret, sur ce qu'on appelait alors la scène parisienne. On sait la suite, et la fin. Je souffre encore pour lui d'une si peu gratifiante sortie de champ.

*

Ayant relu pour la centième fois la susdite *Conversation avec le père Canaye*, le même hasard d'étagère, ou presque, me conduit à relire aussi les *Provinciales*, et je constate que ces deux œuvres ont la même date de naissance : 1656. Malgré une ou deux allusions de la première à une actualité religieuse qui doit tant à la seconde, elles ne partagent rien d'autre, mais c'est beaucoup, qu'un même usage de la plus belle prose française qu'on ait jamais écrite et, je crois bien, malgré la distance « infinie » d'opinion, la même sorte d'humour. Si l'on veut bien étendre cette notion, qui de nouveau ne demande pas mieux, on dira qu'elles pratiquent le même style, mais bon, je n'y reviens pas.

*

Et je ne m'éloigne pas trop. Sans doute dans un de ses jours de bonté, Saint-Simon mentionne une marquise de Richelieu, et ajoute cette flèche en forme de paradoxe : «... que je nomme parce qu'elle ne vaut pas la peine d'être tue ». Si l'on compulse l'index des *Mémoires*, on voit combien de personnages, illustres ou non, n'ont pas mérité d'y rester anonymes, et l'on se demande à quoi les autres doivent leur glorieuse obscurité, sans compter la multitude de ceux, pas même obscurs, qui n'y sont ni tus ni nommés. Cela s'appelait alors, sans vrai mépris, « le peuple ».

*

« Un étranger un peu fat dit devant M. R*** : "Ma foi, je pars content, j'ai eu la plus jolie femme de Venise." Le lendemain, M. R***, suivi d'un laquais portant une énorme caisse de pistolets, va demander raison à l'étranger. » (*Rome, Naples et Florence*).

En effet, ou bien l'étranger a « eu » la maîtresse de R***, ou bien il la juge moins jolie que celle qu'il a « eue », et dans les deux cas R*** doit lui demander raison. C'est la suppression, comme évidente, de cette glose explicative, qui fait le style stendhalien à sa pointe, tout en ellipses. À vrai dire, Stendhal ajoute : « La maîtresse de R*** est peu jolie et a cinquante ans », et je trouve, pour une fois, cette phrase inutile : le dilemme implicite suffisait en tout état de cause. Mais je suppose que ce détail est tout simplement vrai, et que Stendhal le respecte comme tel, fût-ce aux dépens de son effet - et ce sacrifice fait aussi partie de son style.

*

Si vis pacem... Cet adage latin s'est exposé à toutes les parodies en tous sens et non-sens, qui se heurtent toutes aussi à ce constat mille fois vérifié : « Nous avons gagné la guerre, mais nous avons perdu la paix. » J'essaie d'accorder le tout en ces termes, je l'avoue, moins laconiques, que je dédie à la mémoire du jeune John Maynard Keynes, clairvoyant critique du désastreux traité de Versailles : « Si tu veux vraiment gagner la guerre, prépare la paix. »

*

Si quelqu'un vous déçoit un jour au point de vous décider à rompre, la tentation est forte de signifier cette décision par ce qu'on appelait autrefois (c'était un genre, quoique mineur) une « lettre de rupture » bien sentie : on croit toujours devoir dire son fait à qui vous a manqué. De toute évidence, la sagesse consiste plutôt à répondre à l'affront, ou à l'avanie, par le silence, mais cette conduite est plus difficile à tenir : le désir est trop fort de faire savoir ce qu'on a « sur le cœur », même si, de s'être tout bonnement trompé « sur la personne », on ne doit s'en prendre qu'à soi-même. Il faut alors se convaincre à toute force que ne pas répondre est le moyen le plus sûr, ou le moins imprudent, de renvoyer le malaise à son envoyeur, car aucune parole ne peut être plus embarrassante qu'un silence : de qui n'a rien dit, on se demande toujours ce qu'il voulait dire. En outre, le silence est rarement une occasion de « montrer soi ridicule », comme dit presque à Julien Sorel le prince Korasoff.

En fait, le prince dit, je crois bien, « montrer soi inférieur », ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Mais peut-on, autre variante, « juger soi ridicule » ? Bien sûr, et ça m'arrive tous les jours ; et que la cause en soit souvent inconnue d'autrui n'en atténue guère la morsure intime.

*

Je ne retrouve pas dans les *Poisons* de Sainte-Beuve, où je crois l'avoir lue, cette flèche ambiguë, dont je me demande ce qu'aurait pensé la victime, sans doute au moins vexée : « Baudelaire : finalement, plus de fleurs que de mal. » Ne cherchez pas, et surtout ne jugez pas.

*

À propos d'une alors jeune pianiste portugaise, miracle de finesse et de sensibilité, un de mes collègues new-yorkais, mélomane un peu peste, laisse tomber sans réplique : « N'est pas Clara Haskil qui veut. » Je me demande quel autre pianiste disparu il aurait invoqué contre Haskil elle-même. Peut-être : « N'est pas Cortot, ou Rubinstein, ou Rachmaninov, qui veut. » Et ainsi de suite en remontant peut-être jusqu'à Liszt, ou Chopin. Cette formule malveillante est inépuisable, et ne s'applique pas seulement à des pianistes. Pour les esprits chagrins, dont je ne m'excepte pas, c'était toujours mieux la fois d'avant.

*

Sous un titre subtilement interrogatif, Pierre Bayard raconte comment il s'est, par métalepse et par amour pour son héroïne, introduit dans l'action du roman de Dumas (et Maquet) *Le Chevalier de Maison-Rouge*. Je ne vais pas déflorer ici l'intrigue complexe de cette intrusion. Moi, voici presque un siècle, c'était Constance Bonacieux, des *Trois Mousquetaires*. Mais comme je n'avais pas encore découvert les ressources de ladite figure narrative, je ne songeais même pas à une telle entreprise, que je croyais naïvement impossible. En même temps, je ne supportais pas cette scène du chapitre LXIII, qui me fendait le cœur à chaque relecture : « - Constance, Constance ! s'écria d'Artagnan. Un soupir s'échappa de la bouche de M^{me} Bonacieux, effleurant celle de d'Artagnan ; ce soupir, c'était cette âme si chaste et si aimante qui remontait au Ciel. » Après quelques hésitations, je décidai donc de trancher ce nœud gordien, et j'arrachai entièrement la navrante page, pour enchaîner au plus vite sur cette déclaration virile d'Athos, mon vrai héros (de d'Artagnan, j'étais juste un peu jaloux) : « Ami, sois homme : les femmes pleurent les morts, les hommes les vengent ! » Je n'étais pas tout à fait dupe de cette confusion ontologique entre texte et exemplaire, mais l'excision du pire me consolait un peu.

*

Féru de dichotomies intellectuelles, Albert Thibaudet jouait par exemple sur l'opposition entre les métiers à « collègues » (par excellence, les professeurs) et les métiers à « confrères » (les seuls écrivains, car, pour élarger le propos, il oubliait ici les avocats et, comme ailleurs et malgré Clemenceau, les médecins). En tant qu'« enseignant-chercheur », j'ai donc eu moi-même des collègues, que je traite encore comme tels dans ma fonction à la « tête » (chercheuse) d'une collection dédiée aux études littéraires. Féru aussi d'antithèses politiques, le même essayiste classait sans grand risque à gauche la première profession, et à droite la seconde. « Devenu

écrivain » selon les gazettes et venu par hasard, et pour aggraver mon cas, habiter rive droite, je devrais avoir ajouté à mon répertoire quelques supposés confrères, mais, par la même chance, je n'en rencontre guère entre les cageots de primeurs de la rue Saint-Antoine, et pas beaucoup plus entre les piles de livres de la rue de Jouy, ce havre attachant de haute définition littéraire.

Soit dit en passant, cet oxymore qui désigne souvent, et parfois justement, la fonction de mes ex-collègues (enseigner d'une part, chercher de l'autre, ou enseigner ce que l'on cherche, ou chercher ce que l'on enseigne) n'a pas longtemps convenu à la mienne, car faire part de ses errances intellectuelles à un auditoire bénévole sans obligation ni sanction ne m'a jamais paru constituer un « enseignement », si enseigner consiste, comme je crois et comme il se fait encore ailleurs, du moins j'espère, à transmettre des connaissances établies et nécessaires. Il s'agissait plutôt d'une sorte d'essai (comme on fait essayer une veste avant d'arracher ses manches) par quoi l'on teste un premier état, tout provisoire, de ses propres tentatives. Dans ce cas, bien sûr, et comme je l'avais jadis découvert et pratiqué dans mon hypokhâgne mancelle, la fonction didactique n'est qu'un moment de la fonction chercheuse. On devrait alors plutôt dire, dans l'ordre du vécu, « chercheur-enseignant ». *Exit* alors, ou presque, le déplorable oxymore.

*

Pourtant, je trouve encore à la rive gauche ce charme insurpassable d'être restée la province, comme le sentait bien le même Thibaudet, qui en trouvait pourtant la « capitale » à Lyon (pour moi, ce fut d'abord et c'est resté Angers, et même Saumur), mais aussi la « pointe avancée » au jardin du Luxembourg. Je ne m'en étais pas avisé lorsque je l'habitais, et que l'autre rive ne m'était plus guère qu'un lointain souvenir d'enfance, sorte d'annexe urbaine de ma non moins lointaine banlieue batelière, qui n'aura jamais eu d'autre capitale que Conflans-Sainte-Honorine, ni d'autre « antenne » parisienne que la Salle des Pas perdus de cette gare Saint-Lazare, encore si fidèle à ce qu'y avait vu plusieurs fois Claude Monet, et repère obligé, en fin de journée ou de semaine, de bien des rendez-vous incertains sous l'horloge. Je me promets souvent d'y retourner, craignant seulement de ne pas m'y retrouver – je veux dire, de ne pas y retrouver celui que j'y fus.

*

Mais je ne suis plus si sûr de « ma » (désormais) rive droite : le Marais – qui constitua historiquement, au temps des Hôtels Saint-Paul puis des Tournelles, un substitut, ou un appendice, à la Cité, puis un quartier aristocratique, littéraire et féministe avant l'heure, puis un faubourg artisanal en déshérence doté d'un minuscule ghetto d'abord ashkénaze, mais aujourd'hui, on sait hélas pourquoi, plutôt sépharade –, le Marais, donc, est devenu plus récemment, autour d'un Picasso transplanté *post mortem* de sa rue des Grands Augustins, une sorte de « pointe avancée », de la rive gauche au cœur de la rive droite, comme si toute la première avait traversé la Seine. Un jour pourtant, rue des Écouffes, peut-être à cause de mon chapeau, on m'aborde en yiddish et, en souvenir de l'atelier tout proche où jadis officiait mon père, ça me fait un charme.

*

La V^e République aura décidément manqué ce duel d'archicubes qui aurait rappelé, d'assez loin, ce que Thibaudet, encore lui, qualifiait sous la III^e de « République des professeurs », même si aucun des deux n'a vraiment exercé en France ce beau métier ; au moins ne furent-ils avocats ni l'un ni l'autre, et passèrent-ils le temps qu'il fallait au Quai d'Orsay, qui qualifie encore mieux que Matignon pour finir où l'on sait. Presque de la même promotion (ce qu'avaient été jadis d'un peu plus près Léon Blum et Édouard Herriot), leur affrontement distingué aurait peut-être, un temps, tiré de leur ronde paresseuse les « Ernest » du célèbre bassin, et peut-être même quelques électeurs des deux bords. Mais n'avoir pas eu lieu est sans doute le plus grand mérite de cet affrontement virtuel.

Du boursier de droite adoubé « meilleur d'entre nous » par un futur président et de l'héritier de gauche distingué par un autre président en exercice pour devenir le « plus jeune Premier ministre », on ne saura donc jamais lequel, sur le tard, aurait le mieux honoré cette compétition à l'ancienne entre méritocratie et héritocratie, qui s'est finalement dérobée, faute d'un des deux combattants.

Je force un peu le trait, mais ceci est évidemment une sorte de pastiche, si l'on peut pasticher un auteur qui ne cessait guère de se pasticher lui-même. On aura sans doute reconnu ce modèle et ces deux compétiteurs virtuels, dont l'un (le plus « jeune ») s'est finalement (et, pour moi, heureusement) retiré de toute compétition en choisissant une position d'arbitre suprême *inter pares*. L'autre l'emportera donc peut-être (on ne sait pas encore) contre un troisième moins digne, et je crains bien qu'une telle occasion ne se représente plus jamais : notre République

devenue entre-temps furieusement twittocratique n'a sans doute plus besoin de professeurs de lettres classiques ou modernes, dont elle ne saurait bientôt plus que faire.

*

Un certain Francis Charmes ayant écrit : « La politique, ce sont les intérêts », Thibaudet, toujours lui, corrige en tête de ses *Idées politiques de la France* : « La politique, ce sont des idées. » Le plus important est sans doute ici la substitution, à l'article défini, de cet indéfini qui souligne, en y touchant à peine, le caractère multiple et confus de cette détermination intellectuelle, laquelle en couvre peut-être une autre, plus trouble mais plus puissante, qu'on ne peut guère appeler, avec Raymond Aron, que les (ou *des*) *passions*, que (ou *qui* : la causalité est ici, comme souvent, réversible) déterminent des *croyances*, lesquelles sont elles-mêmes bien plus et bien pis que de simples opinions. En 1932, il n'était peut-être pas encore facile de prévoir jusqu'où mènerait ce facteur, mais l'histoire de France, que notre auteur connaissait bien, en avait déjà offert quelques manifestations. À tout prendre, les intérêts sont plus raisonnés, et plus négociables, et je pense que « la politique » ne devrait s'occuper que d'eux, et froidement. Mais je reconnais que c'est vouloir l'impossible : on peut traiter des intérêts (et des idées, s'il s'en trouve encore), mais, en politique comme ailleurs, ce sont les passions qui nous traitent. Par exemple, le « socialisme » est de plus en plus à la gauche française ce qu'est à un amputé son « membre fantôme » : il l'a perdu depuis longtemps, mais il lui fait toujours mal.

*

Contrairement aux provinces d'Ancien Régime, qui devaient tout à leur passé, les *régions* administratives et économiques sont une idée bien parisienne, et qui remonte aux plans technocratiques des années 1930, d'inspiration plus ou moins « néosocialiste », inspiration qui transita un peu par Vichy avant de resurgir dans les programmes de la Résistance et de la Libération. Comme la région est, à quelques exceptions près, une entité historiquement et géographiquement arbitraire, le propos plus récent d'en regrouper deux ou trois n'est pas malvenu, qui aboutit à les élargir et à donc les diluer, sans d'ailleurs augmenter leurs très modestes attributions réelles, ce qui finalement confirme aux départements leur fonction républicaine d'origine, et donc leur légitimité populaire : « Le Jurassien, disait déjà Thibaudet, n'est pas Franc-Comtois, il est Jurassien. » Comment se sentirait-il maintenant ? Burgondo-Franc-Comtois ? Chez moi, l'ancienne région Bourgogne est déjà ressentie comme lointaine et, à vrai dire, presque autant le département de l'Yonne : on y est bien plus Puisayen qu'Icaunais. Ce patriotisme de terroir ou de clocher aura d'autant moins à se soucier d'une transcendance grand-régionale qui, censée vaquer plus largement aux affaires du monde, le laissera mieux à ses habitudes, à ses intérêts et à ses attachements locaux. Par un paradoxe dont je ne sais ce qu'aurait pensé Barrès, l'élargissement favorise ainsi l'enracinement. En tout cas, je me réjouis (je ne dis pas « je me félicite ») du bon choix de deux noms : Aquitaine (qu'on avait déjà) et Occitanie (qui nous manquait vraiment).

*

L'attribution du prix Nobel de littérature 2014 nous a procuré quelques nouvelles performances d'une inimitable éloquence, dont j'espère (j'en suis sûr) qu'on a conservé, à l'INA ou ailleurs, quelques témoignages authentiques. Ces amorces de phrases avortées ne sont pas, je crois, l'effet de la seule « timidité » souvent invoquée par l'intéressé lui-même. La cause en est sans doute plus profonde, et plus précieuse : c'est comme un mode de pensée par tentatives sans espoir, où la pensée, à peine ébauchée, se diffracte en ces hésitations qu'accompagne un jeu de mains non moins évanescent. J'ignore quelle y est la part de l'étude, mais je trouve à ce spectacle un charme dont je ne me lasse pas. Je regrette qu'il n'en passe rien dans le style écrit de cet auteur, et je me demande en quoi pourrait consister cet équivalent, mais j'aimerais qu'un bon imitateur puisse nous gratifier, par un pastiche oral fidèle comme Proust, dit-on, savait en produire, de quelques-uns de ces adorables modianismes. Je craignais aussi, et regrettais d'avance, que le discours de Stockholm n'en soit malheureusement privé, faute d'improvisation (nous sommes dans l'épidictique étudié, s'il en reste), mais je vois que ledit nobélisé, loin de se fâcher de ces incessantes mentions de son style oral, y fait d'emblée allusion comme à l'une des sources possibles de sa vocation, somme toute compensatoire, d'écrivain. Il en est de moins méritées.

*

J'ignore si l'on a recensé les boutiques qui arborent avec une fierté légitime leur âge d'exercice en affichant un « Depuis telle date », par exemple (imaginaire) une « Confiserie depuis 1842 ». Il semble qu'on en rabatte maintenant sur la condition de profondeur historique : j'entends

citer une épicerie « Depuis 2009 ». Cela ne se veut sans doute qu'une façon d'anticiper une ancienneté future, mais je crains que ce ne soit aussi un pari bien risqué sur une durée à venir. Même si le mérite n'en est pas du même ordre, je n'oserais pas me déclarer dès maintenant « Vivant depuis 1930 », et encore moins, faute de pierre où tomber, m'y faire graver « Mort depuis... ».

*

La physique moderne, et particulièrement sa théorie du chaos, nous ont familiarisés avec ce qu'on appelle maintenant à tout propos l'« effet papillon », selon lequel un battement d'ailes en Australie peut déclencher une tornade au Colorado, cas particulier, quoique symbolique, du dicton « Petite cause, grand effet », qui guide, et fréquemment fourvoie, nos propres conduites. Nous devrions reconnaître à Saint-Simon la paternité d'une théorie anecdotiquement déterministe de l'Histoire dont il nous assène à tout bout de champ cet exemple devenu l'un de ses objets de ressassement : un jour, le roi fit observer à Louvois un léger manque de symétrie dans une fenêtre de Trianon alors en travaux, et ordonna que l'on reprît l'ensemble à nouveaux frais pour corriger ce défaut. Louvois contesta courageusement ce point de vue, chacun s'obstina, la querelle s'envenima, Louvois fut à demi disgracié, et, pour retrouver un peu de son influence, relança le pays dans une nouvelle campagne en Flandres, d'où reprise de la sempiternelle guerre contre l'Espagne, d'où dépenses militaires sans fin, d'où ruine du royaume, etc. – je prolongerais volontiers cette concaténation jusqu'à la prise de la Bastille, et donc bien au-delà. On voit ailleurs, mais sous la même plume, que la mort de Louvois, quelques années plus tard, fut jugée suspecte, comme bien d'autres dans une cour où l'on ne comptait plus les accidents de cette sorte. Je ne retrouve plus, aiguille dans ce tas de foin des *Mémoires*, le récit de la querelle initiale, et j'ignore si la réfection souhaitée par le roi fut ou non exécutée, mais je vois dans l'importance emblématique que leur auteur accorde à ce détail une raison pour intituler cette si utile théorie des enchaînements historiques l'« effet Trianon ».

*

On oublie trop aussi qu'Edward Lorenz, selon qui, donc, le battement d'ailes d'un papillon au Brésil (car il n'a jamais dit : « en Australie ») etc., ajoutait : « S'il peut déclencher une tornade, il peut aussi l'empêcher. » Je ne sais pourquoi, cet effet négatif me rassure. Ce qui m'inquiète vraiment, c'est plutôt, dans mon jardin torréfié par la canicule, de ne plus jamais rencontrer de papillons, et de trop bien savoir pourquoi.

*

J'adore les statistiques ; par exemple, cette découverte récente : « Selon l'INSEE, les candidats à la propriété sont plus âgés qu'il y a sept ans. »

*

Je ne crois pas avoir jamais cité cet aphorisme de Kurt Lewin, qui pourtant inspira, ou du moins soutint, ma propre « pratique théorique » pendant quelques années : « Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie. » Je la transcris ici en hommage tardif, tout en m'interrogeant sur l'adjectif « bonne », qui pourrait y introduire un soupçon de tautologie, puisqu'on y mesure la valeur d'une théorie à l'aide qu'elle apporte à une (bonne) pratique. On disait autrefois dans les (bons) laboratoires : « Ta manip est excellente en pratique, mais en théorie, elle ne tient pas la route », mais ce n'était qu'un plaisant paradoxe : le test de la théorie n'est que dans la pratique, ou, comme on dit justement chez les adeptes des sciences « dures », dans l'*observation*, qui valide une bonne (ou invalide une mauvaise) théorie, comme l'observation des ondes gravitationnelles a (dit-on) récemment confirmé la « relativité générale » d'Einstein, jusque-là purement « théorique ». Engels disait jadis, citant peut-être un proverbe anglais : « La preuve du pudding, c'est qu'on le mange » ; on pourrait dire ici : « La preuve d'une bonne théorie, c'est sa pratique. » Et pour revenir sur ce qui fut, un temps, mon terrain : « La preuve d'une bonne poétique, c'est d'éclairer une bonne critique. »

*

On me rapporte que le « lectorat » des livres que j'écris d'une main et de ceux que, de l'autre, je contribue à faire publier, est qualifié, en termes éditoriaux, ou plutôt commerciaux, de « grand public cultivé ». J'admire ce nouvel oxymore doublement flatteur, et m'en contente « en public », mais voilà déjà un certain temps que j'ai moi-même parlé, à propos de l'un de mes plus récents livres, de « *best-seller* pour *happy few* ». Cet oxymore-là était encore plus présomptueux, mais je le

crois encore à peu près juste, du moins au sens que je lui donne. En fait, j'ai de plus en plus le sentiment d'écrire pour quelques-uns aussi rares qu'intimes, mais aussi, parfois, inconnus de moi, et souvent les uns (ou peut-être les unes) des autres. C'est ce sentiment tout privé qui tient encore ma plume, si l'on peut ainsi dire.

*

Malgré notre fréquent (et coupable) usage de ce moteur de recherche, il n'est pas toujours facile de bien prononcer son titre censé anglais. Un académicien français, délibérément ou non, tranche la difficulté en disant : « Il suffit de chercher dans Gogol. » De quoi, j'espère, relancer dans la curiosité publique un grand auteur aujourd'hui trop peu célébré, mais qui n'en promet pas tant. Ou je l'aurai mal lu.

*

Je découvre un peu tard la différence entre ces deux breuvages de mon enfance, qu'on ne propose plus beaucoup aux enfants (je ne me souviens pas même de l'avoir fait aux miens) : le « bouillon » et le « lait » de poule. Le premier se passe de recette, le second consiste à ajouter à un bol de lait chaud un jaune d'œuf (d'où la poule), un peu de sucre et, si disponibles, quelques aromates. En cas d'affection grave et en guise de grogue (comme on doit écrire quai de Conti), j'avais droit, ajoutée au lait chaud de rigueur, à une moins aimable dose de teinture d'iode. J'ai sans doute déjà mentionné cette pratique dont l'origine m'est inconnue, et dont la vertu curative me reste mystérieuse. Par temps chaud et faveur spéciale, c'était « diablo menthe », ou diablo tout court, car j'ignorais les variantes telles que « fraise », ou « grenadine », et j'ignore encore d'où vient le préfixe, si l'on peut dire, « diablo ».

*

Autre découverte tardive, à moins que le fait lui-même ne soit d'adoption récente : à la télévision ces temps-ci, et donc dans l'exercice essentiel de leur fonction, tous les hommes politiques, et avec eux leurs intercesseurs médiatiques, sont vêtus d'un costume noir, ou peut-être d'un bleu très foncé, qui devient une sorte d'uniforme « républicain », c'est-à-dire ennuyeux. Cette ostentation de sérieux, voire de gravité, vise sans doute à couvrir, ou à compenser, le caractère souvent farcesque de leurs vacances. Mais il me revient que, devant un tel choix vestimentaire, Baudelaire se demandait déjà de qui ou de quoi nous suivons le convoi funèbre. Nous ne le savons aujourd'hui que trop ; et même trop pour le suivre.

*

Je croyais connaître depuis mon enfance cette tour Crédit lyonnais (aujourd'hui tour Part-Dieu) qui, renseignement pris, n'a été inaugurée qu'en 1977, et que les Lyonnais ont depuis lors (et sans doute un peu avant) sobriqué de Tour Crayon, en hommage à sa forme caractéristique. Je ne pense pas que ses concepteurs aient souhaité ce baptême, mais ils ne pouvaient guère manquer de le prévoir, compte tenu de la tournure d'esprit de cette population ; la nuance ne change rien à la situation actuelle de cet immeuble devenu « figuratif » (ou « représentatif » dans les termes d'Étienne Souriau), dont l'évidence, volontaire ou non, de son effet me faisait lourdement antedater la naissance. Je ne suis pas très féru des architectures parlantes, et je serais bien incapable d'en produire la liste copieuse, mais je vois que certains de ses buildings doivent leur célébrité, plus ou moins favorable, à cette fonction sans doute secondaire : le vénérable (1902) Flatiron (« fer à repasser ») à l'angle de Broadway et de la 5^e Avenue, les nettement plus récents Shard (« écharde ») et Gherkin (« cornichon ») à Londres, ou le Supositorio (intraduisible) à Barcelone, officiellement et plus sobrement nommé tour Agbar, ou encore le Décapsuleur (j'ignore la version mandarine de ce terme) de Shanghai, qui ne manque pas d'humour, qualité rare dans cet art (et ce régime) souvent plus guindé. J'ai oublié le surnom dont on affublait, dans ses débuts (1959) le musée Guggenheim de New York, chef-d'œuvre posthume de Frank Lloyd Wright, qui n'est certes pas un gratte-ciel, mais je crois savoir qu'il évoquait pour ses détracteurs une lessiveuse, une Cocotte-Minute ou Dieu sait quel autre engin ménager aujourd'hui obsolète, comme ces quolibets d'époque.

La référence figurative n'est pas la seule façon d'ajouter à l'œuvre une dimension vaguement ou précisément conceptuelle (« symbolique », puisque aujourd'hui tout se veut symbole), mais elle peut y contribuer. Elle peut être aussi purement « stylistique », lorsqu'un bâtiment moderne - ou plutôt, en l'occurrence, postmoderne - renvoie à un trait de style ancien, comme le fronton « Chippendale » dont Philip Johnson orna en 1984 son ATT, devenu depuis Sony (on se l'arrache), sur Madison Avenue. Je ne range pas dans cette catégorie le miraculeux Opéra de Sydney (Jørn Utzon, 1973), dont seule la position spectaculaire sur un promontoire de la baie incite les

commentateurs à y voir une allusion à un navire toutes voiles dehors. J'y perçois plutôt une chevauchée de vagues, ou une cavalcade de coquilles entrouvertes, mais surtout, toute intention mimétique oubliée, une préfiguration de quelques plus récents, et plus dézingués, chefs-d'œuvre de Frank Gehry.

*

Je ne suis pas fou non plus de ces « vues » que l'on dit imprenables, voire « à couper le souffle », mais j'ai quelque peine à oublier ces trois que je crains fort de ne plus revoir « en vrai », même si rien n'est plus vrai qu'un souvenir : celle, à l'horizon et toujours un peu irréaliste, comme un mirage en pleine mer, qu'on a depuis les remparts de Saint-Malo sur la grève de Cézembre, île mystérieuse à tous égards ; celle, proche à la toucher, de la pointe de Manhattan depuis l'esplanade de Brooklyn Heights ; et celle, à mi-distance surplombante, de Florence depuis la « montagne » de San Miniato, où le célèbre dôme semble, non posé sur le chœur (ou le transept ?) de Santa Maria del Fiore, mais flottant, comme suspendu, sur les toits de la ville entière.

*

À la qualité d'autodidacte (« par volonté », comme recommandait Boulez), dont je me targue sans doute un peu trop souvent, au risque de passer pour ce contempteur de l'école que, boursier à vie depuis mon dixième anniversaire, j'aurais vraiment mauvaise grâce à vouloir être, je trouve, bizarrement ou non, une source et un modèle dans mon origine familiale. J'ai plus ou moins bien évoqué, jadis, le répertoire littéraire (chez l'un) et musical (chez les deux) de mes parents. Il m'en revient sans cesse d'autres bribes, que je ne veux pas y ajouter après coup, mais je m'interroge de plus en plus, en vain, sur les circonstances de son acquisition, et je veux témoigner au moins de cette question sans réponse. Ni ma mère ni mon père n'avait « poussé » (ni tiré) ses études au-delà du fameux « certificat ». La suite, en ce début du xx^e siècle, n'avait été qu'apprentissage sur le métier, de secrétaire pour l'une, d'ouvrier tailleur (mais on disait « coupeur », et j'y tiens puisqu'il ajoutait toujours « comme Gary ») pour l'autre, et, sinon la radio pour des musiques de toutes sortes (de Wagner à Mistinguett), je peine à trouver par quel canal ce répertoire leur était advenu : ce n'est pas sur les ondes d'alors (ni d'aujourd'hui) qu'une jeune fille du peuple pouvait rencontrer Hugo, Musset ou Nerval, et les convictions politiques (pacifistes) de mon père, que j'ai dû évoquer ailleurs, lui venaient directement de son expérience de la Grande Guerre, et accessoirement de quelques lectures gioniques. Quant à leur culture cinématographique, elle ne pouvait alors avoir d'autre source qu'une fréquentation des salles, ce qui ne fait que déplacer la question : quelles salles, et à quelles occasions ?

Cette disposition commune, je ne trouve à l'expliquer que par une certaine « bonne volonté » culturelle, comme dit négligemment Bourdieu, et dans une sorte de goût partagé, effet ou cause de leur entente. Je dis « une certaine », peut-être vraiment singulière, parce que je n'ai jamais rencontré un tel habitus dans d'autres milieux socialement comparables, et j'ai dit « d'alors », parce que je ne crois pas que rien de tel puisse se présenter aujourd'hui, pour des raisons qu'il n'est vraiment pas nécessaire, ni plaisant, d'énumérer ; mais la connaissance réelle des circonstances particulières de cet échange me manque aujourd'hui cruellement, faute d'avoir voulu interroger mes parents sur ce point, comme sur bien d'autres. L'histoire et la sociologie gardent trace des cultures savantes et des « traditions populaires », mais bien moins de cette sorte d'éducation esthétique marginale, bricolée de pièces et de morceaux en marge de la transmission scolaire, qu'ils n'auraient sans doute pas songé à qualifier de « culture », et dont moi-même, formé alors au gré d'autres rencontres souvent aussi fortuites, je me sens un peu, c'est-à-dire pour peu de temps encore, le témoin sans preuves et l'héritier sans archives.

Je suis bien conscient de ce qu'il entre ici d'utopie rétrospective, mais lorsque je compare à ce modèle disparu l'état présent d'une pseudo-culture hébétée par la machine médiatique et l'irrésistible pente à la vulgarité, je ne puis me retenir d'une certaine nostalgie : ceci a bel et bien tué cela.

*

Une amie philosophe nous l'assure, « il n'y a pas de strapontins dans la société des esprits ». Arrivé un peu tard à quelques concerts, je m'en suis souvent contenté, au risque de provoquer quelques « chut » indignés. J'essaierai de faire moins de bruit en sortant.

*

Les séjours au bord de la mer nous ont valu ces trois chefs-d'œuvre que sont *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *La Mort à Venise* et *Les Vacances de monsieur Hulot*. Le premier est un peu

hétéroclite, le deuxième plus concentré, mais le troisième est, je trouve, le plus poétique. Le lieu de l'action, si l'on peut dire, est indiqué (titulaire) chez Mann, anonyme chez Tati (mais on sait que le film a été tourné à Saint-Marc-sur-Mer), et couvert chez Proust d'un pseudonyme devenu transparent, qui a bien failli supplanter dans la « réalité » le toponyme de son « modèle », comme l'a effectivement, quoiqu'à moitié, subi Illiers, devenu Illiers-Combray, avec moins de raisons pourtant, puisque Combray doit autant à Auteuil qu'à Illiers. Il fut aussi question, me dit-on, de « jumeler » ces deux communes, mais on s'avisa que le jumelage ne se pratique pas à l'intérieur de l'Hexagone. Je proposerais bien de lever cette restriction, mais j'ignore à quelle instance compétente, s'il en reste, adresser cette requête.

*

« Brosser » ses vêtements était jadis une obligation absolue, à laquelle mes parents ne se seraient dérobés sous aucun prétexte. J'ignore pour quelle raison elle a disparu de nos rituels domestiques, laissant son instrument désœuvrée se morfondre dans les profondeurs de nos penderies, où aucun hérisson ne vient plus la rejoindre. (Je mets « instrument » au féminin par référence à cette très vieille vanne : « Tout le monde peut se tromper, comme disait le hérisson en redescendant de la brosse à habits ».)

*

En fonction d'acquiescement, « d'accord » est depuis longtemps sorti d'usage, mais il sert encore, en mode interrogatif, de ponctuation au cours d'un « raisonnement », exemple (évidemment controuvé) : « Tous les hommes sont mortels, d'accord ? Or Socrate est un homme, d'accord ?... »

Pour le simple acquiescement, donc, « d'accord » a d'abord été remplacé par « je confirme », plus engagé, et qui veut donner à l'acquiesceur l'avantage d'une supposée supériorité de compétence. Mais cet acte de langage performatif tend aujourd'hui à disparaître au profit de « je valide », encore plus actif : ne valide pas qui veut, et une proposition non validée est par définition invalide. Cette formule vaguement technologique (elle dispose d'une touche virtuelle dédiée sur le clavier mental) est donc une déclaration d'autorité quasi institutionnelle, à utiliser avec modération, mais dont on peut craindre l'abus.

*

On raconte que Verlaine, venu lire un hommage funèbre (peut-être à Jules Laforgue) et sous l'empire de la fée verte, trébuche sur l'estrade et lâche ses feuilles qui s'éparpillent. Il les ramasse comme il peut, et les lit dans l'ordre où il les a trouvées. Belle leçon de scepticisme, ou d'humilité, quant à ce qu'on appellera bien plus tard « l'ordre du discours ».

*

Dans un documentaire en ligne consacré, pour son trentième anniversaire, à l'« autobiographie » du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL), Tzvetan Todorov a bien résumé l'histoire de ses débuts, en 1983. Il me revient peut-être d'en évoquer ici la préhistoire, dont je fus pendant quelques mois, et en service commandé, l'agent plus contraint qu'enthousiaste. Nous (ledit Tzvetan, Raymond Bellour, Claude Bremond, Christian Metz et moi-même) étions alors membres d'un « laboratoire » de l'EHESS intitulé depuis 1977 « Centre d'études transdisciplinaires, Sociologie, Anthropologie, Sémiologie » (CETSAS). Comme l'indiquait assez son titre, ce laboratoire, dirigé par Edgar Morin après les décès successifs de Georges Friedmann (en 1977) et de Roland Barthes (en 1980), ne se voulait certes pas d'une grande homogénéité « disciplinaire », mais son versant d'études littéraires et artistiques ne s'en portait pas plus mal, qui figurait assez bien le concept, toujours péjoratif dans ces parages, d'« orchestre de solistes ». Le seul semblant d'« équipe soudée » y était, depuis 1970, le trio puis duo directeur de la revue et de la collection « Poétique », mais cet attelage ne dépendait en rien dudit laboratoire – dont l'émanation officielle était plutôt la revue *Communications*, où nous avons déjà produit, sous l'impulsion de Barthes, quelques numéros spéciaux volontiers qualifiés de « structuralistes » ou de « sémiologiques » – je reviendrai peut-être à ce doublet, qui ne va sans doute pas autant de soi que nous le supposions.

*

Heureusement ou non, il se trouva que, par le hasard ou l'arbitraire des nominations ministérielles, je participais depuis 1977 aux sessions d'une commission du CNRS, qui, entre autres fonctions, « suivait » et évaluait le travail de notre équipe qualifiée de « mixte », comme

relevant à la fois des deux institutions : CNRS et EHESS. L'hétérogénéité déclarée de ce centre ayant cessé de plaire en haut lieu, une dissolution pour manquement aux règles d'organisation de la recherche se profilait, et le président de ladite commission, brillant helléniste dans le civil mais alors chargé *ex officio* de mettre un peu d'ordre dans le labyrinthe des organismes, me prit un jour à part, sans doute en 1980 et peu après le décès de Barthes, pour m'en charger à mon tour, par voie hiérarchique descendante. Il me représenta que ledit versant « littéraire » du CETSAS pouvait raisonnablement s'en détacher, et s'agréger diverses petites équipes - voire quelques « chercheurs individuels » présentement égarés comme autant d'électrons libres et qu'il convenait de fédérer au plus vite -, dans un nouveau centre intellectuellement mieux défini et plus cohérent, autour des labels plus ou moins pertinents, et compatibles par intersection, d'art, de littérature et de langage.

*

« Intellectuellement », donc, cette mission se justifiait, mais il fallait la traduire en acte, c'est-à-dire, pour commencer, convaincre de sa nécessité mes collègues, qui se trouvaient alors fort bien, physiquement et affectivement, dans notre local commun de la rue de la Tour, et ensuite, faire accepter par Edgar Morin un divorce qui lui vaudrait quelque *deminutio capitis* - c'est fou ce que le latin peut s'imposer dans ce genre de circonstances. Nous eûmes deux ou trois entrevues un peu délicates, et même orageuses, où l'argument d'une autorité supérieure finit par faire son effet.

Une fois acquis le principe de ce divorce, la troisième étape consistait à faire accepter le mariage résultant à des tiers qui n'y voyaient aucun avantage d'aucune sorte, n'étant pas directement touchés par les menaces de l'Institution suprême. Je passe sur les diverses préventions et susceptibilités individuelles ou collectives rencontrées, et sur les compromis boiteux qui en résultèrent, et dont certains subsistent encore, si je suis bien renseigné. De fait, les seuls à peu près convaincus sur le fond étaient Tzvetan et moi, et je crois me rappeler qu'une fois l'affaire bouclée grâce à l'appui décisif de François Furet, alors président de l'EHESS, Tzvetan me dit *a parte* : « Ce sera sans doute notre dernière contribution commune [à nous deux, s'entend] à la recherche collective. »

*

Ce le fut en effet, mais je sortis de cet épisode éprouvant bien décidé à me tenir en retrait de ce genre d'organisme, dont je ne sais quelle initiative supérieure ne tarda d'ailleurs pas à m'exclure sans préavis en me privant d'un « casier », à vrai dire déjà symboliquement vide. Je m'en sentis aussitôt, comme dit Gide, physiquement « supprimé » : plus de casier, plus de chercheur. Fin ici d'une préhistoire laborieuse et décevante, mais je me demande parfois ce qu'il serait advenu de tout cela si cette grave question de stratégie institutionnelle s'était posée du vivant de Roland Barthes. Ma seule certitude est que le soin de cette négociation - et de son aboutissement - lui serait inévitablement incombé, et qu'il en aurait souffert, et nous pour (et avec) lui.

*

Je ne sais plus à quelle date il me fit part, probablement non exclusive, de ce regret dont le souvenir me touche toujours ; je le rapporte ici en style direct, sans prétention bien sûr à la fidélité littérale : « Si la maladie n'avait pas interrompu mes études, j'aurais sans doute passé une agrégation de lettres classiques, et aujourd'hui, j'enseignerais à l'université de Pau, et j'y serais le plus heureux du monde. » Je ne sais pas depuis quand existe une université à Pau, peut-être s'y serait-il contenté d'un poste au lycée, peut-être son érection (comme on dit chez Saint-Simon) au Collège de France finit-elle, tardivement, par combler en lui ce manque, mais je n'en suis pas si sûr : quoique diffus, son attachement à ses origines aquitaines (à la « lumière du Sud-Ouest ») était intense, et sa nostalgie d'une vie paisible (« enfouie », disait-il à propos de tel autre) et abritée des sollicitations et des « agressions » parisiennes, nostalgie que le « léger ennui » (tout est dans l'adjectif) de ses séjours à Hendaye, puis à Urt, tempérerait périodiquement, n'était pas feinte.

En rapportant ce « biographème » en forme de fantasme rétrospectif, je ne crois pas trahir cet aspect de sa personnalité profonde - mais je suppose qu'il refuserait cet adjectif-là. Et je m'aperçois après coup que ce rêve professionnel ne m'avait pas manqué moi-même à l'époque où, souhaitant revenir vivre plus près des cinémas « d'art et d'essai », j'avais cherché en vain une khâgne « parisienne », fût-elle de nouveau sise à Sceaux, où continuer d'enseigner à ma guise et sans programme. Le hasard en décida autrement, mais je ne suis pas sûr d'avoir vécu ma

contribution à l'EHESS autrement que comme une nouvelle sorte de khâgne mal déguisée en « direction d'études ». Finalement, le hasard fait parfois bien les choses.

*

Je me suis longtemps demandé pourquoi je me tiens si soigneusement, autant et chaque fois que je le puis et à cette seule exception près, à l'écart des institutions proprement universitaires – du moins en France, car les universités étrangères, et particulièrement les américaines (Yale, JHU, Berkeley, NYU, etc.) où j'ai eu l'occasion d'enseigner m'ont toutes semblé, par contraste ou par privilège d'invité sans autre obligation, des havres de liberté et de créativité intellectuelles. Je vois maintenant plus clairement, parce que de plus loin, ce qui motive cette réserve : c'est que ces institutions elles-mêmes, faute peut-être d'instruments pour percevoir et de critères pour évaluer d'autres formes d'accomplissement, favorisent (pour ne pas dire : imposent) chez leurs membres un maximum d'activisme participatif (séminaires, débats, colloques, tables rondes thématiques, ouvrages collectifs, numéros spéciaux) et d'abnégation bureaucratique. Ce n'est évidemment là qu'un cas particulier de cette loi bien plus générale : dans les activités sociales comme ailleurs, la fonction crée l'organe, mais l'organe tend très vite à dévorer la fonction. Le signe de ce renversement est bien connu, et souvent déploré, mais non évité, de ses victimes elles-mêmes : c'est de devoir consacrer plus de temps à échafauder (et à tenter de financer) des « programmes » de recherche qu'aux recherches qu'ils sont censés programmer. Rien selon moi de plus stérilisant que cette façon de mettre la fin au service de ses moyens, et je trouvais – je trouve encore – beaucoup de mérite à ceux et celles qui réussissent à surmonter un handicap aussi pervers. De fait, j'étais déjà convaincu, comme dit à peu près l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*, que la vocation intellectuelle s'investit mieux qu'ailleurs dans l'écriture de livres, qui sont, si j'ai bonne mémoire, « enfants du silence et de la solitude ». Pour cet enfantement-là, je suis désormais servi au-delà de tout désir.

*

Par chance, sitôt recruté par un établissement alors moins touché (que les autres, et qu'aujourd'hui) par ce virus, je m'étais trouvé assez vite disposer, par une tout autre voie, d'un moyen « libéral » (comme on dit de certaines professions), c'est-à-dire d'une manière dispensée de toute obligation et de toute sanction officielles, de contribuer un peu à la « recherche collective ». Ce moyen déjà rappelé, ce fut la direction (partagée) d'une revue et d'une collection en quelque sorte privées, puisque très vite dégagées, comme j'ai dit, de tout contrôle institutionnel. Cette fonction nous amenait, en publiant des articles et des ouvrages spontanément proposés, à promouvoir en toute liberté de choix des travaux que nous acceptions ou refusions le plus souvent sans les avoir ni commandés ni encore moins « dirigés », sinon d'une main plutôt légère. Telle que nous la concevions et la pratiquions, elle était le moyen le plus sûr de rester en marge de l'Université et de ses diverses filiales, au seul prix des très légères contraintes pratiques de l'édition dite commerciale. Moyennant quoi mon « lieu de travail » officieux allait assez longtemps se répartir entre les diverses salles de séminaire successivement attribuées par l'École des hautes études, le discret hôtel (aujourd'hui désaffecté et réaffecté) du 27 rue Jacob, et surtout mes propres logis de ville et de campagne. De cette chance-là, manifestement imméritée, je ne cesse, aujourd'hui encore, de remercier le Grand Rouleau, ou la Grande Loterie, ou tout autre instance capricieusement distributive de ce qu'on appelait autrefois la Providence.

*

Cette marginalité extra-institutionnelle reflétait assez bien celle, proprement intellectuelle, à laquelle la rencontre inopinée de Roland Barthes m'avait dès l'abord donné accès : c'était en fait, et plus largement, le champ de ce que, dans les études littéraires, on allait appeler la « nouvelle critique », dont les principaux tenants (Georges Poulet, Albert Béguin, Jean Rousset, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Paul Zumthor, Michael Riffaterre, etc.) exerçaient alors à l'étranger, au large de l'Université française, et plus spécifiquement de la Sorbonne littéraire et de ses méthodes tenues par nous, catégorie d'époque, pour incurablement « lansonniennes ». Cet écart intellectuel se marquait spontanément par un corpus de références extérieur aux repères et aux usages de la vieille maison, où l'on rencontrait des figures, elles-mêmes déjà extra-universitaires, de l'avant-guerre, françaises comme Proust (contre Sainte-Beuve), Péguy (contre Lanson), Valéry, Du Bos, Paulhan, Thibaudet, Prévost, ou étrangères telles qu'Auerbach, Spitzer, Adorno, Curtius, plus tard le New Criticism et, dernier apport en date, les formalistes russes. C'était un autre univers mental, bien plus vaste, où l'on respirait un air plus tonique : passé le bref et au fond mineur épisode de la « querelle Barthes-Picard », nous n'étions pas vraiment « contre », mais tout bonnement *ailleurs*. Ayant, dès mes années de khâgne (comme élève), puis (comme professeur)

d'une hypokhâgne plutôt rustique où il ne pouvait être question d'« histoire littéraire », éprouvé et professé un fort éloignement de ladite Sorbonne, de ses méthodes et de ses œuvres, je me retrouvai mieux chez moi, quelques années plus tard, non pas, comme Péguy, sur le trottoir d'en face et à portée de sarbacane, mais un peu plus loin, de l'autre côté du boulevard Saint-Michel. Logé par hasard dans une mansarde surplombant la rue du Vieux-Colombier, le (pas encore mythique) grenier de la rue Servandoni était à deux pas, et en ce temps-là, les marches étaient moins hautes. Quand mon premier essai critique, où se croisaient sans trop se gêner Rousset, Bachelard et Borges, parut dans *Les Lettres nouvelles*, Barthes me dit simplement : « Vous voilà dans le grand bain. » Je ne lui demandai pas ce qu'il entendait par là, mais j'étais ravi de ne plus toucher aucun fond.

*

J'ai déjà mentionné, dans *Codicille* – et ailleurs, comme on le trouvera peut-être rappelé plus loin –, le rôle capital joué par Hélène Cixous, alors assistante en études anglaises du doyen Raymond Las Vergnas, dans la fondation, en 1969, de l'université dite de Vincennes (aujourd'hui « Paris-8 »), et tout autant (et presque simultanément) dans la création de *Poétique*. Comme elle en a par la suite quitté la codirection, les journalistes qui parfois m'interrogent sur mes propres états de service éditorial ne manquent presque jamais d'omettre au passage ce rôle injustement oublié, réduisant ainsi à un duo le trio fondateur. Aussi souvent que je le puis, je répare cet oubli qui me fâche, car, outre l'aspect affectif de ce pénible épisode, je n'oublie pas que, sans Hélène, rien sans doute de tout cela n'aurait eu lieu.

Mais si je veux résumer cette suite d'événements en termes de relation causale, cela donne à peu près ceci : mai 68 (caprice impromptu de l'Histoire), d'où (sur miraculeuse initiative ministérielle) création de l'université « expérimentale » de Vincennes, d'où (sur décision éditoriale prise en très petit comité) invention de *Poétique*, d'où (sensiblement plus tard et sur la susdite injonction administrative) fondation du CRAL, qui se trouve donc indirectement résulter aujourd'hui de ce bizarre enchaînement. Je ne sais pas si l'on peut appliquer à cette série la formule déjà évoquée : « Petite cause, grands effets. »

*

Sur le thème pascalien « Tout le malheur des hommes... », qui s'applique aussi à l'affairement intellectuel qu'encouragent, voire qu'imposent, nos institutions, on lit chez La Bruyère, au chapitre « Du mérite personnel », cette remarque savamment ambiguë : « Il faut, en France, beaucoup de fermeté et une grande étendue d'esprit pour se passer des charges et des emplois, et consentir ainsi à demeurer chez soi, et à ne rien faire. » Malgré sa clause déprimante (mais où il faut sans doute faire la part d'une acception d'époque), je me suis très vite senti, sinon capable, du moins porté à en suivre le conseil, dont la suite est d'ailleurs plus positive et, si l'on peut dire, plus gratifiante : « Personne presque n'a assez de mérite pour jouer ce rôle avec dignité, ni assez de fonds pour remplir le vide du temps, tout ce que le vulgaire appelle des "affaires". Il ne manque cependant à l'oisiveté du sage qu'un meilleur nom, et que méditer, parler, lire et être tranquille s'appelle travailler. » Ma douce mère, qui disait trois fois par jour « Faire et défaire, c'est toujours travailler », aurait sans doute aimé en son temps (comme moi au mien) apprendre que « ne rien faire », c'est encore, voire surtout, *travailler*. Travailler à quoi ? Vous l'avez lu : à *remplir le vide du temps*. Ni Pascal, ni sans doute Montaigne, dans cette veine, n'aurait osé cette vertigineuse formule, sur laquelle il reste à rêver, pour l'accomplir.

*

Cette institution particulière dont je n'étais plus membre, j'allais pourtant la retrouver vingt-sept ans après sa fondation, pour une séance vespérale, tacitement jubilaire et que Jules Laforgue aurait dite « très au vent d'octobre », dans une salle du boulevard Raspail, et dans un état d'euphorie qui ne devait rien à aucune substance prohibée. Je n'ai certes aucun souvenir de ce que je pus y répondre à je ne sais plus quelles questions de l'assistance ; à ma connaissance, aucun enregistrement n'en fut publié, ni même conservé. J'ai pourtant gardé, sur communication privée, la trace écrite d'un texte de présentation qu'on trouvera plus loin, en annexe doublement mémorielle à ce volume. Deux ans et demi plus tard, nouvelle rencontre sous la même égide, dont j'ai évoqué plus récemment l'épilogue idyllique et dont un jardin de la rue de Chevreuse, (trop) souvent évoqué, se souvient peut-être : c'est, à divers titres, un de mes « lieux de mémoire » personnels. Six mois encore (si je compte bien), nouvelle célébration plus officiellement jubilaire (« Trente ans du CRAL »), cette fois dans une salle plus intime, « autour » d'un des pères fondateurs survivants dudit centre, sous le titre peut-être transparent, en tout cas pour moi

difficile à contester, puisque tel avait été, un temps, mon propre parcours : « De la poétique à l'esthétique ».

*

« Autour » était là une vraie figure de style car, à la suite d'on ne sait quelle négligence, volontaire ou non, je n'y fus pas convié, ni même informé de sa tenue. Cette séance fut donc symboliquement pré-posthume, comme dédiée (et même, en principe, consacrée) à un absent encore vivant, dont l'absence même restait officiellement, sinon regrettée, du moins inexplicée. Mais cette fois, la trace électronique en fut, toujours à mon insu, mise en ligne quelques semaines plus tard, si bien que, vu les délais et autres aléas de ce type de publication confidentielle, je la découvris par hasard sur mon écran en y cherchant autre chose, comme le client de brasserie qui trouve son bifteck en soulevant une frite, un an plus tard, c'est-à-dire avant-hier. Délibérément ou non, donc, on avait bien fait de ne pas m'en aviser, car j'aurais peut-être cru devoir m'y rendre, et dans ce cas n'aurait sans doute pas été prononcée, par une voix que je reconnaîtrais entre mille (et trois), cette phrase qu'un reste de prétendue discrétion beyliste me fait transcrire par initiales : « G. G. n'est pas mon maître, F. est mon ami. »

De cette distinction pertinente en guise de dérobade, me touche ici, entre autres, non pas tant la mention d'une hétéronymie maintenant livrée aux divers tuyaux de notre tout petit monde, mais la formulation en *asyndète*, je veux dire l'absence, sans doute voulue, entre ces deux propositions qui se compensent réciproquement, d'une conjonction de coordination qui aurait pu être *et*, *mais*, *car*, ou peut-être *donc*. La suite de cette déclaration me confirme à peu près la dernière hypothèse : « F. est mon ami, en grande partie *parce que* G. G. n'est pas mon maître. » Jamais en effet je n'ai souhaité l'être de quiconque, jamais donc absence de souhait ne fut si fidèlement exaucée, jamais enfin ne me suis-je autant félicité, en général, d'avoir deux identités (deux existences), l'officielle et la privée, et, en cette occurrence particulière, d'avoir, par mon abstention involontaire, favorisé un témoignage aussi gratifiant, quoique si strictement circonstancié.

*

Sous les arcades Louis XIII où des moineaux indiscrets leur disputaient quelques bribes de biscuit, il se garda bien de débattre de ce qu'un mot déjà prêté à Stendhal appelle l'« amitié tendre », et d'en vouloir désenchevêtrer les fluctuations et les vicissitudes. Soudain, sans que rien dans le ton de sa phrase indiquât si elle énonçait une question ou un constat, elle murmura quelque chose comme : « Vous m'aimez bien. » Dans ce doute, il se contenta d'un signe d'acquiescement muet, et l'échange en resta à ce propos un peu étrange, puisqu'il n'est guère habituel qu'un sentiment soit évoqué, fût-ce interrogativement, non par son sujet, mais par son objet. Au reste, certaines affections, qui donnent à chaque rencontre l'accent d'une intimité légère, sans âge et sans projet, refusent qu'on les qualifie *in praesentia*, et le silence leur sert parfois de confirmation tacite. « Être avec des gens qu'on aime, dit de nouveau La Bruyère, cela suffit ; rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses plus indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal. » Ou, plus ironique, Paul Morand : « Les mots sont faits pour ceux qui n'ont rien à se dire. »

*

Sur (ou sous) cette transparente énallage de personne, qui vaut aussi pour une hypotypose, pourrait se refermer une séquence qui, on le voit, ne fut pas seulement d'ordre professionnel, mais non sans un retour nécessaire sur ce titre de « maître », qu'on me sait gré d'éluder. De cette abstention jugée méritoire, je ne sais s'il faut excepter le rôle de directeur de revue, puis de collection. Pendant plus de quarante ans, en marge (mais pas tout à fait séparément) de ma contribution personnelle à ce que, s'agissant de littérature et d'esthétique, on appelle bizarrement la « recherche » (qu'y voudrait-on trouver ?), cette fonction m'a apporté au moins, je ne puis le nier, une certaine capacité d'action, ou, si peu que ce soit, d'influence éditoriale. Vaguement gêné par le mot « directeur » qui, dans ce champ et à mon goût, encombre trop de titres, y compris donc le mien, qui n'a en tout cas rien d'officiel, j'envie ces chefs d'orchestre qui peuvent déclarer, à l'anglaise, qu'ils « conduisent » (et non pas « dirigent ») leur formation. Mais « conduire » une revue et/ou une collection, ce n'est en fait que pouvoir proposer à une maison d'édition, de temps à autre, la publication d'un article ou d'un livre dans les limites d'un cahier des charges établi par contrat initial, et n'est en rien comme exercer une maîtrise intellectuelle sur des élèves ou des disciples dont l'avenir intellectuel et/ou professionnel en dépend ; de bien plus mémorables « éminences grises » éditoriales comme Jacques Rivière ou Jean Paulhan, Raymond Queneau ou Bernard Groethuysen l'ont abondamment prouvé jadis. Un directeur de collection n'est pas un

« maître à penser » comme on en fustigeait justement au temps de Barrès ou de Bourget, et encore moins, comme on en subissait naguère à l'université, un « patron » capable de gouverner les étapes d'une carrière : dans le meilleur des cas, c'est en fait un simple *go between* entre le monde de la production intellectuelle, dont l'université n'est pas le seul pourvoyeur, et celui d'une diffusion commerciale dont la presse, tous canaux confondus, détient bien davantage le levier. Pouvoir infime, responsabilité limitée, influence contestable – que souhaiter de plus léger ?

*

Mais ce refus de maîtrise m'engage parfois à me demander si j'ai connu moi-même ce que c'est que d'*avoir* un maître. Il se trouve que ni à l'école primaire (j'en excepte une toute première année, de tonalité plus affective), ni au lycée, ni rue d'Ulm, ni (pour cause) à la Sorbonne, je n'ai eu la chance ou la malchance de connaître ce type de relation, me conduisant moi-même, seul ou avec d'autres apprentis de mon âge, condisciples sans maître et sans révérence à un enseignement que nous subissions sans enthousiasme, et esquivions souvent par la bande au profit, entre autres, de lectures plus personnelles, d'expositions de peinture et d'écoutes musicales plus intimes, ce qui m'a parfois conduit à me définir, au bout du compte et comme déjà rapporté, « normalien autodidacte ». Ce provocant oxymore ne me vaut pas que des approbations, mais Roland Barthes, qui sentait un peu ces choses, peut-être pour les avoir vécues lui-même sous des auspices moins idylliques que le jardin public de Pontoise, le parc de Sceaux ou (avant lui) les rives de l'Adour, me dit un jour, mi-figue mi-raisin : « Vous n'avez pas une tête de normalien. » Je me suis sans doute déjà réclamé de ce brevet ambigu, que j'avais reçu sans me demander si j'avais en revanche, cette fois à l'intérieur, par référence à certain personnage de *La Nausée*, une tête d'autodidacte.

*

Une fois secoué le joug idéologique de ce qu'on appelait alors la « vulgate marxiste », je me trouvais dans un état de vacuité, sinon de dérégulation intellectuelle dont me tira, début 1956, cette rencontre presque fortuite que j'ai sans doute racontée ailleurs. Pendant une dizaine d'années, à partir de conversations serrées autour de la postface à venir des *Mythologies*, qui en porte quelques traces, Barthes fut pour moi ce que nul n'avait été jusque-là, et que nul autre n'allait être par la suite : un exemple, presque un modèle, et un initiateur. Si le mot de « maître » pouvait avoir pour moi un sens, c'est clairement à lui seul que j'aurais pu, pendant quelques années, l'appliquer, si j'y avais songé et s'il ne s'y était pas, à cette époque, soigneusement dérobé lui-même.

*

Nous allions pourtant être bientôt, autour de la revue *Communications*, cette petite escouade de « barthésiens » autoproclamés qu'il s'abstenait d'adouber pour tels, mais dont il suscitait les premiers essais théoriques sous la double inspiration de la sémiologie comme discipline et de l'analyse structurale comme méthode, que nous recevions, après l'affaiblissement du marxisme, comme un nouvel effort de rationalité, mais qu'il n'allait pas tarder, pour son compte, à dépasser au profit d'autres engagements à nos yeux moins éclairants. À quelque temps de là, un chef de département américain m'invita secourablement à tuer ce père, considérant qu'il était pour moi un « mauvais maître ». Je déclinai l'invitation et retins le titre sans adhérer à sa qualification dépréciative, dont je ne savais pas à quelle période de son évolution elle prétendait s'appliquer, puisqu'il y en avait déjà plusieurs à distinguer, voire à opposer entre elles. Mais ces termes mêmes de « période » et d'« évolution » auraient été mal reçus, car je savais, depuis quelques années, que Barthes détestait aussi qu'on l'appliquât à ce qu'il refusait absolument d'appeler son itinéraire : « La vie intellectuelle n'est pas un parcours touristique », m'avait-il objecté un jour où j'avais risqué à son propos, dans je ne sais plus quel brouillon éditorial, ce mot qui lui évoquait un peu trop le fameux Guide bleu – « La route devient très pittoresque (tunnels). » En fait, ce tabou ne portait pas seulement sur la notion d'évolution dans le temps, tunnels compris, mais sur toute espèce de prédicat : en bien comme en mal et en tout propos, il supportait mal d'être étiqueté de l'extérieur. Qualifier, c'est réduire, et percevoir chez lui des périodes distinctes le hérissait. On sait de reste comment il allait, quelque dix ans plus tard et cette fois de l'intérieur, se libérer de cette sorte de mainmise.

*

Je date approximativement de la fin des années 1960 l'affaiblissement progressif de cette relation intellectuelle – mais non d'une relation personnelle qui allait durer jusqu'à sa mort, ni chez moi d'une admiration renouvelée pour tels de ses livres à venir, comme *L'Empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes* ou *La Chambre claire*. Mais j'éprouvais moins d'ardeur à le suivre dans ce que je tenais pour des dérives idéologiques marquées de cette part de naïveté que

j'aurais pu percevoir plus tôt, par exemple dans son ancienne allégeance sartrienne, ou dans un engagement brechtien parfois un peu sectaire. De ses bien connus emballlements ultérieurs, difficiles à accompagner jusqu'en Chine, et sur lesquels l'un de nous proposa un jour charitablement de « jeter le manteau de Noé », la liste se fondrait assez vite dans celle de toutes les coqueluches successives qu'on n'allait pas tarder à qualifier de « post-structuralistes », et qui ont touché, ces années-là, une intelligentsia pas seulement française (je les ai assez vite retrouvées, aussi actives, sinon davantage, aux États-Unis sous l'éphémère et très commercial label *French Theory*), et plus souvent livrée aux séductions du moment qu'à une recherche autonome et consistante.

Somme toute, intellectuellement, j'ai eu assez vite le sentiment sans doute trop sélectif de l'avoir connu et suivi pendant ce qui resterait, pour moi, sa « meilleure » époque, comme si j'avais accompagné Picasso pendant sa seule période cubiste. À coup sûr, cette discrimination présomptueuse n'engageait que moi, et sans doute quelques autres dont certains ne sont aujourd'hui plus de ce monde, et elle l'aurait évidemment exaspéré lui-même, sauf à répondre, comme il lui arrivait de faire en cas de désaccord manifeste et pour couper court à tout risque de discussion (par exemple, lors d'une décade à Cerisy en 1969) : « Vous avez peut-être raison. »

*

Même ou surtout dans mon propre cas, qui ne m'est pas le plus clair, je n'ai jamais bien compris à quoi tient cette attirance, toujours déçue mais sans cesse récurrente et dont je venais à peine de quitter une des variantes, des « intellectuels » de tous âges et de tous niveaux pour les formes les plus grossières ou les plus insidieuses de l'intim(id)ation idéologique, comme si l'exercice professionnel de la réflexion trouvait là une occasion de se relâcher, ou de se compenser dans une adhésion presque aveugle et proprement infantile. J'allais en trouver tardivement l'analyse la plus pertinente dans un essai pourtant légèrement antérieur : *L'Opium des intellectuels* de Raymond Aron, paru en 1955, et que nous aurions bien dû lire et méditer dès sa parution, au lieu d'y voir un odieux brûlot réactionnaire (la sorte de post-scriptum qu'il y apporta après Mai 1968, sous le titre *La Révolution introuvable*, me parut presque aussi juste, mais il y prêchait déjà un converti). Les mots qu'il y employait, d'« idolâtrie », de « fascination » et, sans doute le plus profond - et le plus cruel par son renvoi implicite, entre autres, au meilleur Marx - d'« aliénation » me paraissent toujours justes au regard de ma propre expérience. J'y ajouterais volontiers celui de « mauvaise conscience », dont la figure de Sartre est à mes yeux le plus cruel emblème : économiquement et culturellement, l'intellectuel vit comme un (petit) bourgeois, moralement, il refuse de s'en satisfaire, affectivement, il investit dans ce malaise ce que Rousseau, je crois, appelait des « émotions confuses » et, idéologiquement, il en cherche la rédemption dans un engagement parfois mal assumé, souvent mal assuré entre doute intérieur et emprise extérieure, et dans des combats que, sans vouloir se l'avouer, il sait pourtant plus que douteux. C'est ce que, dans un sens qui n'est certes pas celui que vise Sartre lui-même, mais que l'on peut bien lui appliquer, on appelle la *mauvaise foi*. Cette foi-là est parfois plus difficile à répudier que les autres.

*

Devant ces nouvelles fougades successives - je ne parle plus seulement des miennes et je ravale ici un autre mot en *fou* - que j'ai défini ailleurs -, je me retrouvais un vieux fond de résistance, qui remontait peut-être à mon origine familiale, sans doute aggravé chez moi par cette légère dose de réticence en bien des choses, qui faisait dire à ma douce mère : « Tu n'es peut-être plus protestant, mais tu es toujours aussi contrariant. » Je l'étais sans doute encore, et même un peu arrogant, ce qu'on me reprochait parfois, et dont j'ai mis quelque temps à me défaire.

Contrariant, en revanche, je ne l'ai donc pas été autant ni aussi largement que j'aurais dû, même si, quelques années plus tard et sur un autre plan, je me le réentendis attribuer, avec la même dose d'indulgence maternelle, par une très potentielle directrice de thèse qui, ayant apparemment tout compris de mon cas, finit, à bout de suggestions déclinées, par abandonner toute « direction » et me dispenser d'un exercice qu'elle appelait d'ailleurs, sans illusion sur sa valeur intellectuelle, « une grosse dissertation ». C'était, il faut le redire, pendant cette brève période post-soixante-huitarde de libération intellectuelle où, dans ce champ universitaire où tout avait commencé à propos de dortoirs, tout ou presque devint possible. Tout, et même, chez certains, *rien*. Ce choix radical, qui, je crois, ne serait plus possible aujourd'hui où l'institution a fermement repris la barre, fut évidemment le mien, et bien m'en trouvai jusqu'à ce jour. Je me dis parfois que cet abandon ne fit pas qu'un heureux : ma « directrice » n'était peut-être pas si fâchée de n'avoir, de moi, plus rien à diriger qu'une cérémonie d'adoubement dont j'ai oublié l'appellation officielle et le lieu d'exercice, mais conservé un souvenir plutôt joyeux. J'en sortis dûment et inutilement doctoré, et libre de presque toutes obligations.

*

Du désenchantement, au sens positif (weberien) de cette notion, que fut notre « déstalinisation », j'étais sorti définitivement rétif à toute mainmise idéologique, et seulement apte à subir, ou peut-être à choisir, des influences d'intensités et de durées diverses mais, me semble-t-il, plus complémentaires que concurrentes. Je peux citer ici, en vrac et sans respect de la chronologie de ces rencontres : Montaigne, Montesquieu, Tocqueville, Valéry, Paulhan, Borges, Thibaudet, Bachelard, Husserl, Saussure, Lévi-Strauss, Kant, Aristote, Jakobson, Peirce, Austin, Wölfflin, Benveniste, Bergson, Gombrich, Panofsky, Weber donc, Aron, Rosen, Auerbach, Spitzer, Goodman, Searle, Danto... Cette nouvelle énumération panthéonesque est un peu ridicule, je ne l'égrène que pour désigner en creux quelques oublis volontaires ou involontaires ; comme nous disait, à l'heure de l'appel, un vieux professeur du collège de Pontoise, sans doute déjà cité : « J'en vois qui ne sont pas là. » Ces acquisitions remontent d'ailleurs à des époques très distinctes : mes premières « découvertes » diversement philosophiques (le Merleau-Ponty de *Signes*, le Lévi-Strauss d'*Anthropologie structurale*) à la fin des années 1950, ont certes accompagné ma sortie du marxisme et ma découverte du « structuralisme » (ces guillemets seraient un peu trop longs à expliquer), mais celle de la philosophie analytique, et particulièrement de Nelson Goodman, fut bien plus tardive, d'impact plus direct et d'investissement plus actif. Je crois d'ailleurs percevoir entre les deux dernières une certaine compatibilité souterraine.

*

À vrai dire, ma relation à la philosophie a toujours été épisodique et fluctuante, et, relisant aujourd'hui ledit Merleau-Ponty, je mesure à quel point les controverses politiques qui occupent tant de ses premiers écrits ont perdu leur intérêt avec, sinon leurs objets (la liberté, la justice, la vérité, la violence et la contingence de l'Histoire), du moins leurs points d'application : l'héritage du marxisme, le rôle du prolétariat, le « socialisme dans un seul pays », la nature de l'Union soviétique, les procès de Moscou, les camps staliniens, qu'on n'appelait pas encore le goulag... De temps en temps, l'histoire arrache à l'actualité plusieurs pages brûlantes pour les virer froidement à son compte (on dit aussi parfois : à ses « poubelles »), objet légitime des historiens. Et c'est Merleau-Ponty lui-même qui, en 1960, tirera la leçon de ces années confuses : « Il y a eu une manie politique chez les philosophes qui n'a fait ni de bonne politique ni de bonne philosophie. » On ne peut dire que cette sévère appréciation ait été, depuis, entendue, et encore moins admise, par tous ses intéressés.

*

Les noms évoqués plus haut sont-ils restés ceux de mes vrais « maîtres » ? J'ai refusé plus haut ce terme à l'exception, aussi décisive et transitoire qu'involontaire, de Roland Barthes, et je parlerais plus volontiers de rencontres heureuses ou d'affinités électives, mais, comme il va de soi, sans réciprocité, ni consentement des évoqués, d'ailleurs tous aujourd'hui disparus. Comme on voit aussi, mis à part Borges, qui joue comme on sait sur les deux tableaux, il s'agit ici davantage de références intellectuelles, durables ou passagères, que de ces attachements esthétiques que j'éprouve plus volontiers, et qui sont souvent d'un ordre, paradoxalement ou non, plus profond ou plus permanent. Le « paradoxe », si c'en est un, peut se résoudre, ou du moins se décrire ainsi : plus de constance dans mes goûts et dans mes sentiments que dans mes « idées ». Et de toute manière, il ne me viendrait pas à l'esprit de considérer comme mes « maîtres » des écrivains que j'admire, voire que je préfère, sans envisager de les « suivre », comme Dante suit Virgile : ainsi Montaigne, Pascal, Saint-Simon, Chateaubriand, Stendhal, Michelet, Baudelaire, Proust, Claudel, Thomas Mann, Calvino, Hemingway ou Giono - j'arrête ici ce nouveau palmarès, aussi hétéroclite que décourageant. Qui dit « maîtrise » dit nécessairement un peu « direction de l'esprit », et les choix esthétiques sont à coup sûr d'un autre ordre. Et de surcroît, comme déjà dit, mon panthéon personnel n'est pas surtout d'ordre littéraire, mais de deux ou trois autres dont je risque encore moins de vouloir monter les marches.

*

Quand j'invoque mon origine familiale à propos de mes engagements et dégagements idéologiques des années 1950, j'ai peut-être tort de n'en mentionner que l'ascendance protestante - d'ailleurs seulement maternelle et que mon père ne ralliait que par tolérance de « libre penseur », comme on osait dire alors, d'une appellation, si l'on y songe, plutôt ambitieuse. Assez rare en milieu intellectuel, mon appartenance à une famille ouvrière allait m'exempter un peu, je crois, de la susdite mauvaise conscience petite-bourgeoise : ma présence dans ce milieu, je la ressentais sincèrement comme due à ce qu'on n'appelait pas encore « l'ascenseur social » (on ne l'évoque plus maintenant que pour constater ses pannes, sans grand effort pour les réparer), ni

même peut-être « l'élitisme républicain », mais que ma qualité quasi originelle de boursier à vie me rappelait en permanence. Je rapporte volontiers à ce statut particulier le choix que je fis un temps, après quelques trop brèves hésitations, de l'adhésion au très prosaïque Parti communiste de la fin des années 1940. La raison de ce choix tint, je crois, au sentiment inné (hérité) que la politique était une chose sérieuse, que la doctrine et la pratique un peu plan-plan de ce communisme orthodoxe incarnaient davantage que les analyses plus subtiles dérivées du trotskisme, qui était alors la vitrine la plus voyante d'un révolutionnarisme idéologique et quelque peu irresponsable. Le drôle est qu'après la rupture de 1956, je pensai un instant devoir revenir en arrière, selon les termes d'un parcours en crabe qu'on me reprocha ironiquement, mais justement, lors d'un bref compagnonnage avec le très brillant groupe « Socialisme ou Barbarie ». Cette brièveté me confirme à distance la nature d'un itinéraire dont les étapes et même les données d'alors n'ont heureusement plus guère de sens aujourd'hui, où pour ma part j'ai poussé bien plus loin la rupture avec ce genre de convictions plus généreuses que productives. Je retenais (je retiens encore) de mon instructif moment léniniste l'opinion que le gauchisme est une maladie infantile, voire un jeu gratuit que mon père, entre deux coups de ciseaux, aurait volontiers considéré comme un luxe pour « gosses de riches ». On perd souvent bien du temps à ravauder, comme jadis le système de Ptolémée, ce qui n'en valait pas la peine, et qu'on aurait dû éviter dès l'abord ; il y a pourtant parfois quelque gain latéral, ou quelque mérite, à cet exercice inutile : faire et défaire...

*

Je doute parfois que nos « responsables » politiques, en général, aient assez considéré les pages de Max Weber sur l'éthique de conviction et l'éthique de responsabilité (« répondre des conséquences prévisibles de ses actes » - encore faut-il savoir les prévoir). Le débat, ou le conflit, entre les deux éthiques évoque à sa manière celui qui opposa, sur le mensonge, Emmanuel Kant et Benjamin Constant, et, bien plus tôt et sur un tout autre cas de conscience, Antigone et Créon. J'ignore si Weber avait en tête cet affrontement dont se souvinrent peut-être Machiavel, Talleyrand, Bismarck et autres tenants tenus pour cyniques de ce qu'on appelle péjorativement la *Realpolitik*. Le contraire s'appellerait sans doute *Idealpolitik*, mais de cet idéal-là je me méfie comme de la peste, voyant sur des exemples récents que ladite conviction se réduit de plus en plus souvent à une irrépressible (mais fort versatile) tyrannie de l'émotion, voire de l'image. De quoi l'enfer est pavé, on ne le sait que trop, mais on l'oublie toujours.

*

Ce refrain, qui tourne ici à la rengaine, relève peut-être de quelque laborieuse rationalisation d'après-coup, ou de ce que le psychiatre Éric Berne appelait bizarrement (ça ne s'invente pas) une « soif de structure ». J'en ai sans doute assez bu, car je me trouve plutôt aujourd'hui, au bout du compte, dans une pratique, au moins d'écriture, volontiers déstructurée, voire déstructurante. Mais cette pratique n'est pas une proposition de méthode, juste une manière d'être, ou, comme (paraît-il) disait Pindare bien avant Nietzsche, de « devenir ce que tu es, quand tu l'auras appris ». Et, salutaire ou non, l'apprentissage de soi est une longue impatience.

*

Un publiciste russe déclare le passé de son pays « imprévisible ». Étant donné l'habitude, dans ce pays (et quelques autres), de réécrire périodiquement l'histoire au gré des revirements de l'actualité politique, cette formule est à peine une plaisanterie, mais j'en trouve le paradoxe assez applicable à mon cas personnel : l'évocation tardive de mon propre passé se modifie, ou du moins se module malgré moi en fonction de mes sentiments présents et de mes attentes sur un hypothétique avenir, et seule l'écriture m'en fige de temps en temps une image fugace. Cet effet peut être parfois fâcheux, mais, heureusement ou non, ce que Diderot (je crois) appelait « l'éponge des siècles » effacera bientôt tout cela, et le reste.

*

Je n'ai pas de trop fortes affinités avec les institutions biscornues de la monarchie britannique, mais j'éprouve une vraie affection pour cette adresse du 10 Downing Street qui est celle, exemplairement modeste, de la résidence et des bureaux du Premier ministre. Cette sombre maison georgienne a connu bien des vicissitudes au cours des siècles, mais ce qui m'y attache aujourd'hui est cette petite porte où le chiffre 0 se trouve inscrit dans une position étrange, « *in a 37° angle anticlockward* » (légèrement penché en arrière) qu'on dit peut-être emprunté à une police d'inscriptions romaines de l'époque trajane. Ce détail presque imperceptible me symbolise une certaine idée de la démocratie, plus sûrement encore que la disposition si familière et si peu

hiérarchique de la Chambre des communes. N'étaient un ou deux gardes discrètement dissuasifs, on y toquerait volontiers au marteau, car je ne sais plus s'il s'y trouve une sonnette. De temps en temps, on apporte sur le trottoir un léger pupitre où, par exemple et tout récemment, le locataire battu vient s'excuser devant ses concitoyens de sa bévue, et mettre sa retraite à plus tard. C'est cela, la démocratie, ce régime si bien défini jadis par Winston Churchill, et où, quand il y a une sottise à faire, on peut toujours compter sur le peuple.

*

On appelle couramment, sinon plaisamment pour l'intéressée, « effet Streisand » le mécanisme à renversement selon lequel un effort pour combattre un état de choses contribue, par son retentissement médiatique, à augmenter la visibilité de ce qu'on cherche à occulter, par exemple une vidéo gênante ou compromettante. Une variante comique, et répandue bien au-delà de son origine cinématographique, de cet effet pervers est la scène dite de « l'arroseur arrosé », et son investissement dramatique, tantôt comique (Arnolphe, Bartholo), tantôt tragique (Edipe), thème inépuisable de la précaution fâcheuse, voire fatale.

*

L'un de ses cas les plus manifestes fut ce qu'on pourrait appeler plus spécifiquement l'« effet Charlie », en référence à la manière dont le massacre perpétré à la rédaction de *Charlie Hebdo* a indirectement, et sans doute involontairement, abouti, un temps, à multiplier les ventes, l'audience et le prestige de cet hebdomadaire. On hésite pourtant à le désigner ainsi, parce que cette désignation semblerait adopter sur ce retournement le point de vue des massacreurs, dont, toujours accessoirement, on ne saura jamais s'ils souhaitaient ou non survivre à leur crime. Mais voici que s'amorce un second « effet Charlie », nouveau retournement dont j'ai peine à croire que lesdits massacreurs l'avaient calculé : l'afflux d'argent provoqué par l'attentat provoque à son tour une grave crise au sein de l'équipe. On ne sait décidément jamais où s'arrêtera l'ironie de l'histoire.

*

Je me demande quelle figure de style préside à cet énoncé récurrent dans les médias : « Les malfaiteurs étaient déguisés en faux policiers. » On me dit qu'il n'y a là qu'un vulgaire pléonasmе, et j'en suis bien déçu. On dit aussi d'un homme politique qu'il « a été ex-Premier ministre ». Et d'un autre, moins connu, qu'il est un « ancien retraité » ; celui-là, je ne suis pas pressé de le devenir.

*

Je dirais volontiers de cette sorte indirecte de silence qu'est l'*implicite* ce que le cardinal de Retz, comme on ne sait que trop, disait (ou non) de l'ambiguïté : qu'on n'en sort qu'à ses dépens. Je ne crois pas, pour reprendre une autre maxime prêtée cette fois à Talleyrand, que ce qui va sans dire va encore mieux en le disant, et je suis sûr que ce « prince de l'équivoque » a souvent réfréné son envie de dévoiler sa pensée, ou son sentiment. On peut blesser en la nommant (en la *qualifiant*) une relation qu'on mettra ensuite, au mieux, quelques années à cicatriser.

*

Stendhal prête à Napoléon le regret de n'avoir pu « dater du Capitole un décret digne de ce nom ». Le fait est qu'il n'est jamais allé à Rome, ce qui est peu vexant. Mais il se console en datant de Moscou en flammes la réforme de la Comédie-Française, qui s'en enorgueillit encore. J'aurais aimé, moi aussi, dater par exemple de Berkeley en plein séisme quelque chapitre, mais j'y avais mieux à faire, ou du moins, comme dit Beyle, à « sentir ».

*

« Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. » Cette phrase de Balzac, notre autre « père à tous », est tirée de la célèbre préface de 1839 à *Une fille d'Ève*. Mais dans ce texte, où d'autre part il se fait ouvertement le « cicerone » (on pourrait aussi bien dire le cornac, ou le camelot) de son œuvre à venir, il ne manque pas de la développer en insistant sur l'effet de dispersion narrative (Proust parlera pour son propre compte, non de mosaïque, mais de « kaléidoscope », et on dit aujourd'hui, plus vulgairement, « façon puzzle ») qu'opère sur chacun d'eux le fameux procédé du retour des personnages : « Vous aurez le milieu d'une vie avant son commencement, le commencement après sa fin, l'histoire de la mort avant celle de la naissance » -

sur ce dernier effet, je ne promets aucune concurrence. Il en vient même, *cum grano salis*, à proposer, à titre d'exemple et de repoussoir, une notice synthétique de la vie d'Eugène Rastignac, qui servira bien plus tard de modèle à Fernand Lotte pour son fameux « Dictionnaire biographique des personnages fictifs de *La Comédie humaine* », répertoire aussi utile aux commentateurs que contraire à la dissémination voulue, ou du moins produite, par l'auteur. Mais quel « auteur » ? On sait que, pour lui, « le plus grand romancier du monde » est le hasard, qui lui livre toutes choses, et dont il sait respecter, et même, en toute sérénité, exploiter le désordre.

*

Du même, les admirateurs de Stendhal connaissent le grand article, « Études sur monsieur Beyle, Analyse de *La Chartreuse de Parme* », qui parut dans sa *Revue parisienne* le 25 septembre 1840. On partage ou non ses vues sur la teneur et la conduite de ce roman, mais cet article est le plus bel hommage qu'ait jamais rendu publiquement un écrivain à un confrère, en l'occurrence son aîné de seize ans, et moins favorisé que lui par le succès. Ce qu'on connaît moins, c'est cette appréciation portée dans une lettre du 14 avril 1839 à M^{me} Hanska (le roman, si je suis bien renseigné, était sorti le 28 mars) : « Beyle vient de publier, à mon sens, le plus beau livre qui ait paru depuis cinquante ans, cela s'appelle *La Chartreuse de Parme*. » À cette date, Balzac avait publié, entre autres, *Le Curé de Tours*, *Eugénie Grandet*, *Le Père Goriot* et la première partie d'*Illusions perdues*. Confié à celle qu'il tenait à convaincre de son propre génie, ce jugement tout privé me semble encore plus méritoire que le geste public de l'année suivante. Le « champ littéraire », ordinairement plus mesquin, a connu de ces rares moments de générosité.

*

À ses romans « de jeunesse », son rapport est plutôt ambigu : publiés sous pseudonymes (Lord R'hoone, puis Horace de Saint-Aubain) entre 1822 et 1825, il les oublie, quitte l'écriture romanesque pour de ruineuses affaires d'imprimerie, y revient définitivement en 1828 avec *Le Gars*, première mouture des futurs *Chouans*, et donc premier coup d'essai de ce qui sera plus tard *La Comédie humaine*. En 1836, romancier déjà reconnu, auteur entre autres du *Curé de Tours*, d'*Eugénie Grandet* et du *Père Goriot*, il fait publier par le libraire Souverain les *Œuvres complètes de Horace de Saint-Aubain*, qu'il laisse « corriger » par on ne sait qui, et qu'il refuse absolument de reconnaître pour siennes (sauf pour en percevoir les éventuels droits d'auteur) alors que tout un chacun, et spécialement ses recenseurs, sait fort bien ce qu'il en est. Puis il laisse son porte-plume du moment, Jules Sandeau, placer dans un des volumes de cette publication un *Vie et Malheurs de Horace de Saint-Aubain*, biographie fictive de cet auteur supposé, et (je simplifie outrageusement) ajoute à cet apocryphe un texte anonyme où il évoque sa propre dramatique rencontre, évidemment imaginaire, avec ledit Saint-Aubain. Difficile d'envisager cas plus tortueux de relation à son propre double, même si l'hétéronymie est une tentation fréquente chez nombre d'écrivains, des plus illustres aux plus obscurs - dont je ne vais certes pas esquisser ici la liste forcément douteuse, mais où Beyle-Stendhal figurerait en bonne place, sans toutefois avoir produit un *Stendhal juge d'Henry Beyle*, à moins que n'en tienne lieu la posthume *Vie de Henry Brulard*.

*

On sait un peu que Mérimée publia, sous forme de plaquette et quelques années après la mort de Beyle, une sorte d'oraison funèbre à retardement, nécrologie plutôt anecdotique, intitulée *H. B.* Pour nous, ce titre désinvolte sonne anachroniquement comme pouvant évoquer un *Henry Brulard* alors encore inédit, et bien plus près de nous un *RB* (sans points) qu'on ne croit plus devoir décrypter. Ces références n'ont certes aucune pertinence historique, elles n'en agissent pas moins, obliquement mais irrésistiblement, sur nos lectures.

*

C'est peut-être le lieu de gloser la phrase (au seizième chapitre dudit *Brulard*) qui figure ici en épigraphe. Mais ce n'est pas à moi de le faire, car cette glose figurait un peu plus haut, au chapitre 14 du même récit : « Je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi. » (Et ailleurs : « Je ne prétends pas dire ce que *sont* les choses, je raconte la *sensation* qu'elles me firent. ») On l'aurait devinée, elle est d'ailleurs plutôt banale, je n'ai sans doute pas à confirmer une fois de plus que j'en partage l'aveu pour mon propre compte, mais ce qui me retient le plus dans la phrase ainsi glosée, c'est cette image de l'« ombre », venue apparemment après coup, quelques pages plus loin, et qui figure assez bien, d'un mot, la relation entre le « vécu » et sa trace scripturale, qui ne s'attache qu'à ce qu'on appelle aujourd'hui, trop souvent, le « ressenti » : l'écriture, ici, ne présente (et « présenter » n'est d'ailleurs pas tout à fait

donner) que l'ombre des « choses », dont s'absente toujours, comme par défaut, la lumière qui la dessine. Comme dit tardivement (en appendice à un épilogue) l'auteur d'*Aurélien* : « Rien n'est tout à fait comme ce fut. »

*

Mais puisque j'en suis aux grands modèles, bien plus que son œuvre, me touche chez Philip Roth ce que j'appellerai faute de mieux son *retrait après coup*, c'est-à-dire la décision que cet auteur annonça rétroactivement, si l'on peut dire, au seuil de sa quatre-vingtième année, d'en avoir fini avec l'écriture, entre autres parce qu'il estimait n'avoir plus rien à dire. Le motif n'est pas très crédible, mais le moment était bien calculé, car sa déclaration date d'octobre 2012, c'est-à-dire deux ans après la publication de ce qui devient de ce fait son dernier livre, ce *Némésis* qu'il s'était bien gardé (ou qu'il n'avait eu aucune raison) de présenter comme tel au moment de sa sortie en 2010. Cette confiance tardive et très publique vient donc comme l'énoncé purement factuel d'un état de choses déjà vieux de deux ans. Ce n'est pas, ou plus vraiment, une décision, mais le constat sans réplique d'un fait accompli, propre à écarter tout « rappel » de la part du public, et toute tentation de retour de la part de l'auteur, si du moins il met son point d'honneur à tenir ce qui est devenu comme une promesse, voire un engagement. Si la République des Lettres était digne ce nom, ce procédé mériterait bien d'y faire jurisprudence.

*

On ne quitte bien que ce qu'on remplace. J'ai bien dû mentionner jadis cette fournée de maréchaux créée par Louis XIV à la mort de Turenne, et qu'on appela aussitôt la « monnaie de monsieur de Turenne », parce qu'elle voulait compenser par son nombre la valeur du glorieux défunt. Me revient aujourd'hui en mémoire la page où j'avais rencontré cette légende édifiante, mais peut-être véridique : c'est sans doute dans un roman de Claude Farrère, disons *La Bataille*, dont l'héroïne se nomme Mitsouko, d'où la marque d'un parfum que j'allais respirer souvent, un peu plus tard. Le héros de ce roman y appliquait cette métaphore au domaine de ses supposées conquêtes amoureuses : ayant perdu, peut-être au jeu, une maîtresse inoubliable (ladite Mitsouko, ou une autre), il décidait, en hommage rétrospectif, de s'en faire la « monnaie » par une nuée de remplaçantes parfois moins dignes.

Je conçois sans peine cette fonction vicariante collective, ou multiple, qu'illustre un dicton bien connu, et peut-être aussi cette variante optimiste, déjà citée ailleurs (on ne la cite jamais trop), de Pâris dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* : « Un seul être vous manque, et tout est repeuplé. » Mais ce n'est pas toujours le nombre qui aide le mieux à oublier la qualité. La liste de Turenne ne comporte parfois qu'un nom, qui peut suffire. Vous avez dit « transfert » ?

*

D'un « auteur » comme celui de cette sorte de pages, la relation à ses lecteurs, et notamment à ce que Calvino appelle ses « Lectrices », est bien plus qu'ambiguë, même si ceux (ou celles)-ci sont en majorité des inconnu(e)s, malgré la « communauté intellectuelle » (si j'ose user de ce mot prétentieux, mais reçu) qui peut encore les relier. De cette relation, j'ai connu successivement deux modes assez distincts : mes écrits critiques et « théoriques » s'adressaient, comme dans une sorte de séminaire virtuel, à un auditoire peu ou prou universitaire, pour lequel ces lectures participaient d'un cursus plus ou moins prescrit, sans autre occasion d'individuation que cet accusé de réception différé, souvent entendu, toujours identique et donc bien peu personnel : « J'ai beaucoup souffert [amendement de courtoisie : « mais beaucoup appris »] à la lecture de *Figures III*. » Aujourd'hui, mon champ de réception s'est beaucoup, et légitimement, rétréci de ce côté : quel professeur un peu « responsable » viendrait recommander à ses étudiants déjà surmenés la fréquentation de ce chapelet de confidences indiscretes et de remarques oiseuses ? Mais il s'est peut-être élargi d'un autre, vers ce « public » un peu plus vaste, mais pourtant bien plus privé, que Stendhal a évoqué en anglais dans des termes trop connus pour que j'aie besoin de les rapporter une fois de plus, outre que cette suite bardadraque n'est pas *La Chartreuse de Parme*.

*

Avec ces nouveaux ou nouvelles destinataires souvent fantasmés dès l'instance d'écriture, la relation se révèle vite, en accord avec l'objet et le ton de ces derniers livres, plus affective qu'intellectuelle, et de visée souvent indéfinie : ainsi, telle page peut être en attente (le plus souvent déçue) de réponse autant que de simple lecture, et plus engagée dans la conduite du « vécu » que dans la pratique de l'écrit. Mais il m'advint un jour qu'un (je veux dire *une*) de ces inconnus se fasse soudain connaître par voie épistolaire et sur le mode humoresque d'un

rapprochement somme toute flatteur : « J'ai raté J. G., je ne voudrais pas louper G. G. » C'est moi qui opère, ici encore par vain souci de discrétion, cette nouvelle réduction beyliste à des initiales plus ou moins transparentes ; « G. G. » se passe ici de glose, mais pour le plus mystérieux (quoique plus illustre) « J. G. », sans quitter le corpus littéraire français du xx^e siècle, vous avez le choix entre au moins cinq glorieux noms ou pseudonymes ; en l'occurrence, un seul avait été d'abord visé, et donc, je suppose, manqué pour cause d'un trépas qu'on ne pourrait dire précoce : un prédécesseur dont je ne me sens vraiment proche que sur le terrain de certaines préférences géographiques, et dont je ne prétends pas égaler le record de longévité - ici donc, si l'on m'a bien suivi, fin du transparent mystère.

Une curiosité toute naturelle m'incite alors à en savoir davantage sur la source de cette quête collectionneuse, comme on dit en philatélie : « J'ai raté le Penny rouge 1847, je ne voudrais pas louper le Cérès 1849. » D'une première rencontre à l'heure d'un chocolat, hélas tiède, sous les arcades résulta qu'une relation de connaissance jusqu'alors unilatérale (ma correspondante pouvait, sans réciprocité et pour autant qu'elle le souhaitait, savoir de « G. G. », sinon de « F. », autant que de tels écrits, livres ouverts à mots couverts, donnent à savoir à qui veut bien les lire entre les lignes) gagna en symétrie, puisque ses deux sujets pourraient désormais connaître *de visu et auditu*, et que tout ce qui pouvait ou non s'ensuivre s'ensuivrait peut-être - ou pas.

*

Ce mot d'*humoresque*, qui m'est venu sans que je l'aie appelé, c'est Robert Schumann qui le forgea, dit-on, en 1839 et en allemand (*Humoreske*) pour en intituler, en se référant à l'esprit fantasque du poète Jean Paul, une pièce pour piano (*Grande Humoresque op. 20*) qu'on ne donne plus assez, mais que jouait parfois Horowitz. Dvořák, entre autres, reprit ce titre en 1894 pour huit autres pièces, également pour piano, dont la septième est restée une des plus aimables scies de la musique classique - c'est-à-dire en l'occurrence romantique. Un film aujourd'hui oublié de Jean Negulesco y revint en 1946, que j'aimerais connaître assez pour savoir ce qui y motive ce titre - sans doute, tout bonnement, la présence de cette pièce, transcrite pour violon et qu'y jouait peut-être le héros, violoniste à ses heures. Entre-temps, Sibelius en avait composé deux, pour violon et orchestre : c'était plus ou moins devenu le nom d'un genre musical, disons romantique, et ce pourrait être celui d'un genre poétique, même en prose. Ce mot aujourd'hui français, je le perçois comme une chimère d'*humour* (et/ou d'*humeur*) et de *romanesque*, et rien n'interdit sans doute de le reprendre à une musique elle-même souvent si littéraire. J'aurais peut-être dû y songer plus tôt pour tel ou tel écrit, mais je le crois en tout cas assez propre à qualifier cette dernière rencontre, la plus ludique peut-être, au moins à ses premiers pas.

*

L'humour au féminin est une propriété trop rare pour qu'on n'en fasse pas grand cas, mais il comporte, comme l'autre, au moins deux degrés : le premier, purement réceptif, est ce qu'on nomme obligeamment « avoir le sens de l'humour » ; ce n'est le plus souvent que la capacité déjà précieuse à supporter, voire à apprécier l'humour d'autrui ; le second, plus actif, consiste à disposer soi-même d'une tendance naturelle à la pratique de l'humour, et d'un badinage sans arrière-pensée. Il est aussi plus rare, mais je l'ai rencontré au moins deux fois, l'une à mes débuts « dans la vie » et quelque peu à mes dépens (mais c'était à charge de revanche), et l'autre, donc, une vie plus tard, et selon toute probabilité non loin de sa fin. Cette dernière circonstance m'en rend la présence d'autant plus vive, et m'en fera peut-être le regret plus intense.

*

Je vois encore Borges, en mars 1985, s'avancant haut et frêle dans la lumière vespérale de la rue Florida, salué à haute voix « don José Luis » (il s'était depuis longtemps habitué à cette méprise) de tant d'admirateurs qu'il ne pouvait voir, au bras d'une gracieuse Antigone qui n'était autre que sa jeune compagne Maria Kodama. Je ne prévoyais pas alors de rejouer cette apparition fantasmagorique, en personne et « en vrai », trente ans plus tard, en compensation de divers aléas moins gratifiants. Mais je devrais sans doute écrire : en récompense, car un tel équipage est une des dernières faveurs dues au plus ou moins grand âge.

*

« On entre dans un mort, disait Sartre, comme dans un moulin. » Heureusement sans doute, il peut en advenir de même à un vivant, qui entrevoit alors sa « gloire » par ce qu'on en appelle parfois hypocritement la rançon ; mais il n'a pas toujours à s'en plaindre, et d'autant moins s'il y a lui-même imprudemment ouvert la porte ou la fenêtre. Ce type de relation amenée, donc, par une

inattendue « Lettre à l'auteur » n'est pas nouveau, on le connaît assez depuis Balzac, mais l'amplitude de ce champ générique n'altère en rien la couleur propre à l'échange singulier, bien plus léger, que j'évoque ici pour (en) finir. Il n'y a, dit-on, que le premier pas qui coûte, mais ce sont les suivants qui comptent, quand le dernier n'est pas loin : ce qui commence bien peut continuer mal, ce qui continue bien pourrait aussi finir mal, et chacun doit savoir ce qu'il risque à gratter l'ironie du destin ; d'un vivant, on peut aussi *sortir* comme d'un moulin. La suite, pour peu donc qu'il y en ait une, en reste à vivre, sinon à écrire, aussi *scherzando* que possible : quelques nouvelles lignes à l'encre sympathique sur papier virtuel pour un autre moment d'existence. Une peut-être nouvelle surprise, toute différente, puisqu'il n'y en a pas deux pareilles, mais « c'est encor la première », comptait le poète déjà cité à qui j'ai dû, puis rendu, mon prénom de baptême. Cette dernière page vaut aussi, peut-être surtout, comme une sorte de dédicace finale à son véritable auteur : le hasard, seul maître des choses, pour un perpétuel, je veux dire intermittent, déjeuner de soleil entre deux nuages, comme un été indien jusqu'à l'éclipse finale.

2 septembre 2016.

Pièces jointes

À titre mémoriel et sous leurs intitulés d'origine, j'annexe à ce volume le verbatim de deux contributions diversement jubilaires : un entretien par courriel tenu pendant l'été 2010, et mis en ligne sur le site Fabula, avec Florian Pennanech, que je remercie de sa stimulante curiosité, et le texte de présentation dont je fus gratifié quelques semaines plus tard, lors d'une séance automnale déjà évoquée, par une personne que je m'abstiens ordinairement de nommer, mais dont je ne veux effacer ici ni l'accent ni la (discrète) signature.

Quarante ans de *Poétique*

« Par où commencer ? »

Il y a quarante ans, paraissaient le premier numéro de la revue Poétique, qui s'ouvrait par le célèbre article de Barthes « Par où commencer ? », et le premier volume de la collection, Introduction à la littérature fantastique de Tzvetan Todorov. Pourriez-vous nous raconter les événements qui ont présidé à la naissance de cette double aventure éditoriale ?

C'est une histoire un peu complexe, et dont je ne me rappelle pas tous les détails. Pour aller à l'essentiel, la revue et la collection « Poétique » furent des sous-produits (paradoxaux, penseront certains) de Mai 68, comme le « Centre expérimental » de Vincennes (aujourd'hui université Paris-8), entre autres parce qu'un vent d'innovation théorique et pédagogique soufflait sur le ministère de l'Éducation nationale (en tout cas sur le nouveau ministre, l'inépuisable Edgar Faure, et ses conseillers Michel Alliot et François Furet), et que même la vieille Sorbonne (du moins son doyen Raymond Las Vergnas) semblait momentanément ouverte à ce vent. Dans la fièvre de la création de Vincennes se fit jour, entre Hélène Cixous (qui, sous la houlette de Las Vergnas, en était la cheville ouvrière pour le versant littéraire), Tzvetan Todorov et moi, l'idée d'une revue (universitaire ou para-universitaire) de théorie littéraire, qui ne pouvait s'intituler que *Poétique*, et qui serait soutenue par le service des publications de la Sorbonne (ce qu'elle fut effectivement pendant quelques mois). Quant à l'éditeur, dans l'esprit de Tzvetan et le mien, ce ne pouvait être que le Seuil, où nous avons déjà publié l'un et l'autre depuis 1965, et où Paul Flamand, fâché par les embardées politiques de Philippe Sollers et des siens, ne l'était pas de susciter un peu de concurrence à *Tel Quel*. François Wahl, qui dirigeait alors le secteur des « sciences humaines », fut notre mentor éditorial. Exilé à Yale de janvier à mai 1969, je n'ai suivi que de loin, par échange de lettres, la phase préliminaire des négociations éditoriales, et je ne suis revenu physiquement dans le jeu qu'en juin, et surtout à la rentrée d'automne. Entre-temps, nous avons décidé d'ajouter à la revue, dès son premier numéro, une collection de livres, dont le premier devait être cette *Introduction à la littérature fantastique* dont Tzvetan nous avait donné les grandes lignes lors d'un colloque à Urbino pendant l'été 1968. Ma contribution personnelle se borna à la rédaction de la présentation générale qui ouvrit le premier numéro de la revue, et à obtenir des articles de mon ami Jean-Pierre Richard (sur Balzac), de mon ancien élève Philippe Lacoue-Labarthe (« La fable ») et, plus lourdement symbolique, de Roland Barthes, qui eut - peut-être sans songer à ce qu'allait être son contexte revuistique - la bonne idée d'intituler un texte sur *L'Île mystérieuse* de Jules Verne « Par où commencer ? ». On ne pouvait mieux tomber, je pense. Notre sous-titre était « Revue de théorie et d'analyse littéraire », où « analyse » était un euphémisme pour « critique », bien que notre ligne stratégique fût une alliance entre théorie littéraire et « nouvelle critique » - notre seule bête noire étant l'« histoire littéraire sorbonnarde » (la querelle Barthes-Picard n'était pas tout à fait oubliée, ni même les campagnes de Péguy contre Lanson). Hélène, Tzvetan et moi composions un « comité de rédaction » qui dura jusqu'au numéro 16 (novembre 1973) compris. Mais ici commence peut-être une autre histoire, ou du moins un autre épisode.

« Littérature et philosophie mêlées »

L'histoire de toute revue est en effet scandée par les vicissitudes des comités de rédaction. Après le départ d'Hélène Cixous, dont vous nous éclairerez peut-être les circonstances, le comité se voit substituer une « direction » d'une part, et un « conseil de rédaction » d'autre part, composé de Michel Charles, Paul de Man, Philippe Hamon, Philippe Lacoue-Labarthe, Michael Riffaterre et Harald Weinrich. Hélène Cixous est encore présente, et cette présence est d'une certaine manière symbolique. La pensée de la déconstruction, pour utiliser ce terme discutable mais commode, a en effet un rôle essentiel dans Poétique. Au moins deux numéros importants le montrent, le n° 5 Rhétorique et philosophie, et le n° 21 Littérature et philosophie mêlées, prélude au splendide volume de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy L'Absolu littéraire. La déconstruction n'a jamais vraiment eu de revue attitrée : ne peut-on pas dire que Poétique en a tenu lieu ?

Ce sont là deux questions fort distinctes. Le départ d'Hélène Cixous, en 1974, a tenu au fait qu'elle semblait, plus centrée sur son œuvre littéraire propre, se détourner progressivement du sort et de la gestion de la revue et de la collection, ou leur proposer des contributions trop étrangères à leur programme initial (« structuraliste » et/ou « formaliste »), auquel Tzvetan (pour quelques années encore) et moi-même restions attachés. Cette éviction (car c'en fut une) avait été, de guerre lasse, décidée en commun par nous deux, et je me chargeai seul de l'annoncer, par voie téléphonique, à l'intéressée, qui « n'opposa », comme on dit dans les romans de gare, « aucune résistance ». Cet acte (rare) d'autorité de ma part, avec sa connotation inévitablement sexiste, reste un de mes plus pénibles souvenirs, mais la séparation était devenue inévitable, et il me semble qu'Hélène en était elle-même consciente. Divorce par soulagement mutuel, donc, ce qui n'ôte rien à la brutalité du geste, qui fut formellement atténuée par le changement de structure éditoriale que vous rappelez. Il fallait compenser le départ d'Hélène du « Comité de rédaction » initial (devenant dès lors « Direction » bicéphale) par son glissement vers ce « Conseil de rédaction » constitué presque *ad hoc*, et où elle figure peut-être encore malgré diverses modifications dues essentiellement à quelques décès (Paul de Man, Michael Riffaterre, Philippe Lacoue-Labarthe), et à quelques entrées (Lucien Dällenbach, Jean-Claude Bonnet). Cet habillage diplomatique fut négocié à trois, comme la publication accélérée, dès septembre 1994, de son livre *Prénoms de personnes* dans la collection, où il était déjà prévu : sa qualité certaine ne doit rien à ces circonstances laborieuses. Ce maintien symbolique ne me console pas, aujourd'hui, de la faible (je veux dire nulle) présence féminine à la tête, monocéphale depuis octobre 1987, de la collection « Poétique ». Je songe parfois à réparer cela, mais ce genre de décisions éditoriales ne dépend pas vraiment de moi. Quant à la revue, elle est dirigée depuis février 1979 par le seul Michel Charles, qui n'est, selon ses propres (et justes) termes, « le fondé de pouvoir de personne », et qui ne se montre pas toujours un fanatique du changement.

Les circonstances de cette succession méritent peut-être d'être portées à la connaissance des historiens des « idées ». Décidés à quitter une direction un peu harassante, nous avons pensé, Tzvetan et moi, la léguer à deux plus jeunes poéticiens qui nous semblaient porter l'avenir de la discipline, et donc pouvoir porter celui de la revue du même nom, dont ils honoraient tous deux le conseil de rédaction : Philippe Lejeune et Michel Charles. Je crois me souvenir d'une scène qui eut sans doute lieu dans un petit bureau de la rue de Tournon dépendant du centre de recherche (le CETSAS, sauf erreur sur le sigle) dont nous dépendions tous deux, sous l'égide de Roland Barthes et d'Edgar Morin. Nous avons invité nos deux présumés successeurs pour leur annoncer de vive voix la bonne nouvelle. Ils nous écoutèrent sagement, puis Philippe Lejeune, en quelques mots, déclina poliment cet honneur : comme la suite l'a (bien) montré, ses projets étaient d'autre sorte. Fort embarrassés (et peut-être un peu froissés), nous envisagions divers binômes de remplacement, lorsque Michel déclara très simplement qu'il se sentait capable d'assumer seul la glorieuse charge. Il était difficile de repousser cette solution en sa présence. Nous nous inclinâmes devant cette sorte de fait accompli, et la suite, toujours elle, l'a montré à la hauteur de la tâche.

La connotation « déconstructionniste » des deux numéros « philosophiques » que vous mentionnez est un peu rétrospective. Je ne sais trop ce qu'il en était de ce concept au début 1971 (numéro 5), où le thème *Rhétorique et philosophie* nous intéressait tous les trois (Hélène était encore au comité), indépendamment de l'action de Jacques Derrida, dont l'article « La mythologie blanche » fut évidemment le bienvenu, ainsi que le reste du dossier, fourni ou élaboré par quelques-uns de ses disciples d'alors. C'était clairement un numéro « derridien », dont nous lui avons volontiers délégué la responsabilité thématique. Le numéro 21, *Littérature et philosophie mêlées* (printemps 1975), témoigne encore de la même proximité intellectuelle et amicale entre *Poétique* et la mouvance derridienne (malgré le départ récent d'Hélène, mais après l'arrivée de Philippe, qui était à la fois, ou plutôt successivement, un de mes anciens élèves d'hypokhâgne et l'un des premiers disciples de Derrida, et qui « composa » en toute autonomie ce numéro où figure le mémorable « Facteur de la vérité » de Derrida lui-même). Témoigne une nouvelle fois de cette proximité, en mars 1978, le volume sur la théorie de la littérature du romantisme allemand, *L'Absolu littéraire*, composé par Philippe et Jean-Luc Nancy. Mais, dans la répartition des tâches

pour la collection, ce volume fut intégralement élaboré sous la responsabilité éditoriale de Tzvetan, bien plus compétent que moi sur ce sujet. Malgré ces trois publications, je n'irais pas jusqu'à dire que *Poétique* ait servi, ne fût-ce qu'en France et sur sept ans (les liens se sont, silencieusement, distendus par la suite, et momentanément resserrés en septembre 1981 pour un numéro d'hommage à Roland Barthes), de revue à la « déconstruction ». Je me demande un peu ce que Derrida, « là où il est » maintenant, penserait de cette annexion.

« L'autre du même »

De 1974 à 1978, vous dirigez donc la revue avec Tzvetan Todorov : il était impossible de ne pas évoquer ici cette amitié intellectuelle, et ce duo souvent perçu comme le noyau dur du structuralisme littéraire français. Vous avez d'ailleurs raconté dans Bardadrac comment le comité de rédaction s'exerçait alors le dimanche après-midi, dans la continuité de sessions musicales radiophoniques. Même si vous étiez à l'époque, selon vos mots, « réputés interchangeable », on a parfois l'impression en relisant les textes qu'il y avait davantage de militantisme dans le formalisme de Tzvetan Todorov que dans le vôtre. Cela rend peut-être plus spectaculaire la rupture qui s'est progressivement produite lorsqu'il s'est détaché de ce « programme initial » que vous évoquez, tandis que vous-même y restez aujourd'hui encore fidèle, fût-ce en l'élargissant. Quel regard porteriez-vous sur ces deux trajectoires théoriques ?

Notre relation intellectuelle (et affective) date du jour de novembre 1963 où un jeune Bulgare tombé de l'Orient-Express (précision inutile et peut-être erronée, autrement dit « effet de réel ») vint me trouver - moi obscur assistant en « Littérature française » - dans le couloir non moins obscur d'une annexe de la Sorbonne, lui en quête de lieux de savoir et/ou de recherche. Je lui indiquai tout naturellement le séminaire de Roland Barthes, qui allait lui (nous) servir de plaque tournante et de rampe de lancement. Nous ne tardâmes pas à travailler ensemble sur son projet d'anthologie des formalistes russes, qui intéressait (à tout hasard) Philippe Sollers, et qui parut en 1965 dans la collection « Tel Quel ». Vite encouragé et protégé par Barthes, Tzvetan s'orienta effectivement vers des études marquées par une version du structuralisme d'allure plus « dure » (*Grammaire du Décameron*) que la mienne, qui restait (et reste) plus proche de la tradition critique française moderne (de Baudelaire à la « nouvelle critique » en passant par Proust, comme on voit dans les deux premiers *Figures*). Mais en fait de dureté théorique (« narratologique », même si le choix du mot revient à Todorov), j'allais me rattraper, à partir de 1969, dans la préparation de *Discours du récit* (1972), tandis que Tzvetan s'orientait vers une sémiotique des symboles puis, sous l'égide de Bakhtine, vers une théorie du dialogisme qui allait l'ouvrir peu à peu à une éthique de l'altérité. Curieux chassé-croisé, mais j'ai appris depuis, parfois aux dépens de ma fonction éditoriale, qu'il ne faut jamais préjuger, ni tenter d'extrapoler, la courbe à venir d'une trajectoire (entre autres) intellectuelle. Entre-temps, l'entreprise de *Poétique* (revue et collection jusqu'à janvier 1979, puis collection seule jusqu'à 1987), et un séjour commun à New York (automne 1974) nous ont réunis, beaucoup dans le travail, et un peu dans la vie. Nous n'étions plus « interchangeables » (nous ne l'avions jamais été vraiment), mais nous étions, pour quelque temps encore, *complémentaires*. Je viens de dire en deux mots comment je vois (après coup) l'évolution de Tzvetan, et je ne sais trop comment cette complémentarité aurait pu évoluer s'il n'avait décidé unilatéralement de quitter la direction de la revue, et de substituer au « formalisme militant » de ses débuts un humanisme... non moins militant.

Quant à moi, depuis longtemps guéri, ou plutôt purgé, d'un autre engagement et, du même coup, de toute tentation militante, j'ai connu une évolution certes moins accidentée, par élargissement progressif, de la critique à la poétique appliquée à divers champs génériques ou paragénériques, puis de la poétique ainsi pratiquée à la théorie de l'art et à l'esthétique générale. Le point culminant, si j'ose cet adjectif présomptueux, en fut *L'Œuvre de l'art*, les trois livres suivants visant plutôt à compléter ou corriger, sur quelques points de détail critiques (Chateaubriand, Stendhal, Proust...) ou encore théoriques (le comique, la « métalepse »...), un tableau déjà couvert pour l'essentiel. Tout cela avait évidemment sa place dans la collection « Poétique », déjà élargie depuis 1993 avec les ouvrages d'Arthur Danto sur l'art. Ce qui ne l'avait plus, ce sont évidemment les deux inclassables *Bardadrac* et *Codicille*, que je n'ai même pas songé à (me) proposer pour « Poétique », et qui ont trouvé, sans changer (encore) de trottoir, un nouveau site aux Éditions du Seuil, dans la collection si opportunément intitulée « Fiction & Cie », et que dirige Bernard Comment. Cette embarquée-là (car c'en est une pour le coup, quoique envisagée de plus longue date), ce n'est pas à moi de tenter de dire quel rapport elle entretient avec la poétique (et l'esthétique) comme activité intellectuelle, mais il me semble qu'elle n'a plus grand-chose à

voir avec les quarante ans (de la revue et) de la collection « Poétique », que je continue de « diriger » sans plus (je ne dis pas « jamais plus ») l'encombrer de mes propres écrits.

« La mesure du monde »

L'un des traits communs de la revue et la collection « Poétique » est la publication d'articles, ou d'ouvrages, qui constituent des « classiques » de la théorie littéraire, puis de l'esthétique, en langue étrangère. Par exemple, en 1971, le deuxième volume de la collection est la fameuse Théorie littéraire de Wellek et Warren, puis en 1980, paraît l'importante traduction de La Poétique d'Aristote, et c'est la série des traductions d'Arthur Danto qui ouvre la collection à l'esthétique analytique américaine. Il faudrait mentionner également le rôle joué par la collection « Points Essais » qui permet, outre des rééditions en format de poche, des recueils d'articles de divers horizons. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de langues différentes, mais aussi bien de pensées hétérogènes, voire antagonistes, et l'on remarquera que vous avez publié des textes avec lesquels vous aviez des oppositions théoriques assez franches (pensons aux travaux de Dorrit Cohn ou de Käte Hamburger). Pourriez-vous nous dire de quelle manière le choix de ces « classiques » s'est imposé à vous ?

Nous considérons en effet comme une de nos premières tâches de mettre les études littéraires en France au niveau théorique où elles se trouvaient déjà ailleurs, et particulièrement aux États-Unis, et donc d'importer par traductions les œuvres étrangères les plus importantes à cet égard. La *Morphologie du conte* de Propp, publiée directement en « Points » pour des raisons de concurrence (Gallimard allait en publier une autre traduction), fut en réalité le deuxième volume de la collection, juste avant le Wellek et Warren, qui fonctionnait outre-Atlantique depuis... 1948 comme un manuel de « théorie de la littérature » (cette expression, antérieurement choisie pour intituler le recueil des formalistes russes et que nous ne pouvions donc plus utiliser, est bien le titre original, et le plus pertinent, de ce livre). On ne s'y réfère plus trop aujourd'hui, mais, à l'époque et en France, son apport était décisif pour l'*aggiornamento* que nous souhaitions favoriser. Pour la suite, notre répertoire implicite comportait ce que nous appelions entre nous les « pré-structuralistes » - en toute modestie, nos précurseurs - étrangers (toutes applications confondues : Roman Jakobson, Käte Hamburger, André Jolles, Harald Weinrich, Bakhtine, Northrop Frye et, presque premier en date, Aristote *himself*) et aussi français, mais alors expatriés pour raisons diverses : Paul Zumthor (à vrai dire, genevois de naissance...) et Michael Riffaterre. La publication du second Frye (*La Parole souveraine*) en 1994 marqua la fin de cette longue série, évidemment lacunaire, et qui mériterait aujourd'hui d'être prolongée ; des considérations économiques, entre autres, freinent malheureusement ce travail. Soit dit en passant, mes désaccords avec deux poéticiennes aussi profondes que Käte Hamburger et Dorrit Cohn n'ont vraiment pas été des « antagonismes », mais de simples nuances de détail sur le fond d'un accord théorique quant à l'essentiel.

La traduction, étagée de 1989 à 2003, de cinq volumes d'Arthur Danto témoigne à coup sûr d'un élargissement du champ vers la théorie de l'art et l'esthétique qui fut essentiellement mon fait, Todorov ayant entre-temps bifurqué dans l'autre direction que l'on sait. Mais je dois mentionner ici un accident de parcours éditorial qui oblitère peut-être, pour le public de la collection, la petite histoire de ce tournant intellectuel : après une lecture (difficile mais enthousiasmante) en 1986 de *Languages of Art*, j'ai souhaité publier la traduction (alors en souffrance) par Jacques Morizot de ce livre pour moi « capitalissime » de Nelson Goodman. En raison d'un imbroglio éditorial entre le Seuil, Minuit et Goodman lui-même, dont le récit picaresque occuperait des volumes, j'ai dû y renoncer, et Yves Michaud finit fort heureusement par récupérer cette traduction dans la collection qu'il dirigeait chez Jacqueline Chambon : bénis soient les « petits » éditeurs ! Ma propre imprégnation goodmanienne, et plus largement « analytique », s'est montrée, pour la collection, dans *L'Œuvre de l'art*. L'œuvre de Danto m'a moins profondément marqué, mais sa publication nous a apporté, grâce aux traductions de Claude Hary-Schaeffer, une dose inappréciable de culture artistique, de séduction intellectuelle et de bonheur d'expression. Pour moi, si peu philosophe, ces deux rencontres philosophiques ont été également précieuses, et somme toute complémentaires.

« Critique et poétique »

La proximité que vous évoquez entre votre travail et la tradition critique française nous conduit naturellement à nous rappeler qu'au-delà de la revue et de la collection, « Poétique » est aussi le nom d'une certaine façon de parler de la littérature. On vous doit d'avoir réintroduit la poétique, comprise comme étude des catégories générales, après un bon siècle et demi au moins de règne sans partage de la critique, comprise comme étude des œuvres particulières. Même si vous avez toujours insisté sur leur solidarité ou leur complémentarité, la poétique apparaît comme l'autre de la critique. Et pourtant, l'on continue encore aujourd'hui à vous présenter comme le grand représentant de la « nouvelle critique », à laquelle vous avez pourtant tourné le dos très rapidement, peut-être dès 1966, lors du colloque Les Chemins actuels de la critique où, sous le double patronage de Thibaudet et Valéry, vous en appeliez à une « critique pure » s'attachant aux « essences » transopérales. Dans le même esprit, il n'est pas rare de voir formulé le reproche selon lequel la poétique telle que vous la pratiquez est insensible à la singularité (toujours « irréductible ») ou au sens (toujours « profond ») des œuvres : en somme, on reproche à la poétique de ne pas faire ce qu'elle n'a précisément jamais prétendu faire. Quelle part cet impérialisme de la critique a-t-il pu jouer, selon vous, dans les malentendus et/ou les controverses suscités par vos travaux ?

Je ne crois pas vraiment que l'on puisse me définir comme un représentant (surtout « grand ») de la « nouvelle critique ». En tout cas, ce n'est pas ainsi que je me perçois moi-même. Ce label, vulgarisé lors de la querelle Barthes-Picard, s'appliquait essentiellement à Roland Barthes lui-même et, avec une plus faible charge polémique, à des tenants de la critique dite plus spécifiquement « thématique » comme Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski ou Jean Rousset. J'ai beaucoup appris chez eux (mes premiers essais, sur le baroque français, sont écrits en marge du grand livre de Rousset), mais d'une part j'appartiens, chronologiquement, à la génération suivante, et d'autre part (sans parler des essais critiques de Sartre dans *Situations I* et *II*, ou de son *Baudelaire*, qui m'ont beaucoup marqué), mon « héritage » critique remonte à plus loin dans le temps : Baudelaire, Péguy, Proust, bien sûr, mais aussi, comme vous le dites à propos du tournant « poéticien », Valéry, Thibaudet, et autres critiques NRF de l'entre-deux-guerres (Albert Béguin, Marcel Raymond, Ramon Fernandez, Thierry Maulnier sur Racine, Jean Schlumberger ou Robert Brasillach pour Corneille, et surtout peut-être, plus près de nous (de moi) à tous égards, Jean Prévost pour Stendhal et Baudelaire : *La Création chez Stendhal* est peut-être pour moi l'œuvre majeure de la critique française moderne).

Entre 1956 et 1966, mon activité intellectuelle, concernant la littérature, est donc plus d'ordre critique que d'ordre « théorique ». Le tournant s'amorce en mai-juin 1964, lorsqu'on me demande de participer à un numéro de *L'Arc* en hommage à Claude Lévi-Strauss, sur le thème *Structuralisme et critique littéraire*. Voulant faire le tour de cette redoutable question, je trouve dans la notion lévi-straussienne de *bricolage* (qui m'est restée chère) un fil d'Ariane pour définir l'activité critique (discours immanent, quoique second, sur les œuvres), et *a contrario* l'activité théorique : discours sur les « genres », et autres données transcendantes de la création et de la réception de ces œuvres - d'où mention discrète d'Aristote, et entrée en scène de la poétique comme étude théorique de ces données transcendantes. Si je relis bien (quoiqu'à reculons) ce texte d'une désarmante naïveté, le terme « poétique » n'est pas prononcé malgré le patronage revendiqué de Valéry, et il ne le sera pas non plus dans l'exposé (même appréciation) donné à Cerisy en septembre 1966 (quelques mois donc après la publication de *Figures*), où je préfère parler, après Thibaudet, de « critique pure ». Quoiqu'un peu aimanté par le calembour titulaire « Raisons de la critique pure » (qui fit son effet sous les lambris, au moins auprès de ceux de mes auditeurs qui avaient entendu parler de Kant), le choix de cette expression témoigne d'une parenté revendiquée entre poétique et critique, ces deux points fondamentaux du programme militant de la revue, dont témoigne le sous-titre (disparu par la suite, et non de mon fait) : *Revue de théorie et d'analyse littéraires*, où *analyse* est évidemment une façon plus « conceptuelle » de désigner la critique elle-même, et où l'ordre des mots vaut légère préséance, si je reconstruis correctement notre perspective méthodologique d'alors. Dans notre esprit, ces deux disciplines ne devaient pas se regarder en chiens de faïence, mais constituer ensemble, par complémentarité en effet, une alliance stratégique face à ce véritable « autre » qu'était à nos yeux l'« histoire littéraire » de tradition pseudo-lansonienne - tradition à nos yeux dégradée par rapport à l'œuvre et au « programme » de Lanson lui-même, que nous tenions, avec Roland Barthes et l'École des Annales, en quelque estime : c'était à nos yeux, et en tirant un peu la couverture, un vaste programme (jamais appliqué) d'*histoire de la littérature comme telle*, et donc en somme de *poétique historique*. L'« impérialisme » que nous avions à combattre était beaucoup moins celui de la critique que celui, typiquement institutionnel, de l'histoire littéraire, du moins dans l'Université française (la vieille et nouvelle Sorbonne, déjà bête noire de Péguy), loin de laquelle, non sans

raison, nombre des grands critiques cités plus haut avaient dû s'exiler - par exemple à Genève, comme certains de nos plus grands esprits du XVIII^e siècle.

Je vous répondais là sur le terrain de l'entreprise commune, puisque ce sont ses quarante ans d'existence qui motivent notre présent entretien, mais si je reviens un instant, comme vous m'y invitez, à mon cas personnel, ce sera pour refuser de me définir par rapport à ma caricature, à quoi contribuent pour beaucoup diverses vulgarisations « pédagogiques » de la part (finalement minime) de mon travail en narratologie. Ma modeste contribution à la poétique déborde assez largement ce champ (selon moi) restreint, et ma non moins modeste contribution aux études littéraires comporte une part, comme on dit, « non négligeable » d'analyses critiques. Après tout, *Discours du récit* porte un peu sur le récit proustien, et j'ai aussi parfois écrit, entre autres, sur Stendhal. Et si Dieu me prête vie...

« Le propre de la diction »

Votre contribution à la poétique comporte assurément bien d'autres aspects : en particulier, alors qu'on vous présente souvent comme un théoricien du récit, vous êtes tout autant un théoricien de la poésie. Avec Mimologiques, vous avez proposé une étude de la rêverie cratyléenne qui est aussi une archéologie de la notion de « langage poétique », visant à relativiser cette notion alors centrale dans la doxa métalittéraire - les choses n'ayant peut-être pas beaucoup changé, de ce point de vue, en quarante ans. Si l'on s'en tient à votre cas personnel, une telle contestation vous confère une place tout à fait à part au sein de la théorie littéraire, en particulier par rapport à Tel Quel. Le numéro 11 de Poétique, qui s'ouvre par votre article « Avatars du cratylisme » et s'achève par la mise au point de Tzvetan Todorov « Le sens des sons », montre que cette problématique fait au demeurant partie de l'entreprise commune. Pourtant, Mimologiques est moins cité que Figures III, et il faut bien reconnaître également qu'à quelques exceptions près (notamment le tout récent La Fabrique du vers), la poésie n'a pas été le genre privilégié au sein de la collection. Vous qui avez parfois indiqué être plus porté sur la diction que sur la fiction, comment voyez-vous cette relative minoration de la poésie dans le champ de la poétique ?

Je ne tiens certes pas à être considéré *ad vitam æternam* comme un « théoricien du récit ». Je l'ai été un temps assez bref, et d'ailleurs seulement de ses structures formelles : je n'ai jamais pratiqué la narratologie dite « thématique », dont la contribution est au moins aussi utile, et qui est représentée dans la collection par la mémorable traduction de Propp en 1970, et depuis, entre autres, par les ouvrages de Claude Bremond et, plus récemment, de Raphaël Baroni. « Théoricien de la poésie », je ne l'ai jamais été, et il est malheureusement de fait que la collection n'y a guère contribué jusqu'au livre récent de Guillaume Peureux. Cette lacune (il y en a probablement d'autres) témoigne sans doute d'un reflux bien plus général de la poésie dans notre conscience littéraire contemporaine, voire postcontemporaine ; ce sujet mériterait en lui-même une étude qui dépasserait le cadre de cet entretien, et dont je serais probablement incapable. J'ai pourtant un peu étudié, en critique, des textes poétiques (les trois premiers essais de *Figures* et un chapitre de *Figures II* sont consacrés à la poésie baroque française, et un autre, recueilli dans *Figures IV*, porte sur le *Fêtes galantes* de Verlaine). En fait, mon intérêt pour les figures (mal) dites « de rhétorique », qui remonte à la fin des années 1950, était pour l'essentiel d'ordre poétique, comme le montre un texte intitulé « La rhétorique et l'espace du langage », paru dans *Tel Quel* à l'automne 1964, et repris en 1966 sous le titre « Figures » dans... *Figures* : emblématique, donc, à bien des égards. Sous une égide baroco-borgésienne, avant d'évoquer les théories plus générales des rhétoriciens français (Dumarsais, Fontanier), j'y envisage la figure (métaphore, métonymie : transferts de sens par analogie ou contiguïté) comme un fait langagier d'investissement proprement poétique. Le long trajet éponymique du mot *Figures* dans ma production essayistique, de 1966 à (pour finir ?) 2002, est, je pense, assez révélateur, comme le fut entre-temps le titre de « Métonymie chez Proust », article qui fut ma première contribution à *Poétique* en avril 1970, et qui étudiait certain trait du style proustien (la métaphore métonymique) sous une lumière évidemment figurale, et donc (alors, pour moi) poétique. Mais vous avez raison d'évoquer à ce sujet *Mimologiques*, qui est l'aboutissement d'une interrogation menée parallèlement (et peut-être un peu antérieurement) à l'étude des formes narratives, et qui m'a rendu quelque temps un peu rétif à celle-ci : je suis entré en narratologie à reculons, et pas pour la vie.

Pendant deux ou trois ans (au moins depuis un cours donné à Yale en 1969, en alternance avec un autre sur la *Recherche*), j'ai en effet tourné autour de la vieille notion de « langage poétique », qui remonte au moins à Mallarmé, pour tenter de lui substituer (comme en témoigne le

titre d'un chapitre de *Figures II*) celle de « poétique du langage ». À vrai dire, je ne savais pas très bien ce que je pouvais entendre par là, et c'est très progressivement que j'ai centré cette notion sur la question, à la fois plus restreinte et plus vaste, de rêverie « cratylenne », ou mimologique, fantasme d'une motivation mimétique de la langue, qui anime clairement chez Mallarmé et d'autres le rêve d'une fonction réparatrice (« rémunératrice ») du langage poétique par rapport à la nature conventionnelle (« arbitraire », selon Saussure - « le mot *chien* ne mord pas ») des langues, imparfaites en ce que « plusieurs ». Remonter au *Cratyle* de Platon m'a conduit à une assez vaste (quoique lacunaire) enquête à la fois historique et typologique : l'imagination mimologique a revêtu, au cours de cette très longue histoire, bien des formes, fort diverses (déjà chez Platon, qui anticipe presque toute la suite) et que l'on peut tenter de classer. En ce sens un peu oblique, *Mimologiques*, avec quelques essais connexes comme « Le jour, la nuit » dans *Figures II*, constitue ma principale contribution à l'étude du poétique, même si mon appréciation ambivalente (esthétiquement positive, « scientifiquement » négative) sur l'illusion mimétique m'a valu bien des reproches venus des deux « bords » du perpétuel débat entre Cratyle et Hermogène, que j'essayais d'arbitrer équitablement. C'est bien connu : on tire toujours sur l'arbitre.

Mais vous élargissez la question en évoquant la distinction entre ces deux modes de « littérarité » que sont *fiction* et *diction*. Ce couple terminologique tient évidemment beaucoup à un jeu homophonique auquel je ne pouvais résister, mais je dois bien maintenant l'assumer. Il est certain que je suis plus sensible au second de ces modes : d'une part, je suis moins que d'autres porté sur la fiction (et particulièrement sur ce genre fictionnel aujourd'hui lourdement hégémonique qu'est le roman) ; d'autre part et sur un autre plan, je préfère, en littérature comme ailleurs, les œuvres qui doivent leur valeur esthétique (par définition « attentionnelle ») davantage à des traits indéfinis, parfois aléatoires, caractéristiques de ce qu'on appelle un « style » personnel, qu'à l'affiliation consciente à un genre labellisé « littéraire ». Mais vous voyez bien que ce mode conditionnel n'englobe pas géométriquement la poésie : la littérarité (poécité, en l'occurrence) d'une ode ou d'un sonnet est aussi constitutive (imposée par une appartenance générique) que celle d'un roman ou d'une tragédie - on oublie toujours trop le théâtre : autre longue lacune relative de « Poétique ». On ne peut donc pas mettre un signe d'égalité entre « poésie » et « diction », si l'on désigne sous ce dernier terme toutes les formes non canoniques de la littérarité. La poésie est à la fois « constitutive » par ses formes et ses signes (de toutes sortes, et parfois fort prégnants) et « conditionnelle » par ses effets esthétiques. Je n'ai pas besoin de vous préciser lequel de ces deux aspects me séduit le plus. Je crois à ce que Sainte-Beuve appelait, en bonne part, des « hasards de plume », et plus généralement aux bienfaits d'un hasard auquel je dois presque tout, dans ma vie comme dans mon « œuvre ». Je dois être, selon la vulgate, un drôle de « structuraliste ».

« Inventer la pratique »

Cet éloge de la « sérendipité » aux dépens de la « systématité » nous renvoie effectivement à la distinction que vous proposez à la fin de Palimpsestes entre « structuralisme fermé » et « structuralisme ouvert ». Le « structuralisme fermé », qui étudie les œuvres du point de vue des relations internes, laisse sans doute peu de place au hasard, puisqu'il revient toujours à « motiver » ce qui est parfois purement contingent. Le « structuralisme ouvert » que vous proposez possède entre autres avantages d'accepter cette part d'aléatoire. De la même manière, vous caractérisez votre poétique comme une poétique « ouverte », qui s'intéresse à l'ensemble de la littérature possible, et conduit à considérer que l'actualisation de telle ou telle virtualité inscrite dans la langue relève des caprices de l'histoire. Une des conséquences de cette « ouverture » est la possibilité de s'attacher aussi aux œuvres qui n'existent pas, ou pas encore : on sait ce que le genre de l'autofiction doit à telle « case blanche » du Pacte autobiographique de Philippe Lejeune. La théorie permet donc, selon votre expression à la fin de Nouveau Discours du récit, d'« inventer la pratique ». Vous ne vous êtes jamais privé, du reste, de joindre le geste à la parole en proposant ici ou là diverses récritures ou projets d'œuvres, et même quelques apocryphes. Diriez-vous que ces liens entre théorie et pratique font la spécificité de la poétique telle que nous la connaissons aujourd'hui ?

Pour autant que je puisse me remémorer ce moment de pensée, mon opposition entre « structuralisme ouvert » et « structuralisme fermé » (et donc, pour ce qui me concernait, entre « poétique ouverte » et « poétique fermée ») reposait implicitement (ou plutôt allusivement, dans un paragraphe de la dernière section de *Palimpsestes*) sur le contraste que je croyais percevoir entre deux types de contributions de Lévi-Strauss : sa fameuse lecture (en compagnie de Jakobson)

des *Chats* de Baudelaire, et la série vagabonde (et certes bien plus copieuse) de ses *Mythologiques*. Ces dernières (pour ce que j'en ai lu) me semblaient un modèle de lecture transtextuelle (transmythique) dont je me sentais proche à l'époque de *Palimpsestes*, et l'analyse des *Chats*, avec les quelques autres de même principe qui ont été proposées à sa suite, qui relèvent à vrai dire plutôt d'une *critique* structurale interne, me semblaient au contraire enfermées dans une immanence textuelle qui ne m'inspirait guère, et dont la démarche – indépendamment des bévues de méthode qu'y a bien relevées Riffaterre – continue de m'être plutôt étrangère, pour cause (entre autres) de claustrophobie intellectuelle. Bien entendu, les analyses textuelles structurales s'occupent aussi de ce qu'il se passe *entre* les mots du texte (comment autrement ?), mais j'ai personnellement besoin d'un peu plus d'air et d'eau pour naviguer entre les textes – entre les œuvres, entre les « genres » –, ce dont je ne me suis pas privé dans ce livre, ni dans le suivant (je ne compte pas celui qui s'y intercala, et qui n'était qu'un simple codicille).

Mais vous avez raison de relever dans ces exercices de critique immanente un travers (du moins à mes yeux, et je dirais volontiers un *tic* de pensée, et donc un impensé), qui consiste à tout *motiver*, y compris ce qui n'est souvent « que » contingent : c'est plus généralement le défaut majeur de toute critique (sauf parfois la « génétique »), qui pose implicitement que *tout ce qui est devait être*, et que le mérite (la réussite) d'une œuvre consiste en ce qu'on ne saurait rien y changer, y ajouter, en retrancher un seul mot. Quel manque d'imagination ! Pierre Bayard a bien raison de se demander *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, et on pourrait aussi bien essayer (on peut toujours) d'améliorer les œuvres réussies, et aussi (c'est encore plus facile, et parfois plus amusant) de les détériorer un peu, beaucoup, comme ça, juste pour voir. Et d'en inventer quelques-unes, dans la foulée, même déjà écrites, comme Pierre Ménard pour le *Quichotte*. Si je ne l'ai pas (assez) fait, c'est pure paresse ou manque de temps, et peut-être aussi par crainte de saturer par mégarde un champ, ou de noircir un tableau, en remplissant bêtement une case heureusement vide – il ne faut *jamais* avoir horreur du vide : c'est le vide qui nous comble. C'est un peu, entre autres griefs, ce que je reproche à la trop fameuse « autofiction ». Je ne sais trop, pour répondre à votre question finale (la seule, en fait), si cette interaction souhaitée entre théorie et pratique caractérise la poétique actuelle. Chez Bayard, oui, chez Eco, parfois, mais déjà, comme tout le reste, chez mon vrai maître en la matière (j'en ai d'autres, en d'autres matières), j'ai nommé (je l'ai déjà cité) Jorge Luis Borges. Ou bien, en remontant plus haut et en tirant un peu sur l'élastique du virtuel, chez Proust, qui, non content de pasticher Balzac ou Saint-Simon, se demande, à peine écrite la *Recherche*, s'il lui restera le temps de réécrire *La* (même) *Recherche*.

« La littérature au second degré »

Michel Charles, autre grand promoteur de cette approche « rhétorique » des textes, pour laquelle la critique est toujours tournée vers la réécriture, écrit dans L'Arbre et la Source : « Dans une polémique entre un rhétoricien et un commentateur, on peut être certain que le premier essaiera de mettre les rieurs de son côté, et que le second jouera sur le sentiment. » L'un des points communs les plus manifestes entre un certain nombre de poéticiens contemporains, Michel Charles et vous-même en tête, est cet humour, ou cette ironie, en tout cas cette distance vis-à-vis de leur objet. Aujourd'hui comme hier, on est à peu près sûr, en ouvrant un numéro de Poétique, de trouver (aussi) de quoi s'amuser. La poétique semble par-là, entre autres, refuser toute sacralisation du texte, qui en ferait un pur objet de dévotion. Pensez-vous qu'il y ait ainsi une affinité profonde entre la poétique et l'humour ?

Je ne cherche pas, ordinairement (c'est trop facile, et aussi un peu dangereux), à mettre les rieurs de mon côté, et je n'ai pas souvenir de l'avoir fait dans une polémique avec un « commentateur » (il y a d'ailleurs assez longtemps que j'ai déserté la pratique de la polémique, au moins en ces matières). Je ne me définis pas, selon les termes et les catégories de Michel Charles, comme « rhétoricien ». Il ne me semble pas non plus que la poétique (Aristote, Hegel, Northrop Frye, etc.) ait, en tant que telle, une affinité naturelle avec l'humour ou l'ironie. Je crois parfois en avoir une à titre personnel, d'où peut-être la partie de *Figures V* intitulée « Morts de rire », qui se veut, un peu par-dessous la jambe (le sujet s'y prête), une esquisse de théorie (de poétique, si l'on veut) du comique. Mais, bien entendu, je suis mal placé (et même, pas placé du tout) pour parler de mon propre « humour ». J'ai, pour cela, un peu trop le sens du ridicule.

« Chaque âge a ses plaisirs »

La désertion du terrain de la polémique n'est-elle pas aussi le fait de la poétique elle-même ? Vous nous avez rappelé dans quel climat intellectuel la revue et la collection ont été fondées. Quarante ans après, ledit climat semble apaisé : les historiens actuels n'ont pas grand-chose à voir avec Mornet, et réciproquement, les poéticiens ne rechignent guère (disons : encore moins qu'avant) à donner à leurs travaux une facture historique, que ce soit en se concentrant sur une période déterminée, comme dans le dernier livre de Philippe Dufour [Le roman est un songe], ou en adoptant la forme de l'enquête diachronique, comme dans ceux de Guillaume Peureux [La Fabrique du vers] ou Ugo Dionne [La Voie aux chapitres]. Mais la question de la place de la poétique d'un point de vue institutionnel se pose peut-être encore. En 1984, dans un débat pour Le Débat, face à un Marc Fumaroli supposant une mainmise des « formalistes » tout-puissants sur l'Université, vous rappeliez quelques évidences, notamment le fait que la recherche était (est) toujours divisée par siècles... Qu'en diriez-vous aujourd'hui ?

Notre propos n'a effectivement jamais été polémique. Puisqu'une revue, une collection, et même un département universitaire ne sont que des instruments au service d'un mouvement de pensée et d'une voie de recherche, il s'agissait simplement de mettre ces instruments-là au service d'une « discipline » que nous trouvions trop absente dans le champ des études littéraires françaises. Nous n'étions pas en guerre contre l'histoire littéraire, mais contre son hégémonie quasi exclusive dans ce champ. Après quarante ans de cet effort, il me semble que la situation s'est largement assainie. Je perçois bien chez certains derniers tenants nostalgiques de l'ancien régime des signes d'acrimonie qui frisent la paranoïa, mais la polémique (comme, à vrai dire, déjà lors de la bien plus ancienne querelle dite « de la nouvelle critique ») est aujourd'hui largement unilatérale. Roland Barthes s'en tenait, sur ce point, à un « proverbe arabe » qui parle de chiens et de caravane. Il n'y a aucune « mainmise » d'aucune sorte, et, comme vous le relevez à juste titre, la poétique (dans *Poétique* et ailleurs) ne se prive plus, depuis longtemps, de cette mise en perspective historique que je proposais en juillet 1969 dans une communication donnée à Cerisy et reprise depuis dans *Figures III* sous le titre « Poétique et histoire ». Mon propos s'y formulait comme appel, à côté de l'« histoire littéraire » classique, à une « histoire de la littérature » ouverte aux données thématiques et formelles - pour une fois, je ne trouve rien à changer à ce programme. Nous y sommes tous aujourd'hui, et mon grand âge m'a permis de voir s'exercer, sur ce chantier, deux générations de plus jeunes poéticiens-critiques-historiens conscients de l'enjeu et munis des moyens de l'entreprise. La guerre est finie, le travail continue.

Une aventure en poétique

Je commencerai par rappeler brièvement quelques aspects de votre œuvre, qui est allée s'élargissant et rayonnant *de la critique à la poétique, de la poétique à l'esthétique* et, dans un geste un peu autre, *de l'esthétique aux fragments* par quoi vous ne deveniez pas écrivain, puisque vous l'avez toujours été, mais par quoi vous infléchissiez cet engagement dans l'écriture (l'autobiographe est « écrivain malgré lui », il situe son œuvre à mi-chemin de la fiction et de la diction, critère paradoxal pour vous précieux, il suscite un certain mode d'attention dans une discrète résistance à l'empire du roman, et dans une solidarité avec Barthes).

En 1966 paraît donc : *Figures*, devenu ensuite *Figures I* (puisque'un livre est changé par son devenir et par ceux qui le suivent) : il comporte d'une part des articles critiques (la critique : « l'analyse interne, formelle et/ou interprétative, de textes singuliers, ou d'œuvres singulières ou de l'œuvre entier d'un écrivain considéré dans sa singularité ») ; et d'autre part des propositions métacritiques très fortes (sur Thibaudet, Jean-Pierre Richard ou Charles Mauron), qui constituent une sorte de « palier vers la théorie littéraire ».

Deux héros à l'ouverture de cette aventure : Valéry, comme fondateur de la poétique moderne (vous rappelez souvent qu'il se proposait d'écrire une histoire de l'esprit « en tant qu'il produit et consomme de la littérature », c'est-à-dire une histoire de la littérature sans noms propres), et Borges, à qui vous devez une « vision panoptique de la *Bibliothèque universelle* », vision qui constitue peut-être l'essentiel de votre conception de la littérature, mais aussi de l'art, et peut-être d'un rapport au monde quotidien, mental ou sensible.

Ce geste métacritique était déjà une opération d'ouverture, une forme de *transcendance*, pour utiliser ce mot qui reviendra et qui peut nous servir de guide, puisqu'il consistait à sortir de l'immanence des œuvres pour une exploration plus vaste. De tout cela est née la *Poétique*, point de vue « commun à quelques-uns », dites-vous prudemment ; en fait c'est une révolution de pensée et d'usage de la littérature, et nous sommes tous ici en dette à votre égard. C'est aussi le titre commun à la revue et à la collection des Éditions du Seuil, dont on fête aujourd'hui le quarantième anniversaire, qui mettaient au travail « une alliance défensive et offensive entre théorie de la littérature et nouvelle critique », cette « nouvelle critique », thématique ou psychologique qui n'était pas si nouvelle, et à laquelle vous adjoignez la psychanalyse existentielle de Sartre - vous citez d'ailleurs quelque part, comme en passant, le *Saint Genet*, dans une note que je vous demanderais volontiers de prolonger.

La conscience et la mise au travail de cette transcendance des œuvres, de cette ouverture des textes qui vient de nos propres opérations sur eux mais qui vient aussi d'eux, allaient être l'aiguillon permanent de votre travail. La poétique ne s'y opposait pas à l'*Histoire* en tant que telle, mais à une façon « anecdotique » ou « myope » de faire de l'histoire qui a été combattue ici même par l'École des Annales dont vous vous êtes senti solidaire. Critique, poétique, regard structural, étaient également opposés à un point de vue positiviste.

Transcendance des œuvres, donc. Les *catégories*, en particulier, sont des modes de transcendance ; c'est un geste intellectuel fondamental, et merveilleux, que de considérer les catégories de la théorie littéraire non pas comme des outils d'étiquetage ou de classement, mais comme des *modes d'ouverture* des singularités vers la part de généralité qu'elles exemplifient et qu'elles font vivre en avant d'elles-mêmes. Ces idées générales ne recouvrent pas les formes, au contraire elles nomment la vie des formes, leur appel, leur excès. Et parmi toutes les catégories que votre œuvre a révélées et a fait rayonner, on peut rappeler quelques fenêtres grandes ouvertes sur la bibliothèque universelle :

- les *figures* donc (et les 5 volumes du même nom), dans un effort de réinterprétation de la *rhétorique classique* proche de celui de Paulhan, on y reviendra ;

- les *modes du récit* (avec le *Discours du récit* et le *Nouveau Discours du récit*, pour une étude extraordinaire dans laquelle vous dites être entré à reculons, faisant partie des gens qui, dans les

romans, « sautent les passages narratifs » plutôt que les parties descriptives, et en vous intéressant par conséquent aux frontières du récit ;

- la poétique de la *langue littéraire* (un traitement spécifique du langage dont l'aspect principal est de « rémunérer le défaut des langues », selon le mot de Mallarmé, défaut ou arbitraire qu'il faut donc « rémunérer », c'est-à-dire à la fois réparer, récompenser et combler, comme vous l'expliquez. Vous semblez d'ailleurs avoir une affection particulière pour *Mimologiques*, un livre qui témoigne à la fois d'une distance critique et d'une sympathie esthétique à l'égard des rêveries cratyliennes dont il traite, c'est-à-dire à l'égard d'un trait de *wishful thinking*, d'un désir de langage) ;

- le statut des *catégories génériques* qui partagent en tous sens le champ de la littérature (dont vous avez montré les implications dans *l'Introduction à l'architexte*).

La réflexion sur les genres vous a conduit vers une autre fenêtre, celle que les textes ouvrent explicitement les uns sur les autres : c'est la question de *l'hypertextualité* (*Palimpsestes*), conçue elle aussi comme mode de transcendance, à laquelle vous adjoignez aujourd'hui la *traduction*. L'exploration du continent hypertextuel vous a mené vers l'observation de toutes ces façons dont un texte peut entrer en relation avec d'autres textes, par exemple la parodie, qui a nourri l'écriture de *Seuils*. Au fond toutes les œuvres, pour vous, sont ouvertes et existent en avant d'elles-mêmes ; je crois qu'un aspect fondamental de votre pensée, et qui la distingue assez nettement de la critique d'intervention « indifférente », est de mesurer que ce n'est pas seulement nous qui ouvrons les œuvres, dans une manipulation ludique ou sceptique : non, cette ouverture est leur mode *d'être et d'action*, mode d'existence et force opératoire qui fonctionnent en boucle ; elles s'étendent sur « d'autres œuvres, sur leur propre devenir, et sur le monde où s'exerce leur action ». C'est dans cet espace où les œuvres opèrent hors d'elles-mêmes de multiples façons, que vous vous tenez et que vous nous attirez. Je me rappelle que vous le disiez déjà au sujet de la subjectivité de Stendhal, qui est « tout en hors-texte » et en décentrement ; en cela, vous n'avez jamais abandonné la critique, c'est-à-dire *l'attention singulière*, le tête-à-tête – Ungaretti parlait pour Valéry du « mal pénétrant de la précision » ; aucune critique n'est immanente, dites-vous, et c'est grâce à cet exercice d'attention immanente que se révèle dans tous vos livres la transcendance des œuvres.

Vous avez enfin montré toutes les implications ontologiques de cette ouverture, en ouvrant votre étude de la littérature à une vaste réflexion sur le mode d'existence des œuvres d'art, qui a nommé ce qui est sans doute la clé de tout ce parcours : les *relations* entre *immanence et transcendance*, les modes d'ouverture par lesquels l'idéalité du texte littéraire « se manifeste et se compromet, se manifeste en s'y compromettant, bref s'y expose » (je vous cite à peu près). Ce nouvel élargissement, qui consistait à regarder les œuvres comme une sorte particulière d'événement, était le propos de *L'Œuvre de l'art*, qui trouvait dans l'esthétique analytique un appui tantôt positif, tantôt négatif, et qui a ici de grands interlocuteurs. Cette façon de considérer la force de rayonnement des œuvres, mais aussi de nos propres gestes à leur égard, me semble à nouveau assez paulhanienne.

Car il y a là une décision de grande ampleur : vous n'hésitez pas à dire que la pluralité de ces relations (ontologiques, temporelles, génériques, pragmatiques, etc.) met en jeu « le circuit d'un crâne à un autre ». Les individus, et pas seulement les textes, s'y trouvent liés les uns aux autres par le maillon d'une œuvre, et la relation est à la mesure de la force de ce maillon. La force d'un maillon faible, c'est une image que vous aimez bien.

Ce caractère *relationnel* est donc au cœur de votre esthétique : « le principe de transcendance ne fait qu'un avec le *principe de relation* » ; c'est lui qui décide d'un certain rapport, si l'on peut dire, *affectif*, à la généralité, c'est-à-dire d'une relation aux relations comme disposition d'esprit et désir de rationalité ; c'est votre style de pensée, et c'est au principe de quelques « préférences » qui sont encore des modes de rayonnement :

- la préférence pour les esthétiques à forte conscience rhétorique ou générique, comme la période baroque ou classique (et souvent, c'est tout un) ;

- pour les arts de la répétition et de la variation, autrement dit du *rapport* et de la reconnaissance de ce qu'il entre d'*autre* dans le *même* : le jazz et l'architecture ;

- pour certains paysages, les paysages de retour, d'affluents et de confluences, « le type même du paysage de rivière », disait Proust, et le lac comme « rivière élargie » ;

- pour certaines figures relationnelles, comme le vertige, le déjà-vu, la surimpression ;

- pour les œuvres où un détail ou un artiste – souvent un peintre, dernièrement : Vermeer, Canaletto ou Manet – en rajoute sur lui-même ou, à l'inverse, crée contre son genre ; sur tout cela, j'aimerais peut-être revenir dans la discussion.

C'est ce principe de relation qui définit *votre* « structuralisme », comme confrontation non des choses mais des relations entre les choses, et par exemple des ressemblances ; c'est aussi ce principe de transcendance relationnelle qui précise la nature de ce qu'on a appelé *votre*

« relativisme », qui est plutôt un « *relationalisme* » à la fois axiologique (puisqu'il vous tenez les valeurs pour une catégorie de la relation) et esthétique.

C'est ce principe, enfin, qui désigne peut-être le type d'exercice de la subjectivité que vous proposez, par exemple parce que c'est son caractère rigoureusement subjectif (et en cela réel) qui définit la relation esthétique, mais pas seulement. Ici encore vous retrouvez discrètement Stendhal (qui apparaît en défenseur par anticipation de ce que vous appelez la critique « profondément et agressivement subjective », de Barthes, avec laquelle vous me semblez en fait assez solidaire) – je cite *Figures IV* : « Je ne juge pas mon sentiment, mais je ne cesse de "penser" et de repenser son objet, c'est-à-dire de le construire et de le reconstruire en construisant et en reconstruisant son contexte de perception. C'est sans doute à cette coopération du penser et du sentir que se rapporte cette remarque du journal de Stendhal de 1813 : "Au moment où, ce matin, à 10 heures, nous avons aperçu le dôme de Milan, je songeais que mes voyages en Italie me rendent plus original, plus *moi-même*. J'apprends à chercher le bonheur avec plus d'intelligence." Difficile, me semble-t-il, d'imaginer plus belle règle de vie. »

m m



F & Cie

Découvrez Fiction & Cie

**Une collection pour vous faire découvrir des œuvres
éclectiques et exigeantes.**

À plus de 40 ans et avec plus de 500 titres au catalogue, « Fiction & Cie » ne cesse de s'enrichir de nouveaux textes, inventifs et de qualité.

Découvrez les autres titres de la collection sur
www.seuil.com

Et suivez-nous sur :

