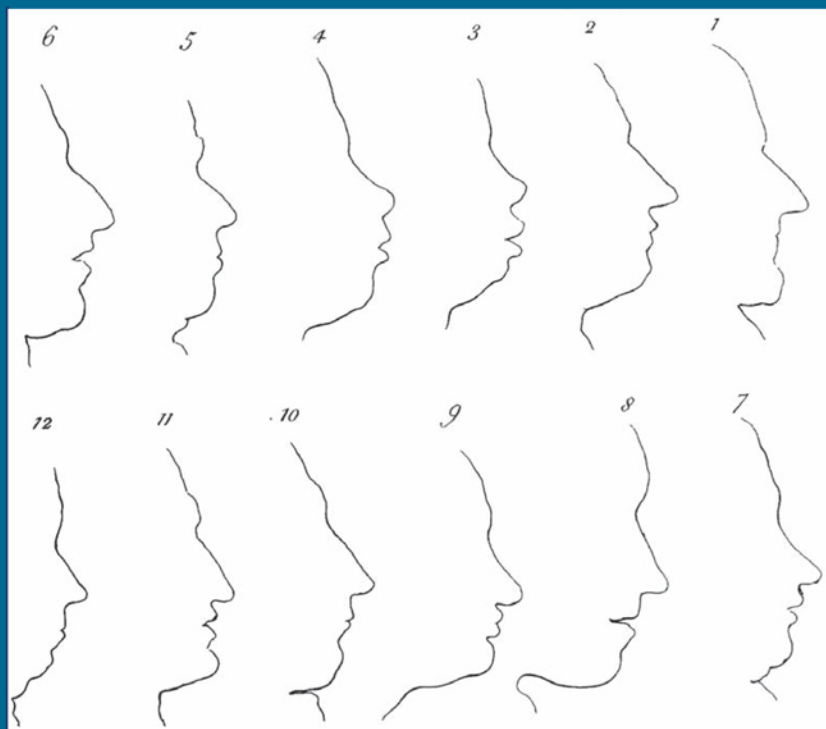




Éloge de l'idiotie

Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar

Marie Berne

FAUX
TITRE

Éloge de l'idiotie

FAUX TITRE

343

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, †M.J. Freeman,
Sjef Houppermans et Paul Pelckmans

Éloge de l'idiotie
Pour une nouvelle rhétorique chez
Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar

Marie Berne



AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2009

Illustration couverture: "Twelve outlines of idiots" de Johann Caspar Lavater (*Essays on physiognomy* 1789) © Wellcome Library, Londres.

Maquette couverture: Pier Post.

The paper on which this book is printed meets the requirements of 'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents - Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 978-90-420-2753-4

E-Book ISBN: 978-90-420-2754-1

© Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2009

Printed in The Netherlands

Remerciements

Au Canada, je remercie Ralph Sarkonak pour la confiance généreuse qu'il a toujours manifestée en mon travail, soutenu par son esprit méticuleux, ses critiques et ses inspirations. Je salue également Carlo Testa et André Lamontagne dont les encouragements et exactitudes se sont avérés précieux tout au long de mes recherches.

En France, et pour ce qui est de l'origine du livre, j'adresse toute ma gratitude à Alain Roger qui a fait naître en moi le goût de la recherche esthétique, à Valérie Deshoulières qui a été la première personne à me parler d'idiotie, et à Françoise Gaillard qui s'est intéressée à cette étude et a donné de précieux conseils.

Ailleurs, – parce qu'il y a tout le monde dans l'histoire – je salue et remercie ma famille et mes amis, notamment Freddy, Astrid, William, Émilie, Doo-seung, Alexis, Alice et puis surtout, Jack.

A mon frère Jean-Christophe

Todo el día, sentados en el patio, en un banco, estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz. Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos, y volvían la cabeza con toda la boca abierta.

Horacio Quiroga, « La gallina degollada », *A la deriva y otros cuentos*

(Toute la journée, assis dans la cour, les quatre enfants idiots des Mazzini-Ferraz se tenaient sur un banc. La langue pendante entre les lèvres, le regard hébété, ils remuaient la tête la bouche grande ouverte.

« La poule égorgée », *Contes d'amour, de folie et de mort*)

Introduction

[...] come gli mostra il libro che far debbia ;
e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia.
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XXII, 23

([...]) comme le livre lui montrait qu'il devait faire,
et le palais partit en fumée et brouillard.
Roland furieux XXII, 23)

Bella donna

Oui, voilà – ne rien comprendre... Sinon, au bout
du compte, on pourrait bien comprendre de tra-
vers.
Zéno Bianu, *L'Idiot, dernière nuit*

« Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'œil sur le modèle ; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait été posé. » (Foucault *Les Mots et les Choses* 19)¹ Pourtant, d'une façon ou d'une autre, le sujet de la toile devance la représentation.

Au fond d'un bois, dans le secret et la solitude, une femme est prise de convulsions. En pleine clairière, à l'écart, chantant d'étranges mélodies, elle cueille des racines et capture des insectes pour ses préparations qui guérissent le mal. Elle invoque l'anti-Dieu. Arriérée et démente, voyante et errante, victime et puissante, au cœur des hommes qui la rejettent et l'appellent tout ensemble, se dresse cette

¹ Toutes les références aux ouvrages cités seront données entre parenthèses avec le nom de l'auteur. Si plus d'un ouvrage du même auteur paraît dans la bibliographie, le nom de l'auteur sera remplacé par le titre en question. Enfin, et c'est le cas ici, lorsque l'identité de l'auteur n'est pas mentionnée auparavant, nous inscrivons entre parenthèses son nom puis le titre de l'œuvre.

enfant de la nuit, sur un « pont entre les deux mondes » (Michelet 98)² – la sorcière. Lorsque qu'en 1861 Jules Michelet évoque la femme damnée du Moyen Âge, il crée un recueil dont le genre littéraire se situe entre roman et précis historique, entre art et science, car selon Roland Barthes dans son livre sur l'historien, « ce n'est pas la réflexion qui corrige l'instinct, c'est le cœur, l'intuition qui donne sa forme complète à l'idée » (Michelet 137). Œuvre romantique, *La Sorcière* présente le personnage d'abord comme victime dans un contexte historique particulier pour faire ensuite la démonstration progressive de ses dons puis du rôle irremplaçable qu'elle joue au sein de la communauté.

L'historien revisite une vaste période de l'histoire de France : de la mort du dieu Pan, c'est-à-dire le début de la domination de l'ère chrétienne, jusqu'à 1730. C'est l'atmosphère négative qui importe d'emblée lors de la naissance de la sorcière. Dès les premières lignes du livre, Michelet explique : « D'où date la Sorcière ? Je dis sans hésiter "Des temps du désespoir." » (35) La crise se manifeste par la perte de la foi, du lien sacré avec les dieux et la nature. On y substitue le surnaturel, et les hommes font toutes sortes « de rêves étranges, riches de miracles, de folies absurdes et charmantes » (Viallaneix 21). Le malaise envahissant se traduit en comportements étranges comme la « danse de Saint-Guy », « un acheminement vers l'épilepsie » dont les conséquences sont terribles : « L'Europe couverte de fous, de furieux, d'idiots ! » (111) C'est aux maladies des siècles que l'on doit l'apparition des sorcières, lesquelles « offrent au désespoir collectif, non une délivrance, mais une compensation » (Viallaneix 22). Dans un monde bouleversé, un individu marginal, singulier et rejeté est né au sein de la communauté qui manifeste ainsi un certain besoin.

En incarnant précisément les travers du monde, la sorcière exprime une difformité qui dérange les esprits tout en les attirant « par un respect mêlé de crainte » (33), difformité qu'il convient d'écarter. Puisque la sorcière est marginale du fait de son sexe d'abord, Jules Michelet vient renverser les idées reçues sur le sujet : dans son portrait historique, l'influence des forces surnaturelles, de Satan ou de Dieu, ne vient qu'en second lieu après la présentation de l'individu lui-même. La sorcière est d'abord cette « *Belle dame* (bella

² Dans le préambule, les références faites au livre *La Sorcière* de Jules Michelet figureront désormais entre parenthèses et sans le nom de l'auteur.

donna) » (33) qui vit sa relation avec le monde sur le mode du décalage et de la solitude : « Elle sent son isolement. » (99) Désormais, la vie « normale », surtout celle qu'entend et préconise l'Église, ne comprend aucune place légitime pour l'exclue considérée au même titre que les fous et les miséreux (Caspar 14) : « Car la folie marque, en général, un lieu d'*exclusion*, le *dehors* d'une culture. » (Felman 13) Cette inquiétante solitude aurait poussé la sorcière jusqu'à la solution ultime du « Pacte avec Satan » : « [...] on en venait là qu'à l'extrémité, en désespoir de toute chose, sous la pression terrible des outrages et des misères. » (70) De manière instantanée, l'anormalité de la sorcière s'appelle maladie, physique mais surtout mentale, maladie contre laquelle les médecins sont sans remèdes ni explication : « Beaucoup étaient de demi-folles. » (162) S'il est question de *demi-folie*, c'est aussi que la singularité de cet être refuse d'intégrer une catégorie connue à ce jour et se définit justement comme « une espèce à part » : « À son apparition, la Sorcière n'a ni père, ni mère, ni fils, ni époux, ni famille. C'est un monstre, un aérolithe, venu on ne sait d'où. » (36) À la fois au-dehors et dans ce monde, l'étrangeté de la sorcière pousse les hommes à réagir comme face aux fous et aux idiots. À ces « malades sous l'empire d'une illusion », on impose la violence, celle des injures avant d'en venir à une solution plus radicale : « Elle était si agitée qu'on fut contraint de la lier. » (190) Peu après l'enfermement – qui n'ôtait en rien l'incessante manifestation de l'esprit malin, « le trouvant trop fort dans l'âme, on veut le chasser des corps » (160) – viennent les bûchers qui lavent la conscience des hommes. En précipitant sa mort, ils condamnent la sorcière à une existence éphémère qui laissera cependant les traces de son passage.

Révélee par les comportements violents à son égard, la sorcière s'affirme comme présence gênante. Avec ses crises inattendues, ses danses saccadées, tout son corps se meut selon des mouvements inexplicables. Le spectacle dérange comme une chorégraphie grinçante. À propos de l'œuvre de Jules Michelet, Barthes explique que « l'objet historique peut toujours se réduire au dégoût, à l'attrait ou au vertige qu'il provoque » (*Michelet* 157). Les sorcières ébranlent les certitudes, et leur mystère effraie : « Elles exerçaient sur le pays une terreur d'imagination incroyable. Nombres de personnes se croyaient leurs victimes, et réellement devenaient gravement malades. » (169) Pour remédier à cette angoisse, l'interprétation appelle les critères de morale et de normalité face aux sorcières : « Bref, ce qu'elles font de

terrible et vraiment contre la nature, c'est de dire des choses sales, qu'un homme ne dirait jamais. » (214) Pour l'historien, il est évident que la sorcière, victime d'une injustice complexe – puisqu'elle remet en cause la manière d'interpréter le monde, qui est « le propre du savoir » pour Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* (55) –, mérite d'être réhabilitée, et ce à partir de la mise en place de ses dons.

Figure proche de celle de l'enfant, la sorcière est avant tout « bien innocente encore » (68). Quant à son image statique de femme vieille et laide, elle est à démentir : « Au mot Sorcière, on voit les affreuses vieilles de *Macbeth*. Mais leurs cruels procès apprennent le contraire. Beaucoup périrent précisément parce qu'elles étaient jeunes et belles. » (32) Tantôt naïve tantôt malicieuse, la sorcière se caractérise aussi par les faiblesses de son « imagination rêveuse » : « [...] la nuit, le somnambulisme, le jour, l'illusion, la rêverie et le don des larmes. » Mais « cette femme, tout innocente, elle a pourtant, nous l'avons dit, un secret qu'elle ne dit jamais à l'église » (65). S'il est question de mystère, c'est aussi parce que la sorcière détient des pouvoirs qui nous dépassent. Fille directe des fées, des prêtresses et des Sibylles, elle a hérité de leur magie et de leur don de seconde vue. Après l'énumération précédente des griefs de sa condamnation, le constat de ses talents replace la sorcière aux côtés des figures oxymoriques. D'elle, se dégage une lumière paradoxale dans la nuit, symbolisée par la luciole ou l'astre lunaire, « la Lune qui influe sur les biens de la terre » (123), qui la relie de manière privilégiée à la nature. Michelet nous rappelle que « la femme est encore au monde ce qui est le plus nature » (101)³. La sorcière « n'a d'ami que ses songes, ne cause qu'avec ses bêtes ou l'arbre de la forêt » (62). En relation étroite avec les animaux, avec lesquels elle parle et dont elle emprunte quelquefois la forme – chat, chien ou chouette –, cette femme maudite règne au sein des éléments. Elle rappelle le temps des « dieux anciens » et convoque le lien originel de l'homme et de la nature. Dotée de l'« *illuminisme de la folie lucide*, qui selon ses degrés, est poésie, seconde vue, pénétration perçante, la parole naïve et rusée » (36), la sorcière connaît et utilise des plantes pour soigner. Sa nature exceptionnelle fait d'elle l'« unique médecin du peuple, pendant mille ans » (32), dont la méthode singulière attire les foules. Exerçant un

³ Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrit : « La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable. » (*Mon cœur mis à nu* 91)

pouvoir d'attraction certain, une « tendresse infinie est dans tout cela. – Cette âme enchantée ne pense pas à elle seule. Elle s'occupe aussi à sauver toute la nature et toute la société » (64). Mystérieuse femme lunatique aux propositions douces, il semble que ses dons lui soient attribués dans un but précis.

À en croire la démonstration de l'auteur de *La Sorcière*, en particulier dans l'épilogue, le rôle du personnage ressemble à celui du tableau de Velázquez décrit par Michel Foucault au début de *Les Mots et les Choses* : « Il restitue comme par enchantement ce qui manque à chaque regard [...]. » (*Les Mots et les Choses* 30) La sorcière est à l'origine de l'école parallèle, celle de la nature, « loin de l'École et des lettrés, dans l'*École buissonnière* » (39). Là où le grimoire remplace la grammaire, elle enseigne un autre regard sur la réalité pour « défier la vérité inerte » (Viallaneix 22). À l'image de sa méthode homéopathique, elle présente une logique de l'inversion, celle « du grand principe satanique *que tout doit se faire à rebours*, exactement à l'envers de ce que fait le monde sacré » (111). L'écriture de *La Sorcière* défend ainsi la *rhétorique* – c'est-à-dire l'ensemble des procédés et techniques permettant de s'exprimer avec éloquence – de l'héroïne. Michelet « présente, avant Freud, que le phénomène de la perversion ou, plus précisément, de l'inversion appartient à l'histoire des révoltes interdites » (Viallaneix 22). Femme oxymore, figure de l'inversion, cet être singulier parvient à rétablir un équilibre perdu, qu'elle soit aidée de Satan ou non. Grâce à elle, les hommes approchent la réalité différemment :

L'humanité entière a, pour la première fois, de minute en minute, la conscience d'elle-même, une communion d'âme !... O divine magie !... Si Satan fait cela, il faut lui rendre hommage, dire qu'il pourrait bien être un des aspects de Dieu. (306)

Lors de cette pirouette finale, Michelet se livre lui-même à l'inversion en renversant le manichéisme du Bien et du Mal. Dès lors, ce qu'il entend réhabiliter sous le nom de sorcière tout au long de son livre appelle un phénomène plus vaste de la civilisation occidentale. Le personnage choisi en est la meilleure expression tout au long des siècles qu'il explore et à l'époque où il écrit, en 1861⁴.

⁴ La démarche de Jules Michelet lorsqu'il écrit ce livre est à comprendre dans le contexte particulier de la première moitié du XIXe siècle, soit entre la fin de ce qu'on appelle *le Mal du siècle* et la progressive naissance de l'individu, liée à la notion de *modernité*. La date de parution de *La Sorcière* se trouve encadrée de deux dates déci-

Si Michelet avait vécu au XX^{ème} siècle, quel nom aurait-il entrepris de soutenir afin de révéler cette injustice et cette logique inacceptables ? Puisque ce préambule consacré à la sorcière présente les traits d'une figure singulière, « peut-être est-il temps de nommer enfin cette image qui apparaît au fond du miroir [...] pour ne pas nous embrouiller à l'infini dans ces désignations flottantes, un peu abstraites » (Foucault *Les Mots et les Choses* 24). Cette figure, Michel Foucault l'appelle *le fou* dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, nous l'appellerons *l'idiot*. Exclusivement féminin chez Michelet, le personnage qui symbolise cette crise de la raison, crise des choses et de leur représentation – le sujet même du livre de Foucault, *Les Mots et les Choses* – apparaîtra tantôt masculin tantôt féminin à l'occasion de notre translation en apologie puis en éloge⁵. Allégorie pour nous, sorcière se transforme en idiot lorsque du XIX^{ème} et de Michelet on passe aux écrivains du XX^{ème} siècle.

Définitions

Plus on regarde de près un mot, plus il vous regarde de loin.

Walter Benjamin, *Écrits français*

Le temps est venu de s'attaquer à l'évidence des mots, « à une apparence provisoire et aux contraintes de la rhétorique, voire à quelque inaptitude à nommer » (Derrida *Khôra* 16). La littérature agit à

sives : d'une part la célèbre toile de Gustave Courbet en 1851, *Un enterrement à Ornans* (Musée d'Orsay, Paris), et d'autre part la Commune de Paris en 1871. Le tableau de Courbet symbolise le deuil de la civilisation moderne devant la mort des anciennes traditions en même temps qu'il s'impose comme manifeste du réalisme en élevant au rang de nouveaux héros les « figures humaines » du sous-titre du tableau, les habitants réels de la ville d'Ornans. La toile confirme ce qu'Émile Zola énonce dans *Mes haines* : « Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau. » (Zola 307) Malgré l'importance de cette remarque, il convient de rappeler que Michelet, né en 1798, meurt en 1874 et appartient bel et bien, dans la vie comme dans son œuvre, à la première partie du siècle. La dimension poétique – romantique – des œuvres de l'historien fait de lui un poète. Son travail ne relève pas du réalisme de la lutte des classes mais bien encore d'une libération de l'esprit à partir de ce que nous enseigne l'Histoire.

⁵ Il s'agit d'abord d'une « apologie » (un discours qui prend la défense) des idiots avant de devenir un « éloge » de l'idiotie (qui en vante les mérites), rappelant à sa façon *l'Éloge de la folie* d'Erasmus.

partir de, par et à travers les mots : mots devenus des formes pour approcher une réalité ou son image. L'*idiome* de toute l'analyse qui va suivre doit se définir ici afin que scribe et lecteur s'entendent. À l'article *idiot* du *Grand Robert de la langue française*, qu'il s'agisse du nom ou de l'adjectif, le terme désigne une certaine ignorance, un « manque d'intelligence, de bon sens, de finesse » ou « un niveau intellectuel anormalement bas » et ce dès le XVII^e siècle. Il est évident que l'acceptation commune et actuelle du mot le confond avec les synonymes *bête*, *sot* ou *stupide*. Selon les traités médicaux, l'idiotie appartient à la catégorie des « oligophrénies », c'est-à-dire « les déficits congénitaux [...] considérées comme pathologiques lorsqu'ils entraînent des difficultés d'adaptation » (Guelfi 651). En théorie, l'idiot n'occupe qu'une place restreinte dans les diverses classifications des retards mentaux, lesquelles sont toutes basées sur l'évaluation du Q.I., le quotient intellectuel. L'article « Oligophrénie (arriération mentale) » de Nasrollah Moamaï dans le *Précis pratique de psychiatrie* rappelle les trois appellations scientifiques des individus qui présentent un Q.I. de 0 à 20 : « arriération profonde » selon l'APA (Allocation Personnalisée d'Autonomie), « subnormalité sévère » selon l'OMS (Organisation Mondiale de la Santé), et « idiotie (âge mental inférieur à trois ans) » selon les autres écoles européennes (Moamaï 368). Ces classifications, nées d'une exigence de clarté, révèlent paradoxalement le désaccord évident des différentes écoles de médecine à l'égard de la dénomination de la pathologie. Les termes *arriération* et *subnormalité* appellent un questionnement de rapports : si l'*arriération* suppose un état *arrière*, elle se définit par opposition à un *devant* qui n'est pas explicite. De même, on se demande au-dessous de quelle normalité se place cette *subnormalité* ? S'il est question d'un retard mental – apparemment un retard qui ne se rattrape pas –, à partir de quelle montre est-il établi ? Les ouvrages médicaux et sociaux sur les attardés mentaux se réfèrent toujours à l'idée que le sujet devient normal dès qu'il est en mesure de gagner sa vie et de travailler. Dans un cas comme dans l'autre, dans le dictionnaire comme dans la classification médicale, est omise ou relayée au second plan l'origine grecque du terme : « [...] du grec *idiotês* proprement “particulier ; individu quelconque”, par ext. “étranger à un métier, ignorant”. » (*Le Grand Robert*)

Il s'agirait alors de réhabiliter le mot à partir du réajustement proposé par Clément Rosset dans *Le Réel. Traité de l'idiotie* : « Idiô-

tes, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. » (*Le Réel* 42) À partir de l'expression « dont la signification philosophique est de grande portée », le terme *idiot* engage un questionnement en deux temps : que doit-on entendre par « unique » et qu'est-ce que l'ignorance ? Pour tenter d'y répondre, nous choisirons les indices offerts par la littérature, et notamment certains personnages idiots de quelques œuvres romanesques. Il sera dès lors impossible de se contenter de la façon dont on entend communément le mot. Les soupçons naissent dès qu'on a affaire à la définition du dictionnaire. Cette dernière présente une énumération d'exemples confondus : « *L'idiot du village, en butte aux moqueries, aux méchancetés des enfants. – L'Idiot, roman de Dostoïevski* » (*Le Grand Robert*). En plaçant ces exemples sur le même plan, la formulation n'admet pas de distinction entre « l'idiot du village » et le prince Mychkine. Comme « l'idiot du village », le héros de Dostoïevski suscite l'hilarité et se trouve affublé de l'appellation de « pauvre d'esprit » : « Parfois sans doute, il est un peu trop simple... » (Dostoïevski 63) Ce mot idiot, traduction du russe *yurodivyi*, est précisément celui qu'emploie le personnage pour se présenter – et que Dostoïevski choisit comme titre de son roman en 1869 : « Les fréquents accès de son mal l'avaient rendu presque idiot (le prince dit en propre terme : idiot). » (Dostoïevski 33) Pourtant le personnage présente une déficience mentale relative et ne saurait appartenir à la catégorie médicale des arriérés profonds. Concentrée sur ses crises d'épilepsie, l'anormalité du prince Mychkine fait de lui un être « particulier » mais ne lui interdit pas de mener une existence plus ou moins normale. Bien que le roman se serve d'abord de l'acceptation habituelle du terme, le cas du prince la dépasse largement. Ce qui importe revient à l'irréductibilité du personnage : le profil de l'idiot romanesque l'excède de sa définition ; le dictionnaire, le lexique ou le mot lui-même montre une faille par laquelle nous aimerions nous glisser.

Les fuites du mot *idiot* peuvent amener une autre réaction. Au cœur de la sphère des aliénations mentales, il est souvent question de le ramener à un autre mot : *folie*. Lors de son arrivée à New York, encore plongé dans son obsession du dénombrement des puces, le narrateur de *Voyage au bout de la nuit* décide de quitter ses compagnons. Ces derniers, face à une réaction qu'ils ont du mal à comprendre : « Il

est fou, qu'ils disaient, mais il est pas dangereux. » (Céline 185) Entre Bardamu et les autres demeure ce jugement de *folie* qui toutefois se précise et intrigue. Du fou, l'idiot détiendrait la plupart des traits à l'exception de celui de « dangereux ». S'il y a *folie*, elle ne saurait vraiment se limiter à ce seul mot dans bien des cas. En 1613, Miguel de Cervantès souligne à cet égard la faiblesse du terme dans une des *Nouvelles exemplaires*. Dans « El Licenciado vidriera » (« Le Licencié de verre »), à la suite d'une maladie dont il ne guérit que physiquement, le personnage Tomás se met à parler étrangement : « Il demeura sain, et fou de la plus étrange folie que l'on eût pu voir jusqu'alors parmi les folies. »⁶ (« Le Licencié de verre » 1265) Mis au pluriel, le terme de *folie* n'en reste pas moins inapproprié puisqu'il comprend une multitude de variantes en contradiction avec la dimension « particulière » et « unique » de l'*idiotie* désignée ici comme « la plus étrange folie ». Ajoutons que le terme de *fou* soustrait à celui d'*idiot* non seulement l'idée de la malformation physique ou génétique et de l'arriération mentale, mais aussi et surtout celle de l'ignorance, de l'ingénuité et de l'innocence.

Ces rectificatifs faits, nous voici à même de mettre en place une définition opératoire de l'idiotie. Revenant au sens premier des mots comme « Shakespeare a projeté l'énergie latente de leur étymologie au grand jour de la conscience » (Steiner 236), il faudra entendre le terme selon les deux signifiés – *particulier* et *dépourvu de raison* – qu'admet Clément Rosset : l'idiot présente une arriération mentale qui fait de lui un cas unique. Tout comme Jules Michelet utilisait le mot *sorcière* pour évoquer une large catégorie de femmes particulières, le terme d'idiotie pour nous, loin de regrouper seulement les quotients intellectuels de 0 à 25, servira à inclure toutes sortes de « subnormalités » (Moamaï 367). La définition proposée présente le double avantage de s'avérer plus large que la réduction médicale, plus précise que celle du dictionnaire. Par *idiotie*, on entendra donc toutes les formes de déficiences, d'arriérations et de retards physiques et mentaux à des degrés divers représentés dans la littérature. Comme pour la sorcière, il faudra revenir sur ce qui fait de l'idiot un monstre, une victime des autres, un marginal aux pouvoirs étranges, un être si ancré dans la nature qu'il figure peut-être ce lien originel perdu entre les

⁶ Le texte original est « [...] quedó sano, y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. » (« El Licenciado vidriera » 53)

hommes et le cosmos. Bien qu'il affirme sa particularité, dans le miroir élogieux que nous proposons, le simple d'esprit contemple une foule de personnages qui lui ressemblent : la sorcière, le fou, le schizophrène, l'enfant, la femme, le mélancolique, l'androgyné, la bête, le poète ou bien l'albatros de Baudelaire.

Prémisses

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
Charles Baudelaire, « L'Albatros », *Les Fleurs du Mal*

La lecture se fera à partir de l'isotopie de l'idiotie qui engage la mise en place de trois angles de vue distincts, soient trois prémisses indispensables pour la suite. La première admet l'idiot en tant que personnage dans l'histoire racontée. À la manière dont on a approché le mot, du sens le plus évident au sens le moins évident, l'idiotie vaut d'abord comme critère de jugement. L'idiot n'est pas toujours malade, mais il est très souvent perçu comme tel selon le regard que l'autre porte sur lui. Personnage principal ou secondaire, de sexe masculin ou féminin, l'idiot – ou l'idiotte – fait l'objet d'un premier diagnostic : la première observation détermine sa malformation physique ou mentale entraînant un décalage social dont il souffre. Étranger, en marge, dérangé et dérangeant, l'idiot n'a pas d'activité sociale utile, il ne produit rien et ne comprend rien. Aux yeux des autres, c'est-à-dire de la normalité, il ne vaut rien parce qu'il est incapable de s'adapter à la société, au réel, à la logique en place.

Cependant, la prémisse suivante appelle une autre logique. Elle établit le statut singulier du personnage idiot à partir de sa *santé paradoxale*. À cet égard, un retour à la tradition philosophique et médicale de l'Antiquité permet de comprendre la parole idiote comme celle du mélancolique. Le Problème XXX d'Aristote interroge la nécessité d'inscrire la mélancolie dans la science médicale, et notamment la théorie des humeurs, à partir du cas d'Héraclès. Pour la première fois, depuis le XXIII^e aphorisme d'Hippocrate qui ne faisait qu'une description brève du mélancolique, la pathologie est décrite

comme un signe d'exception⁷. Selon la conclusion d'Aristote, le mélancolique présente une *santé paradoxale*, de l'ordre de celle que ressent le prince Mychkine à l'issue de ses crises d'épilepsie⁸, fondée sur une dualité confondante : à l'épileptique, comme au fou et à l'idiot, s'offrent des instants tantôt d'une clarté éblouissante, tantôt d'une noirceur effrayante⁹. Cet entre-deux, Montaigne en parle comme la conséquence « d'une condition mixte » (*Essais* III 318) qui correspond parfaitement à la « bile noire », « un mélange de chaud et de froid » (Aristote 93), évoquée dans le Problème XXX. Aristote explique la nature mélancolique, celle des poètes et des philosophes, en se basant sur la chaleur et le refroidissement de la bile :

La bile noire est froide par nature, et n'étant pas à la surface, quand elle se trouve dans l'état qui vient d'être décrit [froid], si elle est en excès dans le corps, elle produit des apoplexies, des torpeurs, des athymies, ou des terreurs, mais si elle est trop chaude, elle est à l'origine des états d'euthymie accompagnés de chants, des accès de folie, et des éruptions d'ulcères et autres maux de cette espèce. (Aristote 95)

Au cœur de ces aléas de température et de tempérament, Aristote fait allusion au danger qui menace le mélancolique : le silence. Lorsqu'il veut s'exprimer, l'idiot, en proie à l'incompréhension des autres, est tenté de se taire. Pourtant, héros, antihéros ou compagnon de route du héros, lorsqu'il prend la parole dans l'histoire, le personnage *subnormal* tient des propos qui lui ressemblent car ils sont idiots – à savoir décalés, étranges, aliénés, naïfs et souvent gênants. Loin de passer inaperçues, ses interventions, pour ce qu'elles ont d'exceptionnel, dé-

⁷ Aristote en arrive à conclure que « tous les mélancoliques sont donc des êtres d'exception, et cela non par maladie, mais par nature » (Aristote 107). Dans ses *Essais*, Montaigne reprend cette idée pour expliquer la folie : « Et comme [...] aussi dit Aristote que aucune ame excellente n'est exempte de meslange de folie. Et a raison d'appeler folie tout esclancement, tant louable soit-il, qui surpasse nostre propre jugement et discours. [...] il faut que nostre prudence soit offusquée ou par le sommeil ou par quelque maladie, ou enlevée de sa place par un ravissement céleste. » (*Essais* II 20)

⁸ L'épilepsie est désignée comme la « *maladie sacrée* » dans le Problème XXX (Aristote 83).

⁹ On pense alors au prince Mychkine : « Il songea entre autres à la phase par où s'annonçaient ses attaques d'épilepsie quand celles-ci le surprenaient à l'état de veille. En pleine crise d'angoisse, d'hébètement, d'oppression, il lui semblait soudain que son cerveau s'embrasait et que ses forces vitales reprenaient un prodigieux élan. » (Dostoevski 274)

passent la simple stupidité dès qu'elles se mettent à établir des relations incongrues entre les choses, entre les mots. Puisqu'elle approche la réalité de façon métaphorique, la parole de l'idiot repose sur le principe de dualité de la mélancolie qui établit des rapprochements singuliers. Elle s'exprime le plus souvent par le biais de la figure de la comparaison. Le phénomène prend d'autant plus d'ampleur lorsque cette parole exceptionnelle va au-delà du niveau diégétique. Lorsqu'elles se mettent à prendre la place de la narration, parfois sous forme de monologue, les paroles de l'idiot(e) se chargent d'une autre mission. Le personnage se voit investi, par intermittences, de la fonction de narrateur tout comme dans la célèbre phrase de Shakespeare à l'acte V, scène 5 de *Macbeth* :

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (*Macbeth* V, 5, 716-8)

Transformé en histoire, ce qui sort de la bouche idiote se charge d'un nouveau sens. Le regard idiot sur le monde qui l'entoure et qu'il ne comprend pas de la même façon que les autres, passe par une langue qui est comme lui, inutile et unique, pleine de bruit et ne signifiant rien. L'idiot littéraire ne saurait exister sans le langage qu'il crée et qui le crée. Dans ce sens il partage le rôle de l'écrivain qui le fait naître.

Le personnage idiot devient métaphore de la langue du roman qui le met en scène. Derrière l'idiot narrateur avec lequel il entretient une relation étroite, l'auteur écrit, aux prises avec la discipline qui, sous le nom de rhétorique, enseignait – depuis l'Antiquité et jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle – l'art oratoire et littéraire à partir du choix des arguments, de leur organisation, et de l'utilisation des figures de style propres à frapper l'auditeur ou le lecteur. Aujourd'hui, renouvelée par des concepts linguistiques¹⁰, la rhétorique vise à dégager les structures formelles de tout discours, littéraire ou non. S'il est pris en charge ou soutenu par un personnage ou un narrateur idiot, le discours

¹⁰ « Le langage est l'être de la littérature, son monde même : toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire, et non plus dans celui de « penser », de « peindre », de « raconter », de « sentir ». Techniquement, selon la définition de Roman Jakobson, le « poétique » (c'est-à-dire le littéraire) désigne ce type de message qui prend sa propre forme pour objet, et non ses contenus. » (Barthes *Le Bruissement de la langue* 14-5)

romanesque pourrait s'avérer, par contamination, tout aussi idiot. Le sens « singulier » de l'adjectif pourrait correspondre à cette exigence d'originalité que connaît l'art du XX^{ème} siècle, comme à l'époque contemporaine, en réaction contre ce qui précède et à la recherche à tout prix du jamais vu, de l'unique. Aux lueurs de ce rapprochement entre rhétorique et idiotie, il devient possible de déterminer l'art d'écrire particulier aux romans qui racontent les idiots et la tentation pour l'artiste d'adopter un style¹¹, voire un comportement idiot. L'idiotie sera dès lors à comprendre non plus seulement comme une esthétique particulière mais comme une morale du regard, une éthique devenue nécessaire au XX^{ème} siècle¹².

¹¹ « La littérature, c'est la contestation de la philologie (dont elle est pourtant la figure jumelle) : elle ramène le langage et la grammaire au pouvoir dénudé de parler, et là, elle rencontre l'être sauvage et impérieux des mots. » (*Les Mots et Les Choses* 313)

¹² Pour la suite, il convient de préciser ce que entendons par *éthique*. Il s'agit de l'ensemble des principes moraux propre à une personne ou un groupe. Cependant nous y ajouterons le sens particulier et philosophique que lui attribue Emmanuel Levinas au sens où ce qu'il nomme « la conscience pré-réflexive » nous paraît en rapport direct avec notre définition de l'idiotie. En 1982, dans *Éthique comme philosophie première*, le philosophe propose : « Nous voulons dans cet exposé nous demander si la pensée entendue comme savoir, depuis l'ontologique de la philosophie première, épuise les possibles de la signification de la pensée et si, derrière le savoir et son emprise sur l'être, ne surgit pas une *sagesse* plus urgente. » (Levinas 77) L'éthique désignera alors le vouloir et l'action, antérieurs à la morale, liés au savoir et tendus vers une certaine forme de sagesse (*la philosophie première*) devenue indispensable au XX^{ème} siècle. Pour distinguer la morale de l'éthique, nous reprenons les termes de Jacques Rolland dans la préface de *Éthique comme philosophie première* de Levinas : « [...] la morale serait ainsi la version en "Tu dois" du "Il faut" de l'éthique [...]. » (Rolland 63) Nous verrons à cet égard que les œuvres étudiées présentent moins le « Tu dois » que le « Il faut » propre à une éthique singulière.

Quatre idiots

Estragon. – Ce serait amusant.

Vladimir. – Qu'est-ce qui serait amusant ?

Estragon. – D'essayer avec d'autres noms, l'un après l'autre. Ça passerait le temps. On finirait bien par tomber sur le bon.

[...]

Estragon. – C'est toute l'humanité. (Silence.)

Regarde-moi ce petit nuage.

Samuel Beckett, *En attendant Godot*

Après l'étape du mot vient l'étape du nom. Nommer les idiots s'avère être une tâche des plus délicates. Puisqu'elle n'est pas encore reconnue, cette nouvelle acception du terme *idiotie* suppose une démonstration à partir de textes dont la valeur n'est justement plus à prouver. Les romans choisis doivent présenter un personnage idiot, lui donner la parole tant et si bien que – sur les plans linguistique, rhétorique et éthique – l'œuvre serait comme produite par cette seule conscience dégénérée paradoxalement incapable de produire quoi que ce soit. Inenvisageable ici, l'étude diachronique exhaustive du phénomène de l'idiotie dans la littérature occidentale n'en demeure pas moins tentante¹³. Pour le moment, il s'agit d'en observer la récurrence

¹³ Cette recherche partirait volontiers de l'Antiquité – le Problème XXX d'Aristote ou le dialogue *Ion* de Platon au IV^e siècle avant Jésus-Christ passerait par l'Évangile de Saint-Mathieu – le sermon sur la montagne à propos des « pauvres d'esprit » –, puis par « Celle qui simulait la folie » dans l'*Histoire lausiaque* de Pallade d'Hélénopolis (420 après Jésus-Christ), les *Sublimes paroles de Nasr Eddin Hodja* (XIII^e siècle en Turquie), *Le Miroir des âmes simples et anéanties* de Marguerite Porete (1250-1310), l'*Éloge de la folie* d'Erasme (1509), l'*Orlando furioso* (*Roland furieux*) de Ludovico Ariosto (1516), les fous et bouffons de Shakespeare à la fin du XVI^e siècle, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (1605-1615) ou « Le Licencié de verre » (1613) de Cervantès, *La Dama boba* (« La Dame niaise ») de Lope de Vega (1618), *Los Sueños* (*Les Songes*) de Francisco de Quevedo (1627), *Le Pèlerin chérubinique* (*Der Cherubinische Wandersmann*) de Angelus Silesius (1674), *L'Ingénu* de Voltaire (1767), *Bartleby the Scrivener* de Melville (1856), *L'Idiot* de Dostoïevski (1869), *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (1881), *Le Poète et les Lunatiques* de Gilbert Keith Chesterton au début du XX^e siècle, *Of Mice and Men* de Steinbeck (1937), le film *La Strada* de Federico Fellini (1954), *Gimpel l'imbécile* de Isaac Bashevis Singer (1957), *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas la même année, *L'Idiotie* de Ango Sakagushi, *Il Poema dei Lunatici* (*Le Poème des lunatiques*) d'Ermanno Cavazzoni (1987) – qui inspire le dernier film de Fellini *La Voce della luna* (1990) –, *Mon frère l'idiot* de Michel del Castillo (1995), *La Vie avec un idiot* de Victor Erofeev, les films *Idioterie* (*Les Idiots*) de Lars Von Trier (1998), *The Million*

symptomatique dans des romans du XX^{ème} siècle grâce à l'élection d'œuvres exemplaires. Bien que la littérature française soit à l'origine de notre entreprise, le principe de la comparaison qui anime la parole idiote engage une attitude de lecture similaire, c'est-à-dire comparatiste.

À l'image des relations étranges que sont tentés d'établir les mélancoliques, et pour mesurer toute la portée de l'idiotie de cette période en Occident, notre étude propose un rapprochement inédit de textes européens et américains. En guise de textes révélateurs d'idiotie, trois romans surgissent : en 1929, *The Sound and the Fury* de William Faulkner pour les États-Unis ; en 1953, *L'Innommable* de Samuel Beckett pour la France ; en 1963, *Rayuela (Marelle)* de Julio Cortázar pour l'Argentine. Chacun des livres constitue à plus d'un titre le texte significatif de l'œuvre entière de chaque auteur. Plaques tournantes dans leur carrière respective, les trois histoires proposent – au personnage, à l'écrivain puis au lecteur – une sorte de voyage symbolique. La perspective diachronique sera de mise mais dans un siècle unique, chaque œuvre venant l'égrener peu à peu, située avant ou après la Seconde Guerre mondiale. Tour à tour, chaque texte romanesque convoque une étude synchronique de l'idiotie, c'est-à-dire à un moment et à un lieu précis du XX^{ème} siècle.

Les trois auteurs partagent non seulement le même siècle – des deux grandes guerres – mais aussi des points communs multiples et significatifs : une commune attirance pour la ville de Paris – un statut commun d'exilé en France pour Beckett et Cortázar –, une production romanesque originale, voire révolutionnaire, ancrée dans leur pays et continent respectifs et surtout un personnage plus ou moins idiot. Chacun des romans met en scène un individu décalé, chargé de raconter ou de porter une histoire : Benjy chez Faulkner, le narrateur « Je » chez Beckett et la Maga (La Sibylle)¹⁴ chez Cortázar. Toujours selon les bienfaits du détour – pratiqué dans notre préambule avec la sorcière –, nous pouvons ajouter aux trois romans exemplaires *Nadja* d'André Breton qui n'est justement pas un roman. Écrit une première fois en 1928, puis revu et corrigé – c'est-à-dire *validé* une seconde

Dollar Hotel de Wim Wenders (1999), *Hable con ella (Parle avec elle)* de Pedro Almodóvar (2001), le roman *Inversion de l'idiotie* de David Foenkinos (2002) etc.

¹⁴ Le personnage Lucía dans *Rayuela* de Julio Cortázar est « La Maga » (*Rayuela* 119) ou « La Sibylle » dans la traduction française de Laure Guille-Bataillon (*Marelle* 11).

fois – par l'auteur en 1963, ce récit surréaliste encadre parfaitement la chronologie des trois romans choisis puisque le livre de Faulkner date de 1929, celui de Beckett de 1953 et celui de Cortázar de 1963. Invitation à une lecture cyclique de l'ensemble, l'étude de *Nadja* permettra la mise en place idéale des présupposés de l'idiotie, au sens où il met en scène le face-à-face du poète et d'un personnage idiot réel, Nadja, qui est à l'origine du livre et de la découverte fondamentale – en continuité avec le premier *Manifeste du Surréalisme* – de l'expression métaphorique du Surréalisme. La somme de ces quatre livres présente également l'avantage de présenter deux idiots et deux idioles. Nadja, femme perdue qui dessine avant de sombrer dans la folie, Benjy, âgé de trente-trois ans physiquement mais trois mentalement, l'Innommable qui dit « Je », plus une bête qu'un homme, et la Maga, frôlant la bêtise à chaque seconde, sont désormais à entendre comme les quatre noms choisis de l'idiotie.

Hypothèse

Quand tout a foutu le camp, il n'y a rien d'autre à faire que de jouer à des jeux idiots.
Simone de Beauvoir, *Mandarins*

Dans un siècle qui semble avoir englouti la signification de toute chose, où la guerre est un phénomène banal, la violence, un fait « logique » et la justice, un rêve ancien¹⁵, les hommes doutent d'eux-mêmes et tentent de vivre dans ce qu'ils continuent d'appeler le *réel*. La sorcière nous l'a montré : c'est au cœur des crises de désespoir que surgit un être singulier – même si aujourd'hui, il faut l'avouer, on ne saurait l'appeler *Dieu* sans craindre d'entendre un rire glacial dans son dos. Le rôle de cet individu particulier diffère cependant à chaque époque. Lorsque l'idiotie apparaît au XIX^e dans le roman, avec notamment *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert ou *L'Idiot* de Dostoïevski, elle vient répondre à un besoin contemporain :

¹⁵ Ce préambule fait écho à un autre : celui toutefois plus virulent d'Antonin Artaud lorsqu'il s'apprête à défendre la santé mentale de Van Gogh « dans un monde où on mange chaque jour du vagin cuit à la sauce verte ou du sexe de nouveau-né flagellé et mis en rage, tel que cueilli à sa sortie du sexe maternel. » (Artaud 13)

Écrivains et penseurs du XIX^{ème} siècle ont serré les rangs face à ce qu'ils ont vu comme le raz de marée de la bêtise bourgeoise. [...] S'installait ainsi durablement l'idée que le rôle de l'intelligence n'est pas de guider la vie mais d'être la marque extérieure et visible des œuvres qui se prétendent de génie.

L'intelligence est donc devenue un label, ce fameux prix demeuré visible sur les œuvres d'art dont Proust se moque. (Jouannais *L'Idiotie* 31)

Dans ce contexte, l'idiotie présente les avantages d'une arme efficace contre la prétendue intelligence, en un mot « la bêtise »¹⁶. Dans les romans de Flaubert et Dostoïevski, les écrivains placent en effet le personnage idiot comme héros et lui donnent la parole, souvent dominante dans le récit. Cependant, le langage qu'emploient les romanciers demeure relativement normal, voire raisonnable. C'est le contenu, le sens, qui est idiot. Il semble que ce soit précisément sur ce point que se joue la différence entre l'idiotie du XIX^{ème} et celle du XX^{ème} siècle : ce qui restait sur le plan thématique passe au plan formel.

À l'intérieur de chacun des récits, la logique propre au personnage idiot détériore ou altère la langue qu'il emploie. S'il devient narrateur, le phénomène infiltre le texte jusqu'à ce que la rhétorique à l'œuvre en soit affectée. Pour preuve de cette influence, on pense au mot *idiotisme* qui comprend deux définitions distinctes. Le terme désignait d'abord un « état d'idiot ; stupidité » ou l'« arriération mentale de l'idiot » (*Le Grand Robert*), avant d'être remplacé justement par le mot *idiotie* au XVIII^{ème}. Aujourd'hui, *idiotisme* désigne la « forme ou locution propre à une langue impossible à traduire littéralement dans une autre langue de structure analogue » (*Le Grand Robert*). De la confrontation des termes *idiot* et *idiotisme* naît l'idée d'une langue particulière teintée d'ignorance et « impossible à traduire », qui appelle enfin un dernier mot : *idiome*. Du grec *idiomâ*, l'*idiome* est la langue propre à une communauté linguistique étendue. Les trois mots réunis questionnent le rôle de ces êtres particuliers, appelés idiots, dont le langage intraduisible s'immisce dans les fils de la création romanesque. L'idiotie du roman du XX^{ème} siècle fonctionne davanta-

¹⁶ Il est question ici d'une autre variante intéressante, celle de « l'idiot de la famille », qui désigne plutôt la bêtise apparemment typique de la bourgeoisie de province, et que Sartre a étudié en détail dans les trois volumes qu'il a consacrés à Flaubert sous ce même titre : « Pour Flaubert, et pour lui seul, la bêtise est une force positive et le sot devient un oppresseur. » (*L'Idiot de la famille* I 613)

ge comme la maladie découverte ce même siècle, le sida. Tel un virus, elle vient contaminer l'histoire, les autres personnages mais aussi et surtout l'écrivain. Dans ces créations romanesques de 1928 à 1963, l'émergence du personnage idiot sous diverses formes – narrateur, femme ou homme attardé –, véhicule et incarne une esthétique indissociable d'une éthique idiote révélatrice du XXème siècle.

L'idiotie vue par la critique

Ils s'acheminèrent vers un château immense, au frontispice duquel on lisait : « Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez. »

Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître*

D'autres que nous ont remarqué que « ce qui caractérise la littérature moderne, c'est sans doute la complexité de son analyse du phénomène du handicap » (Caspar 128). Nous trouverons à cet égard de récents ouvrages et articles critiques consacrés au rapport entre l'idiotie et sa représentation romanesque au XXème siècle, chacun suivant cependant une direction singulière. Bien qu'il ne s'agisse pas de romans à proprement parler, le livre déjà cité de Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, paru en 1977, offre une interprétation philosophique unique du thème de l'idiotie, comme double du réel, utile à plus d'un titre à notre démonstration. Par ailleurs, lorsque Valérie Deshoulières publie en 2003 son livre *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, titre et sous-titre annoncent qu'il est question d'une étude comparative du thème dans la perspective philosophique de l'éthique. Nous remarquons que trois des auteurs de notre corpus y figurent – Breton, Beckett et Cortázar – mais qu'ils apparaissent au sein d'une vaste liste d'autres noms, russes, italiens, japonais, scandinaves etc. Précieux pour le panorama et les idées qu'il met en place, le travail de Valérie Deshoulières est incontestablement comparatif puisqu'en plus du seul genre romanesque, il se réfère aux films ou à la bande dessinée entre autres. Il en est de même pour un ouvrage paru la même année : *L'Idiotie* de Jean-Yves Jouannais. Là encore, et de manière significative, le sous-titre *Art, vie, politique – méthode* annonce l'ampleur de

l'investigation. Mis en valeur par une pertinente iconographie et bien que des œuvres littéraires soient mentionnées, notamment Flaubert qui s'avère être le point de départ de l'histoire de l'idiotie selon Jouannais, le thème est envisagé sous un angle de prédilection, la discipline des beaux-arts, regroupant majoritairement les œuvres plastiques et cinématographiques. Dans cette perspective, un autre livre sur la question, publié en 2004, retrace l'historique de la représentation du thème : *Images of Idiocy. The Idiot Figure in Modern Fiction and Film* de Martin Halliwell. Cette fois, les œuvres romanesques servent davantage de point de départ à l'étude de leur adaptation cinématographique puisque, aux yeux de l'auteur, le thème s'explique à partir des « ways in which writers and filmmakers have been simultaneously attracted by visual images of idiocy and drawn to the idiot figure as a symbol for that which cannot be expressed or represented through other means » (Halliwell 1). Indispensables à notre étude, ces trois récents ouvrages privilégient une amplitude et une interdisciplinarité que nous avons décidé de remplacer par un travail plus en détail sur la langue idiote spécifique à quatre textes littéraires.

De même, en ce qui concerne les lectures de ces auteurs en lien avec la question précise de la représentation de l'idiotie, le relevé s'avère limité. Aucun livre ou article n'existe à ce sujet en ce qui concerne Breton, Beckett ou Cortázar – exception faite du seul travail de Valérie Deshoulières. Toutefois, il convient de mentionner brièvement certains travaux qui touchent de près une partie des termes de notre hypothèse. En 1993, un article de Gérard Gasarian, intitulé « La rhétorique érotique chez Breton », traite du rapport entre l'art d'écrire propre au poète et sa relation avec l'amour et les femmes à partir non pas de *Nadja* mais de *L'Amour fou*. À propos de la rhétorique chez Beckett, nous remarquons le livre de Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualité : rhétorique de Samuel Beckett* paru en 1994, où l'expression « sans qualité » peut se rapprocher de l'idiotie que nous entendons sans toutefois y correspondre tout à fait comme nous le verrons. Quant à Cortázar, il existe un article, celui de Sydney Aboul-Hosn intitulé « The "Female Reader" and the Rejection of the Logos : La Maga as the "Central" Character in Cortázar's *Rayuela* », qui place le personnage au premier rang tout en lui donnant le rôle significatif du roman, celui du refus du Logos. Pourtant, les termes *rhétorique* et *idiotie* n'apparaissent pas non plus ici. Pour ce qui est de Faulkner, et puisque

Benjy présente le seul cas d'une arriération mentale du point de vue médical, la liste des commentaires sur la question est plus longue. Mais si le terme *idiot* est employé, comme dans les articles de François Pitavy, « Idiotie et idéalisme : réflexion sur l'idiot faulknérien », et de Sara MacLaughlin, « Faulkner's Faux Pas : Referring to Benjamin Compson as an Idiot », celui de *rhétorique* est absent. Le phénomène inverse vaut tout autant : là où il y a rhétorique, on ne trouve pas d'idiotie mais le personnage ou le thème de la perte. C'est le cas pour le livre de Cathy Waegner, *Recollection and Discovery. The Rhetoric of Character in William Faulkner's Novels*, et celui de Gail L. Mortimer, *Faulkner's Rhetoric of Loss*. Toutefois, une section particulière de l'ouvrage de François Pitavy, « *Le Bruit et la Fureur* » de *William Faulkner*, paru en 2001, a retenu notre attention : la quatrième partie s'intitule en effet « Le cri de Benjy : de l'impossibilité de dire à la victoire du langage ». Quoi qu'il en soit, ce bref aperçu du rapport entre le thème et sa représentation romanesque encourage notre apologie mettant en dialogue les termes *idiotie* et *rhétorique*. Tendue vers l'examen méticuleux des quatre textes choisis et réunis pour la première fois, ce livre compte mettre en place à travers une méthode précise ce qui jusqu'à présent n'aura été qu'effleuré.

Méthode

Oh ! s'il est, dans l'air, des esprits
Dont entre terre et ciel s'exerce la puissance,
Descendez, descendez de vos brillants pourpris,
Ouvrez-moi le chemin d'une neuve existence.
Goethe, *Faust*

Imprégnée par le désir violent qui anime les textes, cet éloge se tend vers le même rêve ancien que réalise la sorcière, celui du lien originel et unique perdu, d'une part, entre les hommes et la nature et, d'autre part, entre les sciences et les arts. Si les romans choisis se lisent comme des apologies de l'idiot, pour rendre justice à une telle figure et énoncer dès lors une *rhétorique romanesque idiote*, la critique doit adopter une démarche particulière. Le retour à l'origine du mot participe du retour au texte de la même façon que l'opération linguistique et rhétorique des romans propage et implique la morale du regard idiot sur le monde. « Bien qu'un retard mental soit constaté,

avec une fréquence variable, [...] chaque enfant doit être testé individuellement et ne doit pas être considéré comme déficient mental avant d'avoir été examiné complètement. » (Illigworth 360) Puisque tout cas mérite un examen individuel et minutieux, chaque roman fait ici l'objet d'un chapitre dans lequel il est rigoureusement étudié. À partir d'une étude microtextuelle, la lecture met en place la logique du macrotexte. Fastidieuse, méticuleuse, voire obsessionnelle, cette approche peut ainsi rééquilibrer cet excès par un bienheureux dialogue non pas avec la théorie – qui ajouterait encore une dimension métadiscursive jusqu'à saturation – mais avec les intertextes littéraires que convoquent les œuvres à l'étude. Cette approche, nostalgique de l'ancienne association des esprits scientifique et artistique, confirme l'idée que le texte détermine la méthode de lecture. En écho aux *Études de style* de Leo Spitzer¹⁷, l'examen stylistique entrepris invite à regarder ces romans célèbres déjà passés par mille yeux critiques, non pas à travers une grille de préceptes préétablis et rigides, mais avec un regard neuf, attentif aux moindres indices d'interprétation à l'intérieur de chaque texte. Selon les « mouvements d'aller et retour (d'abord le détail, puis l'ensemble, puis de nouveaux détails, etc.) [...] le "décliv" se produit bien vite : c'est là le signe que le détail et le tout ont trouvé leur commun dénominateur, qui nous donne la racine du texte » (Spitzer 66-8). L'œil critique adopte alors une position de réception du texte libérée de certains préconçus afin d'entrevoir, de la façon la plus adéquate, les fils – et le « décliv » – de l'idiotie qui le traversent¹⁸. Ce retour au texte donne l'occasion de révéler ce qui aurait peut-être échappé à d'autres tout en justifiant les bienfaits d'un retour nécessaire aux spécificités de chaque œuvre. De cette méthode naîtrait une

¹⁷ Dans « Leo Spitzer et la lecture stylistique », Jean Starobinski rappelle : « Face aux textes, Spitzer tente d'y saisir les caractères spécifiques renvoyant à l'âme de l'auteur, mais avec le souci de saisir, dans le mouvement singulier d'une écriture, l'indice expressif ou l'anticipation des changements de l'esprit collectif. Ainsi, à supposer que l'expérience intérieure d'un écrivain soit représentative ou prophétique, l'induction psychologique fondée sur l'analyse du style pourra se prêter à une extrapolation, qui en étendra le résultat à la définition d'un moment historique, d'un climat artistique, moral ou social. » (Starobinski 17)

¹⁸ Nous nous inspirons encore de Spitzer qui « a donné sa préférence à une méthode où l'analyse, pour l'essentiel, resterait immanente à l'œuvre, séjournerait en elle pour en dévoiler les rapports internes, pour l'éclairer du dedans, satisfaite de l'avoir lue pleinement et de l'avoir fait entendre, – comme on exécute une partition » (Starobinski 24).

sorte de *critique mimétique* où le discours à propos d'une œuvre en arrive à se transformer lui-même en un texte singulier, emprunt de ce dont il parle et cependant unique et indépendant. Cet éloge de l'idiotie romanesque du XX^{ème} siècle procède par ordre chronologique au gré de quatre chapitres distincts qui ancrent une fois pour toutes les fondements de ce que nous appelons idiotie. L'étude de *Nadja* d'André Breton ouvre le discours sous le titre « *Nadja* : l'origine de la parabole idiote ou l'*idiopoéthique* de Breton ». L'étape suivante analyse de près *The Sound and the Fury* de Faulkner dans le chapitre intitulé « *Idiapocryphe* ou la rhétorique du splendide échec de Faulkner ». Lui succède la lecture singulière du dernier roman de Beckett sous forme d'interrogation : « Pou, perroquet et poule : où est l'idiotie dans *L'Innommable* ? ». Enfin, l'étude de Cortázar vient boucler le tout dans « *Rayuela* ou l'idiotie violette d'une rhétorique de côté ». Nous n'en dirons pas davantage ici, de peur, comme aurait pu le dire Beckett, d'ôter l'eau à la bouche...

Chapitre I

Nadja : l'origine de la parabole idiote ou l'*idiopoéthique* de Breton

Si tu veux avancer dans l'étude de la Sagesse, ne refuse point, sur les choses extrêmes, de passer pour idiot et pour insensé.

Épictète

« Jusqu'à nouvel ordre, tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot, entretenir l'équivoque, a mon approbation. » (*Les Pas perdus* OC I 196)¹. C'est sous l'éclairage de cette formule d'André Breton qu'il convient d'ouvrir cette étude puisque, prenant le contre-pied de l'opinion commune, elle propose comme base et principe fondamental – en accord avec notre nouvelle conception de l'*idiotie* – une bienheureuse fuite des définitions, une attitude paradoxale propre au surréalisme et à toute l'œuvre de l'écrivain. Deux années après la parution en 1924 de ces essais intitulés *Les Pas perdus*, du premier *Manifeste du surréalisme* et après l'inauguration du Bureau de recherches surréalistes rue de Grenelle à Paris (*Alentours II* OC I 481), Breton rencontre Nadja en octobre 1926 – soit dix ans après la naissance de Dada à Zurich et seulement huit après la fin de la Première Guerre mondiale. L'événement vient tout juste après l'invention du « Cadavre exquis », l'ouverture de la Galerie surréaliste et précède de quelques mois l'adhésion de Breton au parti communiste en janvier 1927. Insister sur la place chronologique de cette rencontre permet d'en souligner l'importance et ce d'autant plus qu'elle a donné lieu à l'écriture d'un livre au titre éponyme,

¹ La plupart des références aux ouvrages de Breton proviennent du premier volume de ses *Œuvres complètes*, édité chez Gallimard en 1988 dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». Il sera dorénavant abrégé par « OC I » à l'exception des extraits de *Nadja* dont seul le numéro de page figurera entre parenthèses.

Nadja, publié en 1928 et réédité en 1963. À propos de ce dernier, les commentaires s'accordent à le considérer comme « celui des ouvrages de Breton qui a sans nul doute provoqué et provoque encore chez le lecteur l'ébranlement le plus profond, [...] représentant en effet dans la vie de Breton comme dans son œuvre un véritable pivot » car il ouvre « sur plusieurs autres ouvrages postérieurs et sur son existence même » (Bonnet 1495). Le genre même du livre participe de cette impossible distinction entre l'œuvre et l'auteur. Parmi les articles critiques contemporains de la parution de *Nadja*, et quand bien même certains commentateurs ont cru y voir un *roman*, « la plupart y reconnaissent bien un *récit* autobiographique, dont la forme les embarrasse assez pour amener les termes d'"essai", de "journal" ou d'"épopée bizarre" » (Bonnet 1518). Manifestation de l'équivoque énoncée plus haut, le genre de *Nadja* ne saurait être contenu dans une définition, tout du moins connue à ce jour. Sous la forme du récit à la première personne du singulier, le texte se présente comme une retranscription exacte des faits extraits de la vie de Breton entre 1918 et août 1927 dans le décor dominant de la ville de Paris. Trois parties distinctes composent le livre selon une répartition chronologique. La première ou « préambule » s'ouvre avec une question – « Qui suis-je ? » – et porte sur quelques événements choisis et antérieurs à la rencontre avec le personnage éponyme. Au centre, la seconde partie fait état des rencontres avec Nadja du 4 au 12 octobre 1926 et se présente sous la forme d'un journal. La dernière constitue une sorte d'épilogue relatif à l'année suivante et dans lequel Breton remet en question l'écriture du livre. De l'ordre du récit initiatique², la structure place, une fois encore, la jeune femme au centre et invite à poser sur elle un regard particulier, relevant du principe de l'équivoque dont Breton se réclame. Selon « le classement des êtres », Nadja est folle. Femme étrange au comportement inhabituel, en marge de la norme et en proie aux hallucinations, elle finit, selon la conclusion du livre et selon les faits réels, par sombrer dans une névrose si grave qu'il faut

² La forme du voyage symbolique que connaît Breton dans *Nadja* convoque un intertexte de 1855 : *Aurélia* de Gérard de Nerval. Dès l'ouverture du texte, le poète annonce d'emblée la structure du récit, lequel raconte le grand changement de sa vie : « Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent à la première. – Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. Peu importent les circonstances de cet événement qui devait avoir une si grande influence sur ma vie. » (Nerval 695-6)

l'enfermer. Reste que ce verdict ne saurait nous satisfaire à partir du moment même où il n'est question de sa folie que dans les dernières pages du texte. Puisqu'il s'agit d'« entretenir l'équivoque » et d'éviter toute réduction injuste, un mot, issu précisément du domaine de la santé mentale, permettrait de lire le cœur du récit et les observations de Breton sous l'angle de la singularité constitutive du personnage : l'*idiotie*. Pour un temps tout du moins, Nadja en *idiotie* reçoit l'« approbation » de Breton qui en fait l'apologie et la transforme en livre. Sur ce point précis, la personne qui a existé devient personnage et le récit des faits autobiographiques se transforme en une singulière fiction³ à portée morale. En tant que « créature toujours inspirée et inspirante » (716), Nadja incarne une autre façon de voir et de vivre, permet d'accéder au surréel en même temps qu'elle amorce la réponse à l'interrogation liminaire. Interroger le fonctionnement de l'*idiotie* – s'il en est – dans *Nadja*, qui, rappelons-le, n'est pas un roman, n'en constituerait pas moins la base à partir de laquelle se mettrait en place le schéma récurrent d'une parabole idiote dans le genre romanesque à la suite de ce début surréaliste.

La perception du personnage de Nadja passe par trois points de vue différents qui constituent les trois temps de cette lecture. Selon le premier, la jeune femme est perçue par les autres, soit par le regard du monde extérieur qui voit en elle une marginale sur le plan social, puis une idiote qui échappe aux définitions en même temps qu'elle inaugure un voyage initiatique. Selon la perception qu'elle a d'elle-même, sa nature se modifie et passe du statut d'idiote à celui de magicienne qui pose, à son tour, un regard sur la réalité à travers notamment une langue originale. Le filtre ultime revient aux yeux d'André Breton qui attribuent à Nadja une mission, celle d'inaugurer une poétique et une éthique, l'une indissociable de l'autre.

³ Bien que nous éviterons de parler du livre comme d'un roman, il ne s'agit pas pour autant d'en exclure la teneur fictive. À propos de cette délicate différence entre récit autobiographique et fiction dans *Nadja*, Michel Beaujour revient sur une définition donnée par Michel Butor : « Dans un essai [...], Michel Butor jette les bases d'une distinction entre la fiction et le "récit véridique". D'après lui, ces derniers "ont un caractère commun, c'est qu'ils sont toujours en principe vérifiables. Je dois pouvoir recouper ce que m'a dit un tel par des renseignements venus d'un autre informateur ; sinon je me trouve devant une erreur ou une fiction." Nadja est le produit de plusieurs tactiques destinées à déjouer le romanesque et à raviver constamment la croyance du lecteur. » (Beaujour 85) La citation de Butor est extraite de l'essai « Le roman comme recherche » publié dans *Cahiers du Sud* en 1956.

Nadja selon les autres

Pécuchet prit la parole :

« Les vices sont des propriétés de la nature, comme les inondations, les tempêtes. »

Le notaire l'arrêta, et se haussant à chaque mot sur la pointe des orteils :

« Je trouve votre système d'une immoralité complète. Il donne carrière à tous les débordements, excuse les crimes, innocente les coupables.

– Parfaitement, dit Bouvard. Le malheureux qui suit ses appétits est dans son droit, comme l'honnête homme qui écoute la raison.

– Ne défendez pas les monstres ! »

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (914)

Le portrait de l'idiote commence par la mise en place de la toile de fond, autrement dit de l'espace, du temps et des acteurs qui préparent son entrée en scène. Il s'agit dans un premier temps de *rencontrer* Nadja avant de s'interroger sur la nature de cette femme étrange, nature fortement liée à la ville de Paris et à ses errances qui prennent la forme d'un voyage initiatique.

Rencontrer l'idiote

Avant d'apparaître dans le récit, Nadja laisse la place à une longue introduction où, contrairement à ce qu'annonce le titre, il est d'abord question du narrateur André Breton. Dès le début, la véracité est de mise : Breton dans *Nadja* est Breton dans la vie. Fils de Louis Breton et de Marie Le Gouguès, né le 19 – ou le 18⁴ – février 1896 à Tinchebray dans le département de l'Orne, André Breton meurt le 1^{er} octobre 1966 à Paris et est enterré au cimetière des Batignolles. Son activité artistique virulente et la période de sa vie recouvrant la majeure partie du siècle font de lui une figure inévitable du XX^e siècle. Très jeune, il commence par écrire des poèmes alors qu'il est au Collège Chaptal à Paris où il découvre Baudelaire, Mallarmé et Huysmans. La date de la Première Guerre mondiale correspond à celle

⁴ Sur le problème que pose le jour exact de la naissance de Breton, il suffira de lire ce qu'en dit Marguerite Bonnet dans la chronologie complète et détaillée (OC I xxviii) qui ouvre le premier volume des *Œuvres complètes* de l'édition de la Pléiade.

de son inscription à la faculté de Médecine. Incorporé en 1915, il rencontre Jacques Vaché alors qu'il est infirmier militaire à Nantes, est brancardier lors de l'offensive de la Meuse en 1916, puis interne au Centre neurologique du professeur Babinski à Paris en 1917. Jusqu'en 1921, il participe à la revue *Littérature*, aux manifestations Dada et devient peu à peu le chef de file du mouvement surréaliste. Il épouse Simone Khan le 15 septembre 1921 puis se livre à toutes sortes d'expérimentations artistiques dont la « période des sommeils » qui explore l'imagination des rêves de septembre à novembre 1922. Dans le récit de *Nadja* qui débute en 1926, il se présente non pas à travers une description physique mais selon sa position sociale d'écrivain reconnu et d'homme marié. Pour relater son histoire, il convoque d'emblée ses lectures et ses goûts artistiques – les premières pages mentionnent notamment Hugo, Flaubert, Courbet, De Chirico, Huysmans et Rimbaud – et ses amis – entre autres Paul Éluard dès le sixième paragraphe et Benjamin Peret au huitième. À cela s'ajoutent les marques verbales d'une certaine révolte à l'égard de l'état des choses. Cette dernière revendication relève de ce qui figure au début du premier *Manifeste du surréalisme* ou dans *Les Pas perdus* :

Absolument incapable de prendre mon parti du sort qui m'est fait, atteint dans ma conscience la plus haute par le déni de justice que n'excuse aucunement, à mes yeux, le péché originel, je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, *ici-bas*, de toute existence. (*Les Pas perdus* OC I 193)

Ce même refus de l'idée chrétienne de la faute originelle revient dans les premières pages de *Nadja* (647-8). Au même titre s'ajoute la réaction face à la mauvaise pratique des découvertes de Freud : « [...] la psychanalyse, méthode que j'estime et dont je pense qu'elle ne vise à rien moins qu'à expulser l'homme de lui-même, et dont j'attends d'autres exploits que des exploits d'huissier. » (653) En un mot et de façon générale, le texte de *Nadja* fait état de sa position contre « le code imbécile du bon sens et des bonnes mœurs » (740). La perpétuelle remise en question de l'ordre établi accompagne d'autre part un mouvement qui, concomitant à l'esprit de révolution qui met en déroute l'état civil, se tend vers la recherche initiée par la toute première phrase du livre : « Qui suis-je ? » (645) Julien Gracq, dans son livre sur André Breton, note à ce propos que « le début de *Nadja* à lui seul suffirait à déceler chez lui la fascination quasi continue d'un éclatement de la personnalité » (Gracq 12). Sur fond de vie quotidienne

réelle et de révolte, les conditions idéales pour rencontrer l'inattendu se réunissent grâce à la dynamique essentielle du livre, « un des thèmes épiques les plus anciennement traités qui soient, aussi bien dans la mythologie grecque que dans les gestes du Moyen Âge : celui de la *Quête* – quête de la Toison d'Or ou quête du Graal » (Gracq 102). Si le mouvement de la recherche dans *Nadja* appelle des exégètes, son objet reste à définir. Breton annonce qu'il cherche « ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur » (648). La piste métaphysique de la quête d'identité, redoublée par la multiplication des sosies dans le film *L'Étreinte de la Pieuvre* (663), se précise. À propos de ce *moi*, « nous sommes avertis dès le début que l'on ne s'intéresse pas à sa nature, à son essence, mais si l'on pouvait dire, à sa vocation, ou à son destin » (Albouy 128). Puisque dans le « Qui suis-je ? » il faudrait lire le verbe *exister* à la place du verbe *être*, le moyen idéal de répondre à la question appartient à l'existence et se concentre dans un terme particulier : « L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas trouvé et sur la voie duquel je me cherche, *n'est pas au prix du travail*. » (681) La phrase nous informe que, en relation étroite avec la diatribe contre le travail soulignée par la graphie en italique, le moyen par lequel Breton arrivera à l'objet de sa recherche se doit de passer par un « événement ». Peu à peu se mettent en place les conditions de la rencontre pour Breton. Et là où ce dernier se voue à la quête de lui-même, Nadja se trouve « être à la recherche de bonbons hollandais » (691).

Face au versant masculin et existentiel se dresse le portrait d'une femme étrange, définie par sa marginalité et son identité douteuse. D'abord personne réelle, Nadja s'appelle en fait Léona-Camille-Ghislaine D. et serait née dans la région de Lille le 23 mai 1902. Malgré les recherches biographiques qui ont été faites, il est « impossible d'apprendre à quelle date Léona a quitté le Nord : vers 1923, d'après ses propos (p.685), après avoir donné naissance à une fille dont elle mentionne l'existence dans une de ses conversations avec Breton comme dans ses lettres » (Bonnet 1509). À l'exactitude de l'état civil d'André Breton s'opposent les fuites de l'existence énigmatique du personnage féminin, dont on retient, en premier lieu dans le livre, le portrait physique. Il s'agit d'emblée d'« une jeune femme, très pauvrement vêtue » (683). La détermination sociale de Léona devenue

Nadja passe tour à tour par ses vêtements, puis ses mains qui étaient autrefois « si soignées (elles ne le sont guère maintenant) » (685), ou sa mauvaise santé (688) et son apparence bizarre puisqu'il « est arrivé [...] qu'on la regardât à deux fois » (688). Le côté inhabituel se développe lorsqu'il est question du décalage entre son apparence et sa démarche à « la tête haute » (683) et s'affirme dans le maquillage inaccoutumé de ses yeux puisqu'elle est « curieusement fardée, [...] le bord des yeux si noir pour une blonde » (683). Sous le signe de la marginalité, Nadja est « la plus pauvre de toutes les femmes et de toutes la plus mal défendue » (716), faisant preuve sans cesse d'un « manquement extérieur à la bienséance ou au sens commun » (739) qui achève de la classer parmi les êtres déviants du système, de la famille des ivrognes qu'elle attire malgré elle. Son aspect étrange et son manque constant d'argent font d'elle une femme « démunie de tout, exposée à l'outrage, souvent contrainte par la misère à la prostitution » (Bonnet 1499). On sait qu'

[...] elle fréquente assurément des milieux marginaux, comme le montre l'incitation qui lui fut faite de se livrer au trafic de la drogue (p. 702, 716, 718), et évolue dans les franges du monde du spectacle [...] comme figurante ou danseuse et où elle a puisé son pseudonyme auquel elle s'est si totalement identifiée qu'il est seul à figurer avec son adresse dans sa correspondance. (Bonnet 1509-10)

Le comble de l'énigme revient sans doute précisément à ce « pseudonyme ». Insatisfaite par celui que lui impose son état civil, elle se présente en prononçant le nom « qu'elle s'est choisi » (686). La jeune femme invente son identité, dans la vie comme dans le livre, et ce dernier, rappelons-le, fait preuve d'une véracité absolue. S'ébauche ici un renversement entre la réalité et autre chose à partir de la façon dont la femme réelle transforme son nom comme pour devenir un personnage. Pour ce faire, elle adopte la contraction du substantif russe *nadejda* qui se prête à différentes interprétations. Selon une note de Marguerite Bonnet dans les *Œuvres complètes* de Breton (édition de la Pléiade), « "Espérance" se dit en russe "Nadejda" (prononcer [nadejda]), prénom courant, habituellement abrégé en Nadia. Breton prononçait Nadja comme devait le faire son héroïne » (Bonnet 1542). Quant à l'explication qu'en donne le personnage, constitutive de son autodéfinition, elle se concentre sur l'essentielle diminution du terme d'origine : « Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot

espérance, et parce que ce n'en est que le commencement. » (686) La répétition intentionnelle du mot « commencement » revient sur l'abréviation au début du mot, début au sein duquel la jeune femme se *re-connaît*, au sens fort du terme. D'après Jacques Filliolet enfin, le nom choisi entraîne une variation symbolique dans la langue française :

[...] *nadja*, en russe, n'est que le commencement d'une espérance (la femme qui porte ce nom, par nature, sera donc celle qui initie à une expérience fondamentale) mais c'est aussi en français, le paronyme de *naja*, mot qui comme *le serpent* sur la représentation de « La Fleur des amants », est toujours présent comme une menace *sous-jacente*. (Filliolet 123)

L'action de nommer propre à Nadja accentue sa dimension énigmatique irréductible à sa seule marginalité. Il est à noter que, plus loin dans le texte, elle propose un autre nom à Breton pour le livre qu'il écrira sur elle : « Il faut que ce soit un peu le nom du feu [...]. » (708) Cette démarche fait écho au préambule où Breton défend l'idée d'une définition des êtres par le biais de l'image, comme par exemple l'anecdote des portes au cours des promenades de Victor Hugo et Juliette Drouet : « [...] sachant [...] l'assurance qu'on nous donne que cette poignante cérémonie s'est répétée pendant des années, comment la meilleure étude possible de l'œuvre de Hugo nous donnerait-elle à ce point l'intelligence et l'étonnante sensation de ce qu'il était, de ce qu'il est ? » (648) L'essence précisément insaisissable de Nadja laisse planer autour d'elle l'intuition d'un mystère, entre initiation et menace, propre à capter l'attention de Breton au cœur de sa recherche alors qu'il marche au hasard de la rue Lafayette un jour du début de l'automne 1926.

« Breton commence ses livres toujours à peu près de la même façon : le récit d'une rencontre. » (Pastoureau 92) Avant et après Nadja, les rencontres de Breton avec les femmes sont multiples. Avant celle du 29 mai 1934 avec Jacqueline Lamba dans *L'Amour fou*, la rencontre avec Nadja est annoncée par plusieurs autres dans le préambule de *Nadja*, chacune présentée dans un espace et à la faveur d'un climat particulier. Il avoue au début : « J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue [...]. » (668) Peu après, il raconte celle avec Annie, à Nantes et sous la pluie, comme une conséquence du « pouvoir d'incantation » de Rimbaud : « C'était si inattendu, si peu de saison. » (676) La rencontre avec Nadja s'effectue à une date et dans un lieu précis, presque

exagérément réels. Elle comprend d'abord une actualisation temporelle forte, initiée par le tout premier syntagme de la deuxième partie du livre, « Le 4 octobre dernier » – souligné par la note en bas de page de l'auteur, « On est en 1926 » –, puis soutenue par la suite qui précise que la rencontre a lieu « à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer » (683). Quant à l'actualisation spatiale, elle s'accroît progressivement au fil des pages. Dès le préambule et de façon claire, Breton annonce : « Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengueville-sur-Mer, où je me trouve en août 1927 [...]. » (653) Puis, le cadre se resserre progressivement. De la ville de Paris il passe à un quartier en particulier : « On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. » (661) De l'espace de prédilection de Breton, le récit arrive à une rue en particulier, à la frontière des neuvième et dixième arrondissements de Paris, la rue Lafayette. De là, il arrive enfin à « ce carrefour » (683) dont le nom est étrangement oublié mais qui, selon la déduction de Marguerite Bonnet, retrouve son identité :

Breton descendant la rue Lafayette et Nadja la remontant en direction du boulevard Magenta n'ont pu se rencontrer qu'au grand carrefour de la place qui s'appelait alors place de Lafayette, aujourd'hui place Franz-Liszt, Xe ; l'église est l'église Saint-Vincent-de-Paul. (Bonnet 1542)

Avec l'exactitude de la situation spatio-temporelle, tranche le caractère non pas délibéré mais fortuit de la rencontre puisque les deux protagonistes suivent chacun un itinéraire dicté par le hasard. L'importance de l'« événement » se trouve accentuée par une sorte de rapidité développée tout au long du récit. La jeune femme apparaît de façon soudaine : « Tout à coup [...] je vois une jeune femme [...]. » (683) Puis Breton continue sur le mode de la brutalité : « Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue [...]. » (685) Suit une accumulation d'adverbes et de syntagmes qui confirme l'instantanéité des apparitions : « brusquement » (690), « tout à coup » (697), « presque aussitôt » (698) et « soudain » (707, 713). De façon exemplaire, la formulation « de façon ou d'autre, tout à coup » (701) condense en elle la fulgurance des rencontres : peu importe ce dont il s'agit du moment

que ce soit sous la forme du surgissement. Fortuite, la rencontre du 4 octobre passe d'abord par le sens de la vue et relève d'une certaine nécessité : « Dès le préambule, il semble que ce surgissement soit sans alternative, comme devenu incontournable, une "rencontre, qui peut paraître fortuite mais qui se révèle par la suite comme 'nécessité' " » (Ridon 312). Seul véritable sujet de toute la deuxième partie, le phénomène de la rencontre se répète dans le récit fictif qui occulte presque tout ce qui est extérieur à la relation entre Nadja et Breton. La réitération de l'« événement » passe par la constance du lieu, soit « un bar qui fait l'angle de la rue Lafayette et du faubourg Poissonnière » (689) à deux pas du carrefour initiatique et dont on trouve la photographie et le nom « À la Nouvelle France » page 692. Si les retrouvailles postérieures prennent l'apparence de rendez-vous, le principe du hasard revient malgré tout bouleverser les prévisions de façon systématique. À titre d'exemple, la troisième rencontre, prévue pour le 6 octobre « à cinq heures et demie » (691) au même endroit, se fait plus tôt alors que Breton, flânant dans la rue de la Chaussée d'Antin, se retrouve face à Nadja. Sous le signe de la rencontre avec le Sphinx – extrait des *Pas Perdus* cité dans *Nadja* (691) – la relation des deux êtres prend un aspect amoureux qui ne remet pas en question le mariage de Breton puisque « une loi non écrite qui régit le couple surréaliste en général est que les conjoints ne se doivent pas fidélité mais que la tromperie est exclue » (Pastoureau 86). Cependant l'alternative amoureuse se trouve peu à peu démantelée par le récit. À commencer par sa durée en temps réel, leur entrevue quotidienne se limite à la période du 4 au 13 octobre, date à partir de laquelle les rencontres s'espacent. Selon les données biographiques, demeurent les lettres, de Nadja surtout, qui à leur tour s'interrompent totalement dès février 1927. Dans le texte, trois baisers sont mentionnés : le premier entraîne un sentiment négatif de fatalité selon Nadja (693 et 697) ; le second, appréhendé de la même façon, trouve son écho dans le tableau d'Uccello *La Profanation de l'Hostie* (703) ; et au troisième baiser, Nadja pousse un cri (713). De son côté et sans qu'on sache vraiment pourquoi, Breton avoue : « Il est impardonnable que je continue à la voir si je ne l'aime pas. » (701) Pour ce qui est de la nuit qu'ils auraient passée ensemble le 13 octobre, présente dans l'édition de 1928 mais disparue en 1963, André Pieyre de Mandiargues explique que

[...] l'on trouvait un hôtel encore ouvert, l'hôtel du Prince de Galles dont se refermait la porte sur le poète et sa compagne,

ce qui, sans qu'il fût besoin d'aucune description, rendait évidente la chambre où les amoureux devenaient des amants. [...] Dans l'édition revue, cet accomplissement est gommé. L'hôtel a disparu du texte. [...] Ainsi les lecteurs, tous les lecteurs futurs [...] auront-ils l'impression qu'entre Nadja et André Breton rien de charnel n'a eu lieu véritablement sauf quelques baisers sur les lèvres [...]. La personne de Nadja, dans la version modifiée, prend une apparence plus spectrale en perdant de son espèce charnelle [...]. Étrange, bien étrange correction... (Mandiargues 113-15)

La piste amoureuse se trouve en-dehors comme au-dedans du texte peu à peu effacée. S'il n'est point question d'une amante, la fréquentation de Nadja amène cependant à s'interroger sur la véritable nature de la jeune femme.

Nature de l'idiote

Quelle qu'elle soit, toute approche de Nadja s'avère délicate. Rebelle à toute définition, elle pousse le texte à l'interrogation : « Qui est la vraie Nadja [...] ? » (716) Si elle se présente comme une jeune femme dans un premier temps, la féminité se perd au fil du texte. Dès le début, Nadja se place dans un contexte de dépendance par rapport à Breton : « Elle me parle maintenant de mon pouvoir sur elle » (693). Constante tout au long de leur relation, la dépendance devient, à l'image de la rencontre, nécessaire selon Breton : « Dans l'état où elle est, elle va forcément avoir besoin de moi. » (701) Sur le plan matériel comme sur le plan social, elle nécessite l'aide de Breton. Une mention rapide à propos de la naissance d'une fille (698) fait d'elle une mère irresponsable. Par ailleurs, Nadja manifeste, dès son apparition, une certaine fragilité dans sa démarche même : « Si frère qu'elle se pose à peine en marchant. » (683) À ce trait physique font échos les diverses références au monde de l'enfance. Là où le prince Mychkin avoue « mes camarades ont toujours été des enfants [...] je me sens attiré vers eux » (Dostoïevski 91), Nadja « attire toujours les enfants : où qu'elle soit, ils ont tendance à se grouper autour d'elle, à venir lui sourire » (698). De cette attraction inexplicable résulte un réseau de similitudes entre les enfants et la jeune femme. Ils partagent alors non seulement une certaine maladresse de l'ordre de cette « grande inhabilité » (719) à reproduire quelque chose, mais aussi le problème d'identité et le rejet d'identification mentionné plus haut. En marge des acti-

vités sociales, Nadja est sans profession, c'est-à-dire sans « talent » et classée, selon Valérie Deshoulières dans *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, dans les « Propres-à-rien » : « [...] c'est par un bref réquisitoire contre les obligations de la vie qu'André Breton prépare l'entrée en scène de Nadja, incarnation dansante de la liberté jusqu'à sa chute dans la folie et son hospitalisation. » (Deshoulières 66) On comprend rétrospectivement que de multiples indices permettent de voir en elle non une femme, mais bien la figure d'une femme-enfant sans doute annoncée par l'enfant de la pièce des *Détraquées* qui « n'ose parler » (670). De ces fréquentations, Nadja tire les qualités de l'enfance : la pureté de perception, l'ingénuité et l'étonnement perpétuel. Plus sensible à la couleur des couvertures des livres qu'à leur contenu, Nadja connaît une émotion pure lorsqu'elle lit un poème de Jarry : « À la fin du second quatrain, ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision d'une forêt. » (689) Du latin *ingenuus*, c'est-à-dire « né libre », l'ingénuité de Nadja se conjugue à sa surprise naïve. Elle éprouve cette « merveilleuse stupeur » (714) dont parle Breton devant les moindres choses, à commencer par les mains difformes de l'étudiant qu'elle retrouve à Paris dans sa toute première confession (685-6). Le récit approche peu à peu la nature de Nadja et constate sa parfaite liberté, « tant elle est pure, libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu, mais merveilleusement, à la vie » (701). Ces traits appartiennent à l'enfance, ou à une primitivité perdue, réhabilitée par le premier *Manifeste du Surréalisme* : « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la "vraie vie" [...]. » (OC I 340) La nature véritable de Nadja, qui se situe dès lors quelque part entre la femme et l'enfant, rend compte d'une certaine anormalité que d'autres indices aident à préciser.

Une lecture rétrospective du préambule relève les multiples annonces de l'entrée en scène de Nadja. La définition de la jeune femme pourrait prendre sens à la lumière des répétitions d'un mot clé dans le début du texte. Dans l'« Avant-dire » que Breton rajoute pour la deuxième édition du livre en 1963, on note une citation qui clôt cette « dépêche retardée » : « livres érotiques sans orthographe » (646). La phrase, extraite de « Alchimie du verbe » dans *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, commence ainsi : « J'aimais les peintures idiotes [...], la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe [...]. » (Rimbaud 106) Plus loin dans le préambule, Breton uti-

lise l'adjectif dans l'aveu de son « faible pour les films français les plus complètement idiots [...] » (663) À la même page, et toujours relatif à ses goûts personnels, il déclare que le Théâtre Moderne, dont les pièces « avaient encore moins d'importance, répondait on ne peut mieux à mon idéal, dans ce sens » (663). Participe de cette progression de l'éloge des œuvres idiotes, le long passage à propos de la pièce justement intitulée *Les Détraquées*. Plus que le titre, un personnage de cette œuvre apparaît mis en valeur par la retranscription de Breton :

Un jardinier hébété, qui hoche la tête et s'exprime d'une manière intolérable, avec d'immenses retards de compréhension et des vices de prononciation, le jardinier du pensionnat, se tient maintenant près de la porte, ânonnant des paroles vagues et ne semblant pas disposé à s'en aller. (669)

Conjugué aux annonces précédentes sous le signe de l'idiotie, ce portrait du jardinier idiot agrmente la toile de fond qui prépare l'arrivée de Nadja. Dans la deuxième partie du texte, lors de la toute première prise de parole de Nadja, le terme « idiot » réapparaît à propos de l'étudiant, qualifié de « bel idiot » (686) par Breton. Quelques pages plus loin, un aveu de l'écrivain accentue encore l'idée de l'idiotie : « [...] un des compliments auxquels j'ai été de ma vie le plus sensible, la *simplicité*. » (689) Mis en exergue par l'italique, la simplicité se mêle à des « attentions singulières, spéciales » (714) et parachève la réhabilitation de l'idiotie en tant qu'elle figure à la fois la singularité et la simplicité mentale. Ajouté au côté marginal, anormal, enfant et ingénu de la jeune femme, ce récapitulatif permet de considérer Nadja comme une idiote avant qu'elle ne sombre dans la folie.

Quand bien même c'est à ce versant idiot que s'attache la majeure partie de la relation de Breton avec Nadja – et par conséquent, notre lecture –, on ne peut s'empêcher de rappeler la chute de l'idiotie de Nadja dans une psychose grave :

Le 21 mars 1927, en proie à des hallucinations olfactives et visuelles, criant de peur, elle appelle au secours ; c'en est assez pour que l'hôtelier fasse intervenir la police. [...] transfert à l'hôpital Sainte-Anne ; le médecin y établit un certificat immédiat de maintien et le 24 mars Nadja est envoyée en banlieue à l'hôpital de Perray-Vaughan (Épinay-sur-Orge) où elle reçoit le 27 la visite de ses parents qui demandent son transfert dans la région. Il s'effectue quatorze mois plus tard, le 14 mai 1928. Nadja va séjourner dans cet hôpital psychiatrique jusqu'à sa mort, le 15 janvier 1941. Elle fut probable-

ment emportée par un cancer ; ses funérailles eurent lieu sur place dans l'après-midi du 20. (Bonnet 1513)

De nombreux commentaires ont tenté d'expliquer le passage d'un état à l'autre, d'y voir la responsabilité de Breton (Crastre 46), des conditions sociales ou celles des asiles et des psychanalystes. Ces suites mêmes, Breton les anticipe dans le texte et refuse que Nadja soit réduite à une simple malade ou que ce soit « l'issue fatale de tout ce qui précède » (736). À partir des lettres de la jeune femme, il conclut : « L'absence bien connue de frontière entre la *non-folie* et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre. » (741) Pour nous, le cas Nadja observé par Breton donne lieu à la mise en place de la distinction entre une « *non-folie* » particulière – appelée désormais *idiotie* – et la folie. Au-dehors de toute considération morale, l'écrivain suggère que, de l'une à l'autre, le pas se fait sur un point très précis : « Or, je n'ai jamais supposé qu'elle pût perdre ou eût déjà perdu la *faveur* de cet instinct de conservation [...]. » (741) Ailleurs, il laisse entendre que c'est la Nadja dite « *naturelle* » (735) – l'adjectif est volontairement souligné – qui disparaît dans la folie. Pour désigner la maladie, Breton emploie diverses périphrases telles que « le désastre irréparable entraînant une partie d'elle-même et la plus humainement définie » ou « le tourbillon de cette vie se poursuivant en dehors d'elle » (718) qui insistent toutes sur les méfaits d'une aliénation. Là se jouerait la différence entre l'idiotie et la folie, au cœur de cette translation qui mène Nadja vers un ailleurs étranger qui échappe à tout contrôle. D'après le texte, le changement n'a pas lieu de façon brutale. Il est préparé par les observations de Breton qu'il nous faut lire comme les signes du « désastre », surtout ses remarques au sujet du comportement soudain solitaire et égoïste de Nadja où « elle paraissait vivre de ma seule présence, sans porter la moindre attention à mes paroles » (719). Là où l'idiotie, encore humble, continue de partager ses expériences avec son interlocuteur, la folle ajoute une sorte de présomption du fait de sa singularité même, et ce notamment dans les phrases qui referment Nadja sur elle-même, telles que « Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. » (688) Désormais incapable de s'ouvrir à l'autre, enfouie dans ce « sentiment d'absolue irrémédialité » (718), la déraison de Nadja n'en demeure pas moins le « signe que l'ordre de la raison n'est pas le seul, qu'il est d'autres enchaînement, tout un autre système de significations » (Albouy 126-7).

Cependant, avant même d'être la folie, l'idiotie entraîne une façon particulière de se déplacer.

Le voyage initiatique

Au contact de cette femme à la nature particulière, l'existence ne peut prendre qu'une seule forme, celle d'un voyage initiatique. La relation de Breton à Nadja dépend entièrement de leurs errances, dictées par le hasard et sa logique particulière. Dès le prologue, Breton déclare : « Pour moi, je l'avoue, ces *pas* sont tout. » (687) En écho au titre *Les Pas perdus* du recueil précédent, le terme, du fait qu'il est souligné, engage la polysémie du mot : désormais le pas physique accompagne le pas abstrait. Inscrit dans le mouvement, le couple n'a sa raison d'être que dans l'espace de la rue. Cette dernière constitue l'unique demeure de Nadja, « la créature [...] qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable, dans la rue, à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère » (716). Élément naturel de la jeune femme, la rue implique une ville. « Nantes : peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine [...] » (658) À part cette unique référence à la ville de Jacques Vaché et d'Annie Pardiou, dans *Nadja* Breton se concentre sur Paris. L'ensemble du livre développe une topographie méticuleuse de la capitale, faisant se répondre le texte et les illustrations : « Le récit prend en charge les moindres incidents, dont chacun est situé avec précision dans son décor sombre, d'une irréfutable réalité : coins de rues, terrasses de cafés, affiches et enseignes... » (Mourier-Casile « *Nadja* » 75) L'exploration urbaine ne se limite pas cependant au quartier de la rue Lafayette du dixième arrondissement signalé précédemment. Comme lors de la promenade exemplaire du 6 octobre (690-701), le couple traverse Paris selon un parcours labyrinthique du neuvième au dix-septième arrondissement, en passant par la place Dauphine, la Conciergerie, le Louvre, les Tuileries puis la rue Saint-Honoré. Si la ville tout entière est convoquée, il reste que le Paris célébré et personnifié par Breton n'est pas celui de Baudelaire : « Ce n'est pas moi qui méditerai sur ce qu'il advient de "la forme d'une ville", même de la vraie ville distraite et abstraite de celle que j'habite par la force

d'un élément qui serait à ma pensée ce que l'air passe pour être la vie. » (749)

À la différence de Baudelaire qui explore « la forme d'une ville » dans le poème « Le Cygne » (*Fleurs du Mal* 130), Breton donne à voir un autre aspect de Paris. Ce qui importe ici revient davantage aux pouvoirs de certains lieux convoqués pour leur singularité – ou leur « idiotie ». Évoqués avec une extrême précision, ces derniers dégagent des forces propres à faire correspondre le réel et le surréel aux yeux de Breton : « Ce qui l'intéresse, c'est la valeur ésotérique des choses. Les monuments sont à ses yeux des palimpsestes, révélateurs, si on sait les interroger, de mille signifiés disparus, des catalyseurs jouant pour lui le même rôle que les objets bizarres acquis au Marché aux Puces [...] » (Gaulmier 131) Entre l'objet et le monument, Breton choisit d'abord les statues : « à Paris la statue d'Étienne Dolet, place Maubert » (653), et plus loin, « le crâne de Jean-Jacques Rousseau, dont la statue m'apparaissait de dos et à deux ou trois étages au-dessous de moi » (658). Puis ce sont des espaces clos tels « les salles de cinéma du dixième arrondissement » (663), le Théâtre Moderne, situé dans le passage de l'Opéra célébré par Aragon dans *Le Paysan de Paris*, le Théâtre des Deux-Masques (669) ou bien « un hôtel de Pourville, qui porte en caractère rouge : MAISON ROUGE » (679). Avec l'intrusion de Nadja, la fascination pour le monument inaugure un réseau de forces imaginaires qui s'attachent aux lieux porteurs de mystère comme « la très belle et très inutile Porte Saint-Denis » (663) ou la place Dauphine (695). Du fait de la connexion de la jeune femme et de l'espace, Paris se transforme en une sorte de « cryptogramme » (716) :

Nadja projette constamment sa vision intérieure dans les différents endroits de Paris où elle déambule, donnant ainsi une image de la ville qui correspond à elle-même, mais c'est également la ville qui vient révéler en elle tout un monde qu'elle ne connaissait pas au préalable [...]. (Ridon 313)

À l'extrême réalité de l'espace se superpose une nouvelle dimension introduite par l'idiot Nadja et qu'interroge Breton : « Sous quelle latitude pouvions-nous bien être [...] ? » (714) À la fois si près et « si loin de la terre » (714), « localisable sur la carte, exacte dans sa typographie, la Ville où erre André Breton par ces après-midi désœuvrés dont il a le secret est parfaitement *réelle*, mais coïncidant avec le surréel, elle réussit à être en même temps ce paysage mental

qu'il évoque dans *Nadja* » (Gaulmier 138). Paris constitue non seulement le décor mais se trouve investi d'un rôle particulier aux côtés de Nadja : « Le vagabondage de Breton dans Paris est une Odyssée sans fin [...] » (Gaulmier 134)⁵. Symbole de la quête initiée au début du livre, la ville n'existe qu'à partir de la dynamique qui en anime la découverte.

Dès le prologue, Breton s'ôte la responsabilité de ses déplacements : « Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent [...] » (661) L'autorité du but et de la direction – qui était confiée aux dieux dans *L'Odyssée* –, revient aux *pas perdus*, et avec eux, à ce « hasard objectif » qui, bien qu'il n'apparaisse chez Breton qu'en 1935, se voit mis en place dès *Nadja*. La rencontre physique avec la jeune femme se double ici d'une autre rencontre, celle de sa manière de se déplacer. Le *je* errant du début devient un *nous* guidé par le même principe : « Nous voici, au hasard de nos pas, rue du Faubourg-Poissonnière. » (688) Le récit fictif se développe comme une parabole où la participation de Nadja sert de preuve irréfutable à ce que Breton introduisait auparavant : « [...] la rencontre de Nadja est venue prouver la victoire du possible sur le probable et démontrer l'efficacité de l'accidentel [...] » (Mourier-Casile « À livre ouvert... » 9) L'avancée du couple dans Paris prend la forme discontinue de zigzags interrompus par des arrêts que provoquent certaines combinaisons de lieux, d'objets et d'événements. Le voyage de *Nadja* implique avec lui celui du surréalisme tel qu'il est redéfini dans le *Second Manifeste* :

Il est normal que le surréalisme se manifeste au milieu et peut-être au prix d'une suite ininterrompue de défaillances, de zigzags et de défections qui exigent à tout instant la remise en question de ses données originelles, c'est-à-dire le rappel au principe initial de son activité joint à l'interrogation du *demain joueur* qui veut que les cœurs « s'éprennent » et se déprennent. (OC I 801)

L'expression métaphorique du « *demain joueur* » pour qualifier le hasard aide à comprendre le voyage mené par Nadja comme un parcours vers le clignotement du surréel dans le réel. On pense alors à une phrase de Gilles Deleuze à propos du *Film* de Beckett : « Devenir im-

⁵ Comme nous le verrons par la suite, le récit des errances de Breton appelle l'inter-texte homérique de *L'Odyssée* dans la mesure où il est question d'un voyage initiatique pour l'écrivain, lequel est formulé dès la question liminaire « Qui suis-je ? » dont la réponse constituerait la finalité (Ithaque) pour Breton.

perceptible est la Vie, “sans cesse ni condition”, atteindre au clapotement cosmique et spirituel. » (Deleuze 39) Pour connaître la perception de ce « clapotement », Breton doit suivre Nadja là où le hasard entraîne un regard sous « une certaine obliquité » (679) à partir duquel les choses changent d'épaisseur.

Unique mode de déplacement, l'errance engage une espèce d'abandon à la surprise devant l'inattendu, le long des « faits glissades » et des « faits précipices » (652) que relate Breton :

Dès lors que l'on s'ouvre à la rencontre, à la trouvaille, à la coïncidence et que l'on accepte de livrer sa vie aux hasards. Car la « merveille », l'irruption du discontinu – *glissade, précipice, saccade*, qui viennent bouleverser de fond en comble le paysage mental et émotionnel du sujet –, ouvre une faille dans la morne linéarité prévisible du vécu. (Mourier-Casile « *Nadja* » 118)

La seconde partie du livre se consacre au récit « des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences » (651) inaugurés par la rencontre et devant lesquels Nadja, pour qui le hasard prend la place de la religion, mène un homme confondu. Se succèdent signes et appels dont la formulation, en exemple, se réitère : « Cette illusion d'optique n'aurait aucune importance si le même jour, une ou deux heures plus tard [...]. » (681) L'article de Pierre Albouy, « Signe et signal dans *Nadja* » dans *Les Critiques de notre temps et Breton*, explique :

Le signe, dans *Nadja*, se définit comme surprise [...]. Chez Breton, le signe n'est pas, le plus souvent, un objet ; il consiste davantage en un rapport et provient, par exemple, du « rapprochement » de deux ou plusieurs objets ou événements. [...] le signe ne manifeste pas ici une essence, mais suggère un sens ; il implique, échappant à la raison, une logique et une signification. Le signe signifie seulement qu'il existe des significations. (Albouy 125-6)

La présence de Nadja suscite de façon mystérieuse des coïncidences et des rapprochements. Ainsi, le second baiser où ses dents « tenaient lieu d'hostie » (703) précède d'une journée – et de quelques lignes – la réception de la lettre d'Aragon le 8 octobre, dans laquelle Breton trouve la reproduction du tableau d'Uccello, *La Profanation de l'Hostie*. Le lendemain, au cours du rendez-vous avec Nadja, un « quémendeur » (703) tend à Breton des gravures « des règnes de Louis VI et Louis VII » (705) à propos desquelles le narrateur ajoute : « (je viens précisément de m'occuper de cette époque [...].) » (705)

Presque aussitôt, Nadja lui présente les lettres « signées de ce G... dont il a été question. G... ? mais oui, c'est le nom de ce président d'assises [...] ». Justement Paul Éluard avait demandé qu'on retrouvât ce nom » (705). Dans le même paragraphe se jouxte une série de coïncidences inquiétantes soulignées par les adverbes *précisément* et *justement*, et dont la naissance semble avoir été favorisée par la seule présence de Nadja. Le jour suivant ces épisodes surprenants, le pouvoir de l'idiote se confirme. Alors qu'elle affirme « suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main », la suite prouve que sur l'affiche qu'elle désigne « il y a bien là, très au-dessus de nous, une main rouge à l'index pointé » (707). La coïncidence vérifie et valide l'intuition de Nadja et parachève la démonstration de son rôle de guide dans le voyage initiatique qu'entreprend Breton au seuil du livre⁶. Le parcours en zigzag invite à observer l'idiote sous l'angle de sa propre perception du monde et d'elle-même.

Nadja selon Nadja

– Pourquoi monstres ? Quand il naît un aveugle, un idiot, un homicide, cela nous paraît du désordre, comme si l'ordre nous était connu, comme si la nature agissait pour une fin ! [...]

– Et en même temps, ajouta Bouvard, car ils s'excitaient l'un l'autre, cette Providence soigne les petits oiseaux et fait repousser les pattes des écrevisses.

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (914)

Selon elle-même, Nadja n'est pas la femme à demi-folle que perçoivent les autres et la société en général. La multitude des références mythologiques à son égard ouvre une nouvelle définition de l'idiote en guide magicienne, tour à tour sorcière, fée puis voyante en

⁶ Dans *Aurélia* de Nerval, et parallèlement à la description de ses rêves hallucinatoires, le poète place la jeune femme au cœur du récit et rappelle la finalité du texte en ces termes : « Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, et comment le besoin de croire qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis des diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme. » (Nerval 731)

lien direct avec le cosmos. Sous cet angle, l'attention se porte sur sa façon de parler qui fait d'elle la médiatrice idéale vers la surréalité.

Nadja la magicienne

De manière inexplicable et selon Breton, il émane de Nadja une force mystérieuse, un « sillage magnétique qui aimante autour d'elle les êtres, les choses, les lieux » (Mourier-Casile « *Nadja* » 53). Le texte fait état non seulement du pouvoir d'attraction de l'idiote mais aussi d'une sorte de salutation ou de remerciement que lui rendent les personnes et les objets qu'elle rencontre. L'étrange baiser que lui envoie un homme à la descente du train ne la surprend pas : « Elle reçoit avec complaisance et gratitude ces sortes d'hommages. » (713) D'origine inconnue, ce magnétisme prend la forme du sortilège dès lors que le garçon du restaurant « lève les yeux sur Nadja et paraît pris de vertige » (707). Il appelle une phrase du livre que Breton écrit avec Philippe Soupault en 1920 : « À tous les carrefours, les femmes viennent chercher l'eau limoneuse que leur abandonne la colline, couleur des nuits malheureuses. » (OC I 69) Extraite de « En 80 jours » dans *Les Champs magnétiques*, la citation place la femme dans ce carrefour obscur de trois routes, lieu d'adoration d'Hécate, mère des sorcières de Shakespeare dans *Macbeth*. Déesse des terreurs nocturnes dont l'apparition s'accompagne des hurlements des chiens, la figure maléfique réapparaît dans *Nadja* notamment lors de l'épisode de « Madame Camée » qui, « selon Nadja, ne pouvait être qu'une sorcière » (708). Non moins inquiétante, l'idiote quant à elle montre une incroyable aisance pour les transformations dès sa seconde apparition :

Nadja [...] n'est plus la même. Assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu'elle enlève, découvrant ses cheveux d'avoine qui ont renoncé à leur incroyable désordre, elle porte des bas de soie et est parfaitement chaussée. (689)

Les couleurs de cet appareil vestimentaire en contradiction avec son aspect de la veille annoncent ce qui, par la suite, confirme le portrait de la jeune femme en sorcière : « Nadja, qui a rejeté un pan de sa cape sur son épaule, se donne, avec une étonnante facilité, les airs du Diable, tel qu'il apparaît dans les gravures romantiques. » (708) Répond à l'apparence le frisson qui parcourt Nadja à de nombreuses

reprises dans le texte. Par moments et comme possédée, elle est souvent « tremblante » (697) : « En m'approchant d'elle, je m'effraie de constater qu'elle tremble, mais littéralement, "comme une feuille" ». Julien Gracq note dans l'œuvre de Breton « un reflet persistant de "messe noire" » (Gracq 42) qui se voit confirmé par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* : « La plus extraordinaire de ces sorcières, c'est Nadja : elle prédit l'avenir, de ses lèvres jaillissent les mots et les images que son ami a dans l'esprit au même instant [...] » (Beauvoir 368) Ailleurs dans le texte, et selon le point de vue de Nadja surtout, ce « miraculeux pouvoir » lui confère les attributs de la nymphe, divinité de la nature. Rappelons que Breton la rencontre « à la fin d'un de ces après-midi » (683) semblable à celui de Mallarmé dans *L'après-midi d'un faune* où il est précisément question d'un faune qui tente de s'emparer d'insaisissables nymphes. Là où Nadja déclare « [o]n ne m'atteint pas » (703), Breton la voit comme « un génie libre, quelque chose comme ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qui ne saurait être question de se soumettre » (714). Ses pouvoirs de transformation conjugués à sa relation étroite avec l'environnement valorisent la représentation qu'elle fait d'elle-même en sirène⁷ puis en fée : « Nadja s'est aussi mainte fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît s'être sentie le plus près. » (727) Troublante figure, Mélusine garde en effet l'aspect positif d'une fée « dotée de pouvoirs magiques ; mais sur elle pèse la malédiction et quand elle sera découverte serpent par son mari [...] elle quittera le monde des vivants et sera condamnée à errer dans les airs jusqu'à la fin du monde » (Brémonty 136). Figure ambiguë et surnaturelle, à la fois positive et négative, l'idiote possède cependant un pouvoir qui lui est particulier : la voyance.

Soulignés au crayon noir, les yeux de Nadja semblent constituer le point d'attraction de la jeune femme⁸. Orienté par les insistan-

⁷ Nadja en sirène convoque une nouvelle fois l'intertexte de *L'Odyssée* d'Homère. Il semble que, plus encore que sirène au chant envoûtant, Nadja se présente comme une autre Circé à de nombreux égards. Les hommes, tout comme les compagnons d'Ulysse, sont dangereusement attirés par elle. Au chant X Ulysse raconte : « Elle [Circé] accourt, elle sort, ouvre sa porte reluisante et les invite ; et voilà que tous mes fous ensemble la suivent !... » (Homère 65) Qui plus est, Circé, les sirènes et Nadja présentent toutes une magie relativement négative.

⁸ Les yeux de Nadja sont également mis en valeur dans la photographie des « yeux de fougère ». Selon les commentaires précis et détaillés de Marguerite Bonnet dans l'édi-

ces de Breton, le lecteur partage son interrogation : « Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux ? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil ? » (685) Plus loin, Nadja fait allusion à sa fille qui avait « cette idée de toujours enlever les yeux des poupées pour voir ce qu'il y a derrière ces yeux » (698). La façon insistante dont la jeune femme regarde Breton et la mise en italique du verbe « voir » (651) donnent la primauté au sens de la vue⁹. Devenue déterminisme de l'idiotie, la voyance se voit défendue et développée dans *Nadja*. « La récurrence du verbe “voir” lorsqu'il est question de Nadja, fait d'elle une véritable voyante » (Ridon 313). Les visions se multiplient dans le texte, surgissent devant ses « yeux de fougère » (714) sans explication. Par moments même, on aurait l'impression de se trouver chez Mme Sacco, la voyante que consultent tour à tour Breton (693) et Max Ernst (710) lorsque Nadja devine : « Je vois chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat (exact). » (690) L'intervention de Breton entre parenthèses vérifie la vision, de même qu'en 1925, il fait un éloge de « ces seules gardiennes du Secret » dans « La lettre aux voyantes » de *Alentours II*. Ce don de double vue s'affirme chez Nadja dans le dessin qui, de façon systématique, « rend compte d'une apparition » (721). La vision passe dès lors par le verbe *apparaître* qui se répète : « cette fleur lui apparut » (719) ou « la présence de deux cornes d'animal [...], présence que Nadja elle-même ne s'expliquait pas car elles se présentaient à elles toujours ainsi » (721 et 727). Bien qu'incapable d'en justifier la manifestation, l'idiotie a conscience de son pouvoir : « Je sais quand c'est une vision. » (713) Sa fonction de lumière, en

tion de la Pléiade, le cliché présente un caractère exceptionnel du fait qu'il est le seul point d'ombre au cœur de la véracité des faits retranscrits par Breton : « Ce montage des “yeux de fougère” demeure dans sa provenance totalement énigmatique, aucune photographie de Nadja ne figurant dans les archives de Breton et aucun éclaircissement ne nous ayant été fourni sur ce point à partir des dossiers de l'éditeur ; mais la scrupuleuse véracité du livre, qu'on a pu vérifier jusque dans le moindre détail [...] interdit de penser qu'il puisse s'agir d'autres yeux que de ceux de Nadja. » (Bonnet 1506)

⁹ La tradition russe classe sous le terme *yurodivye* la catégorie des simples d'esprit illuminés qui passent pour avoir les attributs de la sainteté et parfois même un certain don de prophétie. On note ainsi, à propos du prince Mychkine, la phrase suivante : « Ou il est médecin, ou c'est un esprit d'une pénétration extraordinaire, capable de deviner bien des choses. (Mais que, tout compte fait, il soit “idiot”, cela n'offre pas de doute.) » (Dostoïevski 473)

écho à celle de la Maga dans *Rayuela* de Cortázar – que nous examinons dans le chapitre IV de ce livre –, se trouve illustrée dans un de ses derniers dessins : « Elle s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe "Mazda" (Nadja) [...] » (727) Luciole dans la ville, Nadja prononce ses visions sur le ton de la révélation qui, chez Breton, « est avant tout décharge électrique brusque » (Gracq 70). Soudaine et fulgurante, la voyance de l'idiote confirme que « ce qui a été caché aux sages et aux esprits forts a été révélé aux enfants » (Dostoïevski 727). Depuis sa rencontre avec Breton, Nadja est saisie par une vision récurrente : « Mais... et cette grande idée ? J'avais si bien commencé tout à l'heure à la voir. C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. » (688)¹⁰. L'idée devenue étoile, et par la suite soleil, lumière puis flamme, illustre la certitude de Nadja quant à la haute mission dont Breton est investi¹¹. Le recours aux éléments naturels pour exprimer ses visions dénonce une relation particulière de l'idiote au cosmos, de l'ordre de celle qui apparaît dans *Les Champs magnétiques* sous le titre « Éclipses » : « Simplicités des lunes anciennes, vous êtes de savants mystères pour nos yeux injectés de lieux communs. » (OC I 62)

La phrase d'introduction de Jean-Claude Blachère pour son livre *Les Totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire* place l'œuvre de l'écrivain sous un angle singulier : « Ouvrir les feuillets des livres de Breton ou pousser la porte de l'atelier du 42, rue Fontaine, c'est rencontrer la même présence troublante de l' "âme primitive". » (Blachère 7) Depuis le portrait de Nadja en sorcière, en naïve ou en folle, la nature de l'idiote frôle de près celle du « primitif » qui fascine Breton au sens où il est question d'un « être gouverné par des affects plus élémentaires que les nôtres » (*Perspective cavalière* 222). L'intrusion de Nadja entraîne celle du monde animal et des éléments car « l'originel est aussi l'homme des premiers âges présumés proche de la nature, antérieur au règne de la raison, non dénaturé par la culture occidentale » (Gouhier 31). La majeure partie du bestiaire

¹⁰ *Aurélia* de Nerval commence avec cette image : « [...] je me mis à chercher dans le ciel une Étoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuai ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin, et voulant apercevoir l'étoile jusqu'au moment où la mort devait me frapper. » (Nerval 699)

¹¹ Dans *L'Odyssée*, c'est précisément Circé la magicienne qui prédit le prochain voyage d'Ulysse et de ses compagnons chez Hadès, ainsi que la rencontre avec le devin Tirésias qui l'aidera à regagner Ithaque (Homère 78-80).

de *Nadja* est convoquée dans les dessins de l'idiote qui représentent aigle, chat, oiseau, éléphant, otarie, serpent, bœuf ou buffle (721)¹². Conformément au souhait de Breton qui a « toujours rêvé d'être un animal dans une forêt penchée » (*Alentours II* OC I 455), l'intuition de l'idiote le transforme en dauphin, métamorphose que confirme aussitôt la parenthèse qui suit : « (Au jeu de l'analogie dans la catégorie animale j'ai souvent été identifié au dauphin.) » (698) La connexion singulière entre la jeune femme et le monde animal amène par ailleurs l'identification de Nadja en colombe dans sa lettre à Breton, datée du 30 janvier 1927 : « Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle ». (Bonnet 1542) Avant même d'être désignée comme l'« esprit de l'air » qui tombe (735), la métaphore se présente à la fin du préambule : c'est la chute des colombes qui précède l'entrée en scène de Nadja. Ajoutons à cela que l'oiseau¹³ tient la place primordiale du bestiaire de l'auteur :

Au centre des animaux emblématiques de Breton, Julien Gracq l'a noté en 1950, « l'oiseau s'installe en maître »¹⁴. [...] Si le terme générique est, de fait, survalorisé parmi l'ensemble des trois cent soixante-quinze espèces constituant son bestiaire particulier, les espèces d'auteur sont, par ordre d'importance dans la progression : l'aigrette, l'ibis, le diamant, le paradisier, le coq de roche, l'engoulevent, la perdrix, le coucou, le pic-vert, le coq de bruyère, la veuve, l'oiseau quetzal, et le perroquet de mer. (Maillard-Chary 95-6)

Quand bien même il ne saurait être question dans *Nadja* de tout ce « bestiaire surréaliste [qui] fait figure de monstre » (Maillard-Chary

¹² On pense une fois encore aux transformations faites par Circé au chant X de *L'Odyssée*. Avant qu'ils soient à leur tour changés en porcs, les compagnons d'Ulysse trouvent : « [...] la maison de Circé [...] et, tout autour, changés en lion et en loups de montagne, les hommes, qu'en leur donnant sa drogue, avait ensorcelés la perfide déesse. » (Homère 64)

¹³ Notons au passage un extrait du conte « Un cœur simple » de Gustave Flaubert où Félicité, dans sa naïveté, s'interroge à l'église sur la nature du Saint-Esprit : « Elle avait peine à imaginer sa personne ; car il n'était pas seulement oiseau, mais encore un feu, et d'autres fois un souffle. » (*Trois contes* 601) Dans la suite du récit, la servante associe naturellement la divinité au perroquet Loulou qu'elle fait empailler – comme il se doit chez un auteur tel Flaubert qui avoue (dans une lettre à Louise Colet datée du 8 mai 1852) : « Je suis mystique au fond et je ne crois à rien. » (*Correspondance* 88)

¹⁴ La citation est extraite de « Spectre du *Poisson soluble* », à la page 146 de *Préférences* (Paris : Corti, 1961).

95), on note la présence réitérée – et déjà mentionnée – « de l'oiseau splendidement triste de la divination » (701), phrase à propos de laquelle Claude Mauriac déclare que Breton y réunit « plus d'allusion mystiques qu'il n'en osa jamais » (Mauriac 153). Associée à Nadja, l'image fait d'elle le Sphinx que l'écrivain rencontre au seuil de son voyage. Parmi les éléments naturels introduits par l'idiote, celui de l'eau tient une place notable dans le récit de Breton. Présent d'emblée à travers la Seine qui divise Paris, cet élément revient dans le « jet d'eau » (698) des Tuileries, souligné par le cliché photographique à la page suivante (699), autant qu'à travers les diverses associations de Nadja à la sirène ou à la Gorgone, divinité marine à la chevelure de serpents entrelacés dont la tête apparaît, sur l'égide d'Athéna notamment, comme motif apotropaïque destiné à repousser le mauvais sort.

Dès « Saisons » dans *Les Champs magnétiques*, Breton avoue son attirance : « J'ai commencé à aimer les fontaines bleues devant lesquelles on se met à genoux. [...] Comme j'écoute les tambours dans la direction du douët ! » (OC I 58) Ce dernier mot, emprunté au breton, signifie la source ou la fontaine qui devient, pour Breton, un point central symbolique. Dans cette perspective, Nadja, en digne représentante de cette eau qui « accueille toutes les images de la pureté » (Bachelard 20), se fait le point de convergence des forces cosmiques. En elle fusionnent les éléments : « C'est vrai le feu et l'eau sont la même chose. » (697) Tenue par le mouvement de l'élément liquide, « d'un doigt mouillé de larmes » (719), l'idiote est en contact avec la « force du dynamisme tellurique, du globe irradiant sans obstacle la conscience d'un flot de courants magnétiques » (Gracq 67). Telle une sorcière, elle entretient une relation singulière voire originelle avec l'espace, et « nous sentons aveuglément que c'est par la médiation seule de cette "âme" que les bêtes et les plantes, *malgré tout*, d'une certaine manière continuent à nous parler, que des signes constamment nous avertissent » (Gracq 16). Les détours mystiques, féériques, sorciers puis naturels de la présentation de l'idiote avancent vers une lecture particulière de son langage, sans doute la clé essentielle de la communication cosmique.

La parole de l'idiote

Avant qu'elle ne soit audible, la parole de l'idiote Nadja passe par un silence paradoxal. Le livre se situe dès le préambule sous le règne de « ces sensations électives [...] dont la part d'incommunicabilité même est une source de plaisirs inégalables » (652). En accord avec le silence de la petite fille des *Détraquées*, Nadja ne répond aucunement au propos de Breton : elle l'écoute sans rien dire, ou bien ne porte pas la moindre attention à ses explications littéraires. Quand vient son tour de prise de parole, elle « se montre assez incapable d'expliquer » (691). Si quelques interprétations viennent à propos de son premier dessin, reste « l'exception du masque rectangulaire dont elle ne peut rien dire, sinon qu'il lui apparaît ainsi » (710). L'expression de l'idiote, confuse devant l'autorité de ces apparitions, se rapproche ainsi dangereusement du silence que réclame l'illustration : « Comme toute image, la photographie est muette. » (Mourier-Casile « *Nadja* » 139-40) D'abord « muette » comme la photographie, Nadja se manifeste au travers des sons et des gestes. On aperçoit ainsi la jeune fille avec un sourire mystérieux, ou bien en proie à des tremblements, à un rire soudain qui fait place aux pleurs qui surgissent de façon énigmatique. On reconnaît chez elle une propension à la mélancolie, un des traits essentiels du prince Mychkine : « [...] dans les moments de joie intense, il se sentait toujours gagné par la tristesse sans savoir lui-même pourquoi. » (Dostoïevski 439) Soucieux dans sa retranscription de la réalité, Breton reproduit au style direct les dires de Nadja, souvent interrompus par les bégaiements et les répétitions, une fois encore liés au personnage du jardinier de la pièce : « Il traîne les syllabes comme des savates. » (669) L'allitération en [s] est à même de traduire l'avancée difficile de la parole du personnage idiot. Lorsque Nadja entreprend, lors de sa plus longue tirade, le descriptif de sa famille, son discours est entrecoupé d'interruptions, de sauts soudains et d'illogismes, bref d'une discontinuité manifeste : « Chez nous, bien sûr tout était très propre, mais lui comprenez-vous, il n'était pas fait pour la voir, quand il rentrait [...]. » (686) Succession de phrases courtes et parfois nominales, de pronoms personnels sujets sans antécédents, le passage revisite la syntaxe et la grammaire sur le ton de la simplicité extrême. Les registres de langue employés par Nadja, courant et familier, se distinguent nettement de ceux de Breton. De cette différence naît l'idée de la naïveté de la voix et des propos de l'idiote, une ingénuité que traduit la succession de questions qu'elle pose à

Breton dans le « début de confession » (685) qu'elle engage dès leur première rencontre. Cependant, et souvent à partir de ses visions, les interventions de Nadja changent de registre et empruntent une formulation toute singulière : « Pourquoi cette balance qui oscillait dans l'obscurité d'un trou plein de boulets de charbon ? » (719) Suivant la méthode définie dans le préambule – qui donnait la primauté à l'anecdote plutôt qu'à l'analyse –, l'expression de Nadja procède non pas de la logique d'observation mais de celle de l'analogie qui correspond à sa manière de *voir*.

La dynamique de la rencontre détaillée plus haut répond point par point à celle qui anime la parole idiote. Errances, « rapprochements soudains », « pétrifiantes coïncidences » (651) des êtres entraînent des incongruités verbales qui sont autant de manifestations linguistiques livrées « à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie¹⁵ » (714). Toutes ou presque sortent de la bouche, non pas du poète Breton qui s'en défend au profit de la stricte retranscription des faits, mais de celle de Nadja. Si elles parsèment la seconde partie du texte relative aux errances du couple, les images de l'idiote font l'objet d'une sélection de l'auteur après la chute de Nadja dans la folie : « Je ne veux plus me souvenir [...] que de quelques phrases, prononcées devant moi ou écrites d'un trait sous mes yeux par elle, phrases qui sont celles où je retrouve le mieux le ton de sa voix [...]. » (719) À regarder de plus près, on s'aperçoit que du principe analogique, soit du rapprochement par intelligence ou imagination de deux choses qui se ressemblent, Nadja inverse le fonctionnement. « La griffe du lion étreint le sein de la vigne. » (719) Bien qu'empruntés au lexique de la nature, les termes ne présentent à l'évidence aucune similitude de forme, trait ou aspect. Leur rapprochement, qui méta-

¹⁵ « Le Démon de l'analogie » est aussi le titre d'un poème en prose de Stéphane Mallarmé dont Breton se sent proche. Ce poème, qu'on trouve dans le recueil *Divagations*, commence ainsi : « Des paroles inconnues chantèrent-elles sur nos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? » (Mallarmé 86) La suite raconte comment le poète percevait une étrange phrase musicale qui lui vient aussitôt à travers ces mots « La Pénultième est morte ». Dans le *Manifeste du Surréalisme*, Breton raconte un fait identique : « [...] je perçus [...] une assez bizarre phrase [...] phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*. J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint. En vérité cette phrase m'étonnait [...]. » (OC I 324) Pour clore cette parenthèse, il convient d'ajouter que « Le démon de l'analogie » est également le titre d'un des fragments de Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (50).

phorise la relation entre Breton et Nadja dès l'opposition de genre du « lion » et de la « vigne », n'interroge pas moins la représentation que l'idiote se fait du réel. Malgré l'absence de logique, l'image est dotée d'un pouvoir de suggestion qui s'avère incontestable et dont l'interprétation demeure subjective. Le mouvement violent entendu par la « griffe » contraste avec la tranquillité immobile du « sein de la vigne », formule qui demeure pourtant surprenante de poésie. Ce qui importe avant tout dans la parole idiote revient à l'originalité inimitable de ces rapprochements incongrus, extraits d'une imagination pour le moins singulière. Les analogies de Nadja prennent systématiquement la forme de la métaphore, à l'exception d'une comparaison à propos de cette étoile qui « est comme le cœur d'une fleur sans cœur » (688). Paronomase parfaite, cette réunion de sons au lieu du sens efface peu à peu le « comme », au profit de l'image définie par Pierre Reverdy¹⁶ et citée par Breton dans le *Manifeste du Surréalisme* :

L'image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement
de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains
et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance
émotive et de réalité poétique...etc¹⁷ (OC I 324)

Il reste qu'à la métaphore textuelle de Nadja répond celle de ses dessins. Pour elle, comme pour le Surréalisme, la métaphore est d'abord visuelle : « Le rose est mieux que le noir, mais les deux s'accordent. » (719) Le temps même de la métaphore idiote au présent de l'indicatif de la vérité générale lui confère une valeur de théorème à partir duquel se formule une nouvelle représentation du réel¹⁸.

¹⁶ Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud* n°13, mars 1918.

¹⁷ Cette définition n'est pas sans rappeler la théorie des formalistes russes à la même époque. Selon Chklovski, en effet, « [l']image poétique, c'est un des moyens de créer une impression maximum » (Chklovski 77). Quant à Eikhenbaum, il explique en 1925 que pour le groupe des formalistes « [l']art est compris comme un moyen de détruire l'automatisme perceptif, l'image ne cherche pas à nous faciliter la compréhension de son sens, mais elle cherche à créer une perception particulière de l'objet, la création de sa vision et non de sa reconnaissance. » (Eikhenbaum 45)

¹⁸ « *Comparaison n'est pas raison*. Les figures d'analogie, en rassemblant deux termes autour d'une ressemblance commune, tendent à suspendre les différences, à faire perdre la raison en brouillant les oppositions sur quoi se fonde le sens. » (Gasarian 206)

Le monde idiot est celui où il est devenu naturel que ce soient des « plumes qui figurent les idées » (721). Devant l'étrangeté évidente des prédictions de Nadja, la réaction de Breton, mélange d'étonnement et d'incompréhension, se fait tour à tour violente, déçue ou attentive. Lorsque l'idiot avoue son admiration pour les gens qu'elle observe dans le métro, l'écrivain l'interrompt par une diatribe virulente : « [...] cette fois je me fâche : "Mais non. Il ne s'agit pas de cela. Ces gens ne sauraient être intéressants [...]" » (687) Cette intervention de Breton au discours direct souligne la naïveté des propos de son interlocutrice. Elle implique un décalage entre le mode d'expression, et par conséquent la perception du monde, de Breton et celle de Nadja. Soupçonneux dès le premier sourire de l'idiot, l'écrivain s'irrite du peu d'égards qu'elle lui porte tout au long du texte. Ce qui l'agace, c'est cette distraction excessive qui l'éloigne de lui : « J'ai de plus en plus de peine à suivre son soliloque, que de longs silences commencent à me rendre intraduisible. » (713) Pourtant, au cœur de cette incompréhension et de la gêne évidente qu'imposent les paroles de l'idiot, Breton n'a de cesse de clamer sa fascination. De façon mystérieuse, lorsqu'il lui présente ses livres, elle pointe, instinctivement, sur les détails des textes que précisément Breton ne s'explique pas. L'épisode à propos de « ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme » (691) des *Pas perdus* demeure énigmatique pour l'auteur, et « c'est à cela qu'est allée tout de suite Nadja » (691). Par le jeu des identifications, l'idiot devient à son tour la poseuse d'énigmes, rôle confirmé par le nom de l'hôtel du boulevard Magenta, le « Sphinx-Hôtel » (710) et « l'enseigne lumineuse portant ces mots qui l'ont décidée à descendre là, le soir de son arrivée à Paris ». Ses actes comme ses paroles suscitent un questionnement et invitent au renouvellement du langage d'abord. Elle manifeste une attention particulière, « interrogeant les mots qui la surprennent le plus, donnant à chacun le signe d'intelligence, d'assentiment exact qu'il réclame » (689). On note l'écho fait ici à l'explication du mot « hanter » de la première page du préambule, mot qui « dit beaucoup plus qu'il ne veut dire » (647).

La fascination de Breton alors « émerveillé » (718) tient au fait que l'attitude intuitive de Nadja vérifie point par point ce que l'écrivain a mis en place un peu plus tôt. La perception du mot comme un être à part entière correspond à ce que le premier *Manifeste du Surréalisme* énonce déjà dans « Les mots sans rides » : « On commen-

çait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris [...]. » (OC I 284) Au sens où elles ravivent l'équivoque, les métaphores idiotes invitent en douceur à un nouveau mode de compréhension, un « vertige causé alors par une métamorphose des apparences qui ne peut que faire douter de l'existence » (Calin 55). Dès lors, Breton défend la parole idiote de Nadja : « [...] pour moi sa pensée s'est éclaircie encore, et son expression a gagné en légèreté, en originalité, en profondeur. » (718) Au contact de l'idiote, onze assiettes se cassent, et « on entre de nouveau dans l'incroyable » (705). Pénétrer le monde idiot dépend du principe de l'illusion d'optique dont il est question à propos de la « MAISON ROUGE » (679) : l'anamorphose. Il s'agit de la déformation d'une image par un système d'optique non sphérique qui grossit l'objet différemment selon deux axes perpendiculaires. En peinture surtout, la représentation déforme un objet qui n'apparaît correct à l'observateur que sous un certain angle comme dans la toile de Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, datée de 1533 (aujourd'hui exposée à la National Gallery de Londres). Il semble que la métaphore idiote participe de la même altération puisque « le feu et l'eau, c'est la même chose » (698). Alors ce « monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences » (651), « le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute » (735), où « les mouches désenchantées se sont tuées et le compagnon le plus sûr est ce tas de cailloux qui fixe la route » et où « les rêves se tiennent par la main » (*Les Champs magnétiques* OC I 69), ce monde-là est la surréalité : « J'ai vu ses yeux de fougères s'ouvrir le matin sur un monde [...] et sur ce monde, je n'avais vu que des yeux se fermer. » (714-5) Unique spectatrice de cet univers, Nadja en idiote affirme « her role as a guide to the surreal » (Cardinal 42). Cependant sa disparition prématurée dans la folie, comme à la fin du livre, la condamne à n'en être que l'introductrice¹⁹.

¹⁹ Avec le terme *introductrice*, on pense à celui de *psychagogue* – ou *psychopompe*. Du grec *psukhagôgos* (« conducteur des âmes »), le mot est utilisé dans la mythologie grecque comme surnom de certaines divinités ou héros (Hermès, Apollon, Charon etc.) chargés d'accompagner les âmes des morts. Il pourrait s'avérer plus adéquat pour désigner Nadja – telle Circé indiquant le chemin de la maison d'Hadès dans *L'Odyssée* – comme la conductrice de l'âme de Breton vers une mort symbolique qui est présenté par le narrateur en ces termes : « [...] ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être *qui je suis*. » (647) Cette idée nous amène de nouveau à Nerval et à la

L'idiote comme passage

Dans sa grande œuvre inachevée *Paris, capitale du XIXe siècle*, Walter Benjamin explique :

Le surréalisme a été mis au monde dans un passage. Et sous la protection de quelles muses! Le père du surréalisme fut Dada. Sa mère était une galerie appelée « passage ». Dada, lorsqu'il fit sa connaissance, était déjà vieux. Fin 1919, Aragon et Breton, par dégoût de Montparnasse et de Montmartre, transférèrent dans un café du passage de l'Opéra le lieu de leurs réunions avec des amis. Le percement du boulevard Haussmann a fait disparaître ce passage. (*Paris, capitale du XIXe siècle* 107)

Nadja évoque justement le « passage de l'Opéra aujourd'hui détruit » (663) où, selon l'explication de Marguerite Bonnet, « se trouvaient deux cafés fréquentés par les dadaïstes, le Petit Grillon et surtout le café Certá » (Bonnet 1533). Disparu en 1925, le passage n'en demeure pas moins l'espace de prédilection de Breton et du Surréalisme au sens où il incarne la « maison de verre » (651) que l'écrivain décrit dans le préambule : « Ambiguïté complète des passages : rue et maison à la fois. » (*Paris, capitale du XIXe siècle* 856) L'intervention de *Nadja*, qui élit la rue comme seule demeure, prend un autre sens sous l'éclairage de l'archéologie imaginaire de Benjamin. Sur les plans géographique, métaphorique puis symbolique, il semble que l'idiote remplisse les fonctions du passage. Dès le portrait physique, le récit insiste sur la fragilité et la légèreté de sa démarche, traits qui rappellent le début du livre et cette histoire de fantôme qui hante Breton : « La représentation que j'ai du "fantôme" [...] vaut avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel. » (647)

La dimension spectrale de *Nadja* émane par la suite du caractère éphémère de son existence. Quatre mois après leur rencontre, elle est internée dans un hôpital psychiatrique d'où elle ne sortira plus. Malgré son décès à trente-neuf ans, elle meurt de façon symbolique à l'âge de vingt-cinq ans dans le livre de Breton. Reste que « si éphémère qu'ait pu être son passage (et toute la stratégie narrative de la seconde partie ne vise à rien d'autre qu'à réduire la durée de sa présence effective, en prolongeant d'autant son sillage) » (Mourier-Casile

dernière phrase d'*Aurélia* : « Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. » (Nerval 750)

« *Nadja* » 67), elle propose à Breton : « [...] si vous vouliez, pour vous je ne serai rien, ou qu'une trace. »²⁰ (719) Comme « *nadja* » n'était que le début du mot *espérance*, l'idiote n'agit que comme passage d'une réalité à une autre. Médiatrice ou initiatrice, elle se présente comme objet de sacrifice, traduit par le réseau de la métaphore effilée de la chasse et de la proie présente dans *Les Détraquées* et confirmée par une lettre non datée que Nadja adresse à Breton alors qu'elle décide de disparaître :

Merci, André, [...]. Je ne veux pas te faire perdre le temps nécessaire à des choses supérieures – Tout ce que tu feras sera bien fait – Que rien ne t'arrête – Il y a assez de gens qui ont mission d'éteindre le Feu – – Chaque jour la pensée se renouvelle – – Il est sage de ne pas s'appesantir sur l'impossible [...]

NADJA. (Bonnet 1513)

En s'effaçant, Nadja laisse la place à ce qui occupe la troisième partie du livre. Selon l'interprétation de Simone de Beauvoir,

[...] elle échoue à remplir pleinement son rôle féminin. Voyante, pythie, inspirée, elle reste trop proche des créatures irréelles qui visitaient Nerval ; elle ouvre les portes du monde surréel : mais elle est incapable de le donner parce qu'elle ne saurait se donner elle-même. C'est dans l'amour que la femme s'accomplit et qu'elle est réellement atteinte ; singulière, acceptant un destin singulier – et non flottant sans racine à travers l'univers – alors elle résume tout. (Beauvoir 368)

Passage de la beauté contemplée à la beauté vécue, Nadja disparaît au profit de l'apparition de ce « Toi » mystérieux derrière lequel se cache l'identité de Suzanne Musard, que Breton rencontre en novembre 1927, peu avant la rédaction de l'épilogue de *Nadja*. La femme aimée de l'épilogue commence par un « nom » différent de celui de Nadja (746) et évolue en « une main merveilleuse et intrahissable » (749). L'amour se voit célébré par une litanie qui répète – à vingt reprises (751-2) et de toutes les façons – le pronom personnel objet de la deuxième personne du singulier : « Toi la créature la plus vivante, qui ne paraît avoir été mise sur mon chemin que pour que j'éprouve dans toute sa rigueur la force de ce qui n'est pas éprouvé en toi. » (751) L'anaphore particulièrement poétique qu'est l'épanalepse répète ici en

²⁰ Si l'on ôte le [j] du prénom *Nadja*, on obtient d'ailleurs le mot espagnol *nada* (« rien »).

début puis en fin de phrase ce même « Toi ». Le lyrisme de l'écriture tranche soudain avec l'observation, quasi médicale, pratiquée lorsqu'il était question de Nadja. « À Nadja qui annonce qu'il est un sens à découvrir, succède la femme qui est le sens et qui révèle à celui qui l'aime le sens de sa vie : l'aimer. » (Albouy 129) Première formulation de la réponse au « Qui suis-je ? » liminaire, l'amour passe par la femme chantée dans l'épilogue, qui ne prend pourtant son sens qu'à partir de la rencontre avec Nadja. L'idiote incarne alors le passage ou le détour par l'altérité qui ramène à soi.

À propos de la seconde phrase de Breton, « pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante” ? » (647), Marguerite Bonnet explique dans une note :

En utilisant le proverbe « Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es », en jouant sur la double valeur qu'a prise le verbe *hanter* qui glisse de son sens premier de « fréquenter » à l'idée du retour des fantômes, des revenants, Breton redonne à l'expression toute faite sa pleine force qui permet la méditation sur ce qu'est ce moi profond et inconnu, tel qu'il se définit dans sa relation à l'Autre. (Bonnet 1523)

Une fois les barrières de la compréhension intellectuelle renversées, le contact avec l'idiote – en tant qu'elle incarne l'Autre féminin – devient possible mais se doit de demeurer fulgurant et éphémère. L'idiote n'est l'Autre qu'à partir du fait qu'elle est insaisissable et passage. Rappelons qu'« il est symptomatique que l'histoire de Nadja soit précédée par de nombreuses pages où il est surtout question de Breton et que le livre ne s'achève pas avec la disparition de la jeune femme mais se poursuive par le récit de ce qu'il advient ensuite dans la vie de Breton et de ce que cela provoque en lui » (Navarri 7). Une prédiction de Nadja résume ainsi le voyage initiatique qu'elle connaît avec Breton : « Avec la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre. » (719) La réponse au « Qui suis-je ? » procède du détour qu'impose l'idiote : « Nadja a enseigné à Breton que la réponse ne peut être trouvée dans le repli solipsiste et narcissique de l'introspection, mais dans l'ouverture à l'autre, dans la disponibilité toujours en alerte aux signes et aux signaux du monde extérieur » (Mourier-Casile « *Nadja* » 67-8). Par la suite, « fatigué par les tensions qui depuis la fin de 1926 et l'adhésion au parti communiste au début de 1927 se sont manifestées tant dans le groupe lui-même qu'entre surréalistes et communistes, Breton s'est retiré, solitaire, au manoir

d'Ango pour y écrire son récit » (Bonnet 1503). Là seulement il peut commencer par annoncer : « [...] ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être *qui* je suis. » (647) Intermédiaire entre Breton et le « Toi », entre Breton et lui-même, l'idiote se révèle enfin le passage de l'auteur au livre.

D'événement, Nadja est passée au statut de *livre*. À la différence de Benjy dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner, de la Maga dans *Rayuela* de Julio Cortázar, ou même du narrateur de *L'Innommable* de Samuel Beckett, l'idiote ici n'est pas une création de l'auteur mais bien un être réel dont l'inspiration influence l'écrivain – à moins que l'auteur soit une création de Nadja ? Breton ne fait que lui rendre hommage dans un récit fictif qui, à plus d'un titre, ressemble à l'idiote. Walter Benjamin cite *Nadja* dans un des fragments de son œuvre sur les passages, sous la section intitulée « Maison de rêve, musée, pavillon thermal » :

« J'aime beaucoup ces hommes qui se laissent enfermer la nuit dans un musée pour pouvoir contempler à leur aise, en temps illicite, un portrait de femme qu'ils éclairent au moyen d'une lampe sourde. Forcément, ensuite, ils doivent savoir de cette femme beaucoup plus que nous n'en savons. » André Breton, *Nadja*, Paris (1928), p. 150²¹. Mais pourquoi ? Parce que cette image a été l'élément qui a permis la métamorphose du musée intérieur. (*Paris, capitale du XIXe siècle* 426)

L'attention se porte sur le questionnement puis le commentaire de Benjamin qui suit le texte de Breton. Ces derniers impliquent une métaphore évidente du livre en « musée » au cœur duquel rayonne la jeune femme qu'il suffit d'observer pour en apprendre sur soi-même. De sa façon de marcher, de coller les choses les unes aux autres dans les métaphores, d'illustrer ses visions par ses dessins, Nadja devient le reflet exact d'un livre qui juxtapose le texte aux illustrations, photos et dessins. Il en est de même pour la forme du récit qui correspondrait au genre du journal d'après la conclusion de Julien Gracq :

[...] la littérature de « journal » soumise aux méthodes de pensées logiques, mais en même temps par définition proliférant au hasard selon le mode le plus anarchique, présente ce paradoxe curieux de vouloir être une mise en forme sans références à des normes, un moulage obtenu sans moule, et de reposer au fond sur la croyance assez aventureuse qu'il doit y avoir

²¹ Dans l'édition de la Pléiade, le passage est situé à la page 716.

quelque chose comme une *cristallisation* intelligible de la pensée à l'état vagabond et naissant. (Gracq 96)

Nadja, personnage éponyme, permet à l'auteur de figer la manière d'être idiote en une image mouvante dans la mesure où le récit autobiographique de Breton devient fiction lorsqu'il fait éclater les souvenirs en un désordre construit. Sous cet angle se lit la dépêche de l'ultime page du texte : « L'évocation du message inachevé, pris au réel mais élevé à la valeur symbolique, assure, dans la dernière page, la cohésion des trois parties du livre et en constitue une métaphore globale [...]. » (Bonnet 1501) En accord avec ce que Marguerite Bonnet nomme ici la « poétique de l'éclatement » du livre, le message de fin, retranscrit par une autre femme en perdition²², devient la « métaphore démultipliée et, une fois encore, à demi dérobée, de l'ensemble du récit, poétiquement et existentiellement si chargée que ce dernier signal, qui a rejoint exactement le temps de l'écriture » (Bonnet 1563-4). Dès lors il semble que Nadja métaphorise le livre dans la lignée des « petits livres de l'enfance, [...] refrains niais, rythmes naïfs » et autres « livres sans orthographe » (Rimbaud 106). L'effet du livre sur le lecteur se rapproche donc de celui de Nadja sur Breton : « Ces récits, en rupture avec le roman traditionnel, nous ont appris à lire autrement. À lire en quête d'un sens qui va s'échappant, ou qui comme le Chinois du film aimé de Breton, se multiplie à l'infini. » (Calin 56) L'idiote vient servir la démonstration de Breton et du Surréalisme au sens où la singularité de la jeune femme coïncide avec la forme même du livre qui coïncide avec une manière de vivre. Sous le regard non plus d'elle-même mais de Breton, Nadja incarne la rhétorique puis l'éthique que prône l'auteur.

²² On se souvient, ici encore, d'un passage d'*Aurélia* lorsque le poète est en train de rêver : « Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut ! Les syllabes d'un mot inconnu que j'allais prononcer expiraient sur mes lèvres... [...] Elle [la voix de ce cri] n'appartenait pas au rêve ; c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia... » (Nerval 720)

Nadja selon Breton

Bouvard et Pécuchet proférèrent en d'autres occasions leurs abominables paradoxes. Ils mettaient en doute la probité des hommes, la chasteté des femmes, l'intelligence du gouvernement, le bon sens du peuple, enfin sapaient les bases.

[...] L'évidence de leur supériorité blessait. Comme ils soutenaient des thèses immorales, ils devaient être immoraux ; des calomnies furent inventées.

Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer. [...] ils sentaient peser sur eux comme la lourdeur de toute la Terre.

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (915)

Nadja bénéficie du regard approbateur de Breton. Aux yeux de ce dernier les excentricités de la jeune femme cessent d'être perçues de manière négative à partir du moment où elles illustrent les principes énoncés dans le *Manifeste du Surréalisme*. Seul narrateur, l'écrivain exploite alors la parabole de sa rencontre avec la jeune femme pour établir les bases d'une rhétorique inversée, laquelle ne saurait être envisagée en dehors de l'exigence éthique qui l'anime. Ici, « c'est l'effet de miroir entre idiotie et écriture, la parenté entre l'idiot et le poète, que nous voudrions observer » (Deshoulières 21-2). Observer ce qui rapproche puis distingue l'idiot de l'auteur permet de définir la dialectique puis l'esthétique de l'œuvre.

Portrait de l'artiste en idiot

Sur le plan de la compréhension même et en écho aux interrogations de Nadja, Breton avoue son idiotie devant les films : « Je comprends, du reste, assez mal, je suis trop vaguement. Parfois cela finit par me gêner, alors j'interroge mes voisins. » (663) Le couple évolue alors dans une dialectique de l'ignorance et de l'éblouissement, guidé par le hasard et l'instinct : « C'est en quelque sorte instinctivement que je me débats à l'intérieur de tel ou tel raisonnement, ou de tout autre cercle vicieux. » (*Les Pas perdus* OC I 195) Pour Valérie Deshoulières, cette attitude détermine l'idiotie de Nadja avant qu'elle ne devienne folie : « C'est dans l'intuition, en d'autres termes, qu'il

lui semble que la vérité doive, comme à la source, être puisée. L'idiotie de Nadja réside essentiellement, par conséquent, dans sa capacité de renouvellement constant. » (Deshoulières 238) Nadja et Breton partagent le même goût pour la rue, pour les errances dans Paris et pour la quête d'objets insignifiants. Ils s'inscrivent tous deux dans une originalité qui les distingue des autres. L'idée d'une élection vaut pour chacun des deux. L'idiote Nadja « va la tête haute, contrairement à tous les passants » (683). Être exceptionnel, elle possède des yeux uniques, mais surtout cette flamme qu'elle partage avec Breton et devant laquelle les passants se détournent : « C'est si rare cette flamme dans les yeux que tu as, que j'ai. » (713) Breton confirme ce point commun dans une note, alors que Nadja tient à lui bander les yeux en voiture pour un baiser absolu : « C'est à une puissance extrême de défi que certains êtres très rares qui peuvent les uns des autres tout attendre et tout craindre se reconnaîtront toujours. » (748) « Êtres très rares », ils sont investis par la suite d'une essence magique et d'une mission qui les distinguent du reste des hommes. Là où Nadja s'affirme en magicienne, Julien Gracq explique à propos de Breton au sein du surréalisme :

Pour les témoins, bienveillants ou non, le recours spontané à un vocabulaire d'essence magique ou religieuse, lorsqu'ils désignent le chef du groupe, a de quoi frapper. « Le pape du surréalisme », « pape en Avignon », « son entreprise religieuse », « St-André Breton », « le frère Breton », « mage d'Épinal » [...]. (Gracq 26-7)

Les attributs magiques ou religieux de Breton et de Nadja les dotent d'une perception du réel « sous une certaine obliquité » (679). Julien Gracq explique que dans l'écriture même de Breton il y « chez lui la préoccupation constante [...] du tour indirect ; l'exigence vitale d'une certaine manière *oblique* d'aborder ce qui se présente au courant de sa phrase » (Gracq 164). Cette indication rhétorique émane du souci que Breton partage avec Nadja, « moins portée vers l'écrit que vers la parole, en tant que trace plus vive de l'être dans son mouvement » (Chénieux-Gueudron 74). Dès lors, leur perception commune passe par la parole avant tout, et cette dernière explique le monde en *images* : « Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre [...]. » (647) Écho des métaphores incongrues de Nadja, Breton écrit déjà en 1924 dans *Poisson soluble* : « Le parc, à cette heure, étendait ses mains blondes au-dessus de la fontaine magique. Un château sans

signification roulait à la surface de la terre. » (OC I 349) Cependant, là où Nadja parle et dessine, Breton écrit.

Une différence sépare l'idiote de l'artiste au moment de la production de l'œuvre. Créatrice d'images, Nadja compose, invente et écrit : « Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. » (710 et 713), « Nadja a inventé pour moi une fleur merveilleuse : "la Fleur des amants". » (719) ; « Les lettres de Nadja, que je lisais de l'œil dont je lis toutes sortes de textes poétiques [...]. » (741) Selon Breton, elle adopte une « façon purement poétique » (688) de percevoir la réalité lorsqu'elle déclare que travailler chez un charcutier ne pourrait apporter que la bonne santé. Indissociable de sa vie, la poésie de Nadja s'associe à l'adverbe « *purement* » qui l'entraîne dans une sphère dangereuse :

Plus l'inspiration est pure, plus celui qui entre dans l'espace où elle l'attire, où il entend l'appel plus proche de l'origine, est démuné, comme si la richesse à laquelle il touche, cette surabondance de la source, était aussi l'extrême pauvreté, était surtout la surabondance du refus, faisait de lui celui qui ne produit pas, qui erre au sein d'un désœuvrement infini. (Blanchot « Continuez autant qu'il vous plaira » 47-8)

Ce danger du « désœuvrement infini » que connaît Nadja est un risque que Breton avoue ne pas courir : « [...] je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait. » (736) Lors d'une comparaison avec André Malraux qui a effectivement risqué son existence pour une même idée de révolution, Mauriac explique :

Breton prend des risques ; mais c'est dans le domaine de la vie intérieure, non dans celui de la vie. Il ne cesse jamais de conserver le contrôle des opérations. En aucune circonstance il ne franchit cette frontière qui le ferait échapper à sa propre compétence en le rendant justiciable des lois de la cité ou de celles du champ de bataille. (Mauriac 73)

Breton prône et hurle une révolution sans jamais passer à l'action absolue qu'il admire chez Nadja. Dans le texte, l'œuvre de Nadja n'est pas une « création « "à visée muséale" » mais « se nourrit des impromptus du quotidien, de la richesse des trottoirs » (Deshoulières 267) jusqu'à se confondre avec sa vie même : « L'idiote [...] serait ce poète-là : l'œuvre qu'il fomenté est invisible, c'est un créateur *de rien*. De rien de mesurable, de tangible, de palpable. » (Deshoulières 268) À partir du moment où ses productions ne se distinguent pas de sa vie,

Nadja se présente comme une artiste sans œuvre. Elle pousse Breton à accomplir le même geste que face à son ami Jacques Vaché : la publication de son œuvre invisible. Cependant, l'écrivain intervient pour théoriser ce que Nadja sent, pour unifier ce qu'elle disperse. Là où elle n'explique pas, il fait suivre le récit de son rêve d'une parenthèse qui théorise :

([...] La production des images de rêve dépendant toujours au moins de ce *double jeu de glaces*, il y a là l'indication du rôle très spécial [...] que sont amenées à jouer certaines impressions très fortes, nullement contaminables de moralité, vraiment ressenties « par-delà le bien et le mal » dans le rêve et, par suite, dans ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom de réalité.)²³ (675)

Ce « *double jeu de glaces* » que composent les coïncidences concentrées dans le rêve de Breton se voit ici nommé et par conséquent défini. Nadja comme personne puis comme livre se fait le réceptacle du point déterminé dans le *Manifeste du surréalisme* : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. » (OC I 319) En composant son livre, l'écrivain donne un témoignage de ce qu'incarne Nadja malgré elle : la démonstration de la contradiction résolue entre le réel et le rêve, c'est-à-dire la liberté du langage intimement liée à celle de l'être. Figure double de l'artiste et du guide vers le surréel, l'idiote métaphorise au sein de l'œuvre le fonctionnement de l'œuvre même.

Du fait de la forme autobiographique de *Nadja* et de son engagement personnel dans toute son œuvre, les livres de Breton mêlent, simultanément et sans scrupule, la poésie au manifeste :

Poète et théoricien, Breton est toujours l'un et l'autre *à la fois*, et ce qui donne à ses principaux ouvrages un caractère si embarrassant pour les classificateurs littéraires [...]. [...] on voit pour la première fois peut-être dans nos lettres la réflexion lucide et l'éveil poétique spontané se bousculer et se poursuivre [...]. (Gracq 73)

²³ Et sous le titre complet *Aurélia ou le rêve et la vie*, Nerval expose précisément toutes les visions de ses rêves, qu'il soit éveillé ou endormi. Au début du texte, il introduit le phénomène de la façon suivante : « Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment, tout prenait un aspect double, – et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique [...]. » (Nerval 699)

Nadja, dont le genre demeure inclassable, confond le récit véridique et fictif aux réflexions littéraires et autres commentaires sur lui-même. Le livre est « battant comme une porte » (751) à partir du moment où il donne à voir sa structure interne et invite, par conséquent, le lecteur à s'introduire dans le récit en train de se faire :

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards [...]. (651)

Cette annonce au début du livre relève de ce que Gérard Genette définit dans *Figures III* :

Le préfixe *méta*-connote évidemment ici, comme dans « métalangage », le passage au second degré : le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier. (Genette 239)

Pour *Nadja*, le préfixe vaut pour tous les *métarécits* que constituent les souvenirs de Breton développés dans le préambule et par la suite, en parallèle à la diégèse que serait la rencontre avec Nadja. Mais lorsque le récit fictif, narré par Breton l'écrivain, se met à émettre des autocommentaires qui sont illustrés à la fois par la narration de la rencontre et par le personnage de l'idiote, on s'approche de la « fameuse structure *en abyme* » comme la « forme extrême de ce rapport d'analogue » (Genette 242) entre *métadiégèse* et *diégèse*. À la faveur des néologismes, il convient de parler de *Nadja* comme d'une *méta-œuvre* au sens où le livre contient en abyme une réflexion sur lui-même et que ce reflet se trouve métaphorisée par l'idiote qui annonce que Breton écrira un livre sur elle. Dans ce jeu de miroirs, Breton engage une réflexion littéraire, convoque les critiques, remet en question le genre romanesque et énonce une nouvelle méthode d'écriture en même temps qu'il l'applique. En un mot, il adopte dans l'écriture une attitude identique à celle de Nadja face au réel, aux mots et à la vie.

La poétique idiote

Au cours du récit, la majeure partie des propos de l'idiote est retransmise de façon indirecte par Breton, narrateur et théoricien chef du surréalisme. Sur un ton identique à celui des prédictions idiotes, il déclare dans le premier *Manifeste* : « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste. » (OC I 334) L'idée est approfondie dans le *Second Manifeste* comme « un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage » (OC I 802). En même temps que le lecteur franchit le seuil du titre *Nadja*, il rencontre un nouveau mode d'écriture que nous appelons la *poétique idiote*. Cette dernière se définit principalement dans son refus de la rhétorique traditionnelle. Breton prône le désordre et renverse les formules car « il n'y a là, à tout le moins, rien de plus déraisonnable » (741). Le lieu de la rencontre entre Nadja et Breton se voit éclairé par la suite lorsque Breton apprend que le Boulevard Bonne-Nouvelle figure « lors des magnifiques journées de pillages dites "Sacco-Vanzetti" [...] un des grands points stratégiques que je cherche en matière de désordre » (748)²⁴. Le principe s'applique tout autant à la forme générale du livre qu'à celle des phrases : « [...] j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage. » (653) Les paragraphes se succèdent sans trop de lien, partent dans différentes directions et mènent à la confusion. Pourtant, le morcellement apparent cache une unité créée par la logique paradoxale des jeux du hasard et des rapprochements incongrus propres aux métaphores idiotes, « une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d'araignée » (651-2) : la discontinuité. La coïncidence devient le mode structurant du livre.

²⁴ En note, Marguerite Bonnet rappelle cet épisode : « Les militants anarchistes et syndicalistes italiens Nicolas Sacco et Bartolomeo Vanzetti, émigrés aux États-Unis vers 1908, avaient été accusés de l'assassinat de deux employés transportant la paie d'une entreprise le 5 mai 1920 dans le Massachussets et condamnés à mort en avril 1927. L'opinion mondiale s'émut très tôt et, à l'approche de leur mort l'émotion universelle fut à son comble. Après l'exécution qui eut lieu le 23 août 1927 [...] une véritable émeute se déroula au carrefour Réaumur-Sébastopol où une barricade importante fut édifiée. De nombreux commerçants virent leurs vitrines brisées ; des boutiques furent pillées. » (Bonnet 1558)

En effet, une lecture rétrospective offre un nouvel éclairage à toutes les annonces du préambule. Un des exemples les plus flagrants demeure sans doute l'épisode des colombes, souligné par la modification de la photographie pour l'édition de 1963. Breton choisit d'inclure la reproduction du colombier plutôt que celle de la loggia du manoir (655) de façon à préparer le destin de Nadja, associée à l'oiseau et bientôt « couverte de vrai sang » (682). Cet exemple, propre à rendre compte de l'homogénéité secrète du texte, est emprunté à une multitude d'autres qui crée un réseau de parallélismes entre un temps et un autre :

Ces points de rencontre entre ce que l'on peut appeler le temps de l'aventure et celui de l'écriture soulignent, à travers la fragmentation des éléments du récit et leur hétérogénéité, la continuité essentielle de l'attitude de Breton, toujours aux aguets devant ce qui lui donne le sentiment fugitif d'une nécessité enfouie, alogique, où s'abolissent les finalités du temps social et où l'espace se charge de pressentiments et d'échos. (Bonnet 1498)

Le désordre vital sous l'ordre duquel s'exécute l'écriture du livre tient en partie de la rapidité de sa rédaction en 1927, soulignée dans l'« Avant-dire » de la seconde édition où Breton signale qu'« il n'est peut-être pas interdit de vouloir obtenir un peu plus d'équation dans les termes et de fluidité par ailleurs » (645). Mais les révisions de la première version – dont la seule modification réelle est la disparition de la nuit du 13 octobre à Saint-Germain-en-Laye – se limitent à de « légers soins » qui « ne témoignent que de quelque égard au mieux-dire [sic] » (646). Par conséquent, le mouvement essentiel ne se voit en rien altéré quelque trente-cinq ans plus tard et confirme « la continuité essentielle de l'attitude de Breton » dont parle Marguerite Bonnet. L'écriture qui participe à ce désordre, ou à cette discontinuité primordiale, intervient dès *Les Pas Perdus* avec l'écriture automatique que, dans l'extrait intitulé « Max Ernst », Breton compare judicieusement à la photographie : « L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée. » (OC I 245) Bien présente dans *Nadja*, la photographie métaphorise l'écriture dans le texte et coïncide avec la parole métaphorique de l'idiote : « Elle procède par courts-circuits, imprévisibles associations d'images hétérogènes, dérapages et interférences incontrôlés de mots libérés de la terne nécessité

de signifier. » (Mourier-Casile « *Nadja* » 19) Tout comme les mots de l'idiote, l'œuvre dans laquelle elle est enfermée donne le vertige :

Cette phrase, ample, longue, sinueuse, fertile en incidences, en rebondissements et en échos intérieurs, faite pour tenir à travers ses méandres l'attention en suspens et en incertitude jusqu'à sa résolution finale d'où n'est presque jamais absent un élément de surprise – constitue probablement l'apport le plus riche de Breton à la langue. (Gracq 147)

En cherchant à se libérer de tout effet de style, le ton choisi pour écrire *Nadja*, qui alterne entre l'observation quasi médicale et les intrusions de la poésie, suppose la suspension de l'intellect et l'oubli du savoir commandés par un état de distraction indispensable. C'est comme si le poète, qui cherche la simplicité extrême de la langue, jouait à faire l'idiote en écrivant ; l'ingénuité qu'il retrouve, à travers l'idiote notamment, va de pair avec le précepte de l'analogie sur lequel repose l'art du livre.

Un effet de clignotement accompagne le langage de l'œuvre. Il prend sa source dans la figure de rhétorique – de prédilection pour l'idiote – qui substitue un mot à un autre sous l'effet d'une comparaison implicite : la métaphore. Elle réalise ce que Breton place au plus haut dans le *Manifeste du Surréalisme* : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *une lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. » (OC I 337) Cette « étincelle », que *Les Pas Perdus* définit déjà comme le point de rencontre de « deux réalités distantes » (OC I 245), se trouve soulignée par la ponctuation et la mise en italique d'« une lumière de l'image ». Plus qu'une mise en valeur de l'expression, l'usage de caractères en italique chez Breton engage un autre regard sur le texte. Lorsqu'il dit de *Nadja* qu'« il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil » (714), l'insistance graphique sur le verbe *être* redouble l'effet de la figure de rhétorique puisqu'elle porte en elle la définition de la métaphore. L'italique dès lors sert d'outil métaphorique : « Le langage de Breton porte au contraire, en ce qui concerne l'emploi de l'italique, les traces d'une inversion fondamentale de *signe*. » (Gracq 184)²⁵. On observe ainsi dans *Nadja* les occurrences inattendues de la graphie en italique

²⁵ « La littérature de l'entre-deux-guerre, celle de Breton en particulier, se singularise paradoxalement par une rhétorique qui est celle du refus de la rhétorique. » (Gasarian 211)

– une trentaine au total – là où on ne l'attend pas : « *De manière à n'avoir pas trop* à flâner je sors vers quatre heures [...] » (690) Dépourvue de sens au premier abord, la mise en relief incongrue du syntagme implique une nouvelle lecture des mots, une autre logique. Dans l'ensemble du livre, le procédé aide à visualiser les pages comme des tableaux où certains termes ressortent comme des points lumineux : « *comprends* » (663), « *tout* » (668), « *pas* » (687), « *simplicité* » (689), « *poursuite* » et « *s'ouvrir* » (714), « *départ* » (716), « *celle qui tombait* » (716), « *selon les moyens dont chacun dispose* » (743) « *à perdre haleine* » (744), « *yeux* » (748), « *fini* » (749), « *te* » et « *mouvements divers* » (752), etc. Verbes, noms communs, pronoms, adverbes ou bien groupes nominaux et verbaux, ces étincelles remettent en question le sens du signe.

Il semble qu'un même questionnement soit suscité par l'utilisation singulière des parenthèses. Habituellement, elles admettent de brèves digressions au sein du texte. Dans *Nadja*, leur longueur passe d'un mot à un paragraphe, et leur contenu implique souvent une certaine connivence avec le lecteur. Qu'elles soient humoristiques ou explicatives, les parenthèses de Breton donnent la marque graphique d'une logique parallèle à celle de la phrase « normale ». Elles permettent à l'auteur d'inclure toute une mise en scène du comportement de Nadja lorsqu'elles indiquent, à la manière des didascalies, le geste ou le mouvement : « [...] (avec une expression ironique de convoitise et un geste amusant) [...] » (686) Ailleurs, elles remettent en question un mot : « J'envie (c'est une façon de parler) [...] » (744) La plupart du temps, les parenthèses participent de l'éloge de l'idiotie puisqu'à l'intérieur Breton y confirme l'intuition de Nadja, et ce notamment lors de l'épisode de la place Dauphine où elle prédit que la fenêtre noire deviendra rouge dans une minute : « (Je regrette, mais je n'y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité. [...] je me bornerai à *convenir* que de noire, cette fenêtre est alors devenue rouge, c'est tout.) » (695) Il apparaît que l'auteur inclut, plutôt qu'une digression, une information capitale entre parenthèses.

Terminons cette exploration graphique du livre en mentionnant l'unique – mais fondamentale – utilisation des majuscules : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » (753) Mise en garde ultime, la phrase engage la réflexion théorique en même temps qu'elle clôt le livre sur le ton de la prédiction, affirmé grâce au verbe *être* au futur de l'indicatif et sa répétition négative. Les capitales soulignent

de manière excessive l'adjectif épithète remplaçant, pour boucler la boucle, l'esthétique dans le clignotement de la métaphore et des rapprochements soudains. À la différence de Baudelaire, pour qui l'idéal de la beauté est « comme un rêve de pierre » ennemi du « mouvement qui déplace les lignes » (*Les Fleurs du Mal* 71), Breton fait éclater, simultanément au délire elliptique de la fin de *Nadja*, l'esthétique de la convulsion²⁶. Inscrite dans le récit autobiographique, et par conséquent indissociable de la manière de vivre du poète, la rhétorique idiote s'applique au livre comme à la vie.

Pour *Nadja*, la poésie n'est pas un mode d'écriture mais bien plutôt une activité mentale naturelle à l'origine d'un mode de vie. Au cœur du voyage, elle propose à Breton :

Un jeu : dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. [...] Allons c'est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer ? Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis. (690)

L'ingénuité de l'idiote incarne ici l'aspiration surréaliste vers une alliance entre l'imagination et la vie réelle entretenue par la méthode ludique. L'idiote réalise ce que souligne en caractères italiques le *Manifeste* de 1924 : « Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie. » (OC I 322) Plus loin dans le récit, Breton ajoute : « Elle se sert d'une nouvelle image pour me faire comprendre comment elle vit : c'est comme le matin quand elle se baigne et que son corps s'éloigne tandis qu'elle fixe la surface de l'eau. "Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces." » (708) Malgré les apparences, cette intervention de *Nadja* ne saurait être paradoxalement plus explicite. Ici, le mode de vie se juxtapose immédiatement à la métaphore idiote et achève d'entremêler l'art et la vie. S'ajoute à cette remarque la quête d'identité qui anime le livre, définie dans le préambule comme « la recherche d'une aptitude générale, qui me serait propre et qui ne m'est pas donnée » (648). La « grande aventure métaphysique » (Gracq 109) dépend de l'idiote dès la fin du préambule : « Mais j'anticipe, car c'est peut-être là, par-dessus tout, ce qu'à son temps m'a fait comprendre et ce qui justifie, sans plus tarder, l'entrée en scène de *Nadja*. » (681-2)

²⁶ La phrase est reprise et modifiée dans *L'Amour fou* : « La beauté convulsive sera rhétorique-voilée, explosive fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. » (*L'Amour fou* 21)

Apposée à la parabole de l'idiote, la question « Qui suis-je ? » se précise et trouve une réponse dans l'adéquation proposée par Nadja entre la poésie et la vie. L'aventure du livre prône non pas la fiction du roman mais la transparence du récit autobiographique qui fait de lui une « maison de verre ». À cette seule condition, le poète est en mesure de comprendre qu'« une certaine attitude en découle nécessairement à l'égard de la beauté » (752). Grâce à l'intervention de Nadja, nous éprouvons avec force l'idée que « la poésie ne se définit plus seulement par l'écriture, mais davantage comme un “mode de vie” » (Ridon 311). Et « cette invasion du principe de la poésie dans les grandes et petites décisions » (Bataille « Le surréalisme » 37) crée ce que nous appellerons une éthique idiote.

L'éthique idiote

Concomitante de la rhétorique inaugurée par l'idiote, la morale se présente dans *Nadja* sous la forme d'une conduite de vie dictée par une méthode qui remet en question le savoir. Dans le *Carnet* de Breton, elle est définie de la façon suivante : « Morale : ce que je fais et la conscience de ce que je pourrais faire. – Légendairement. – Dire à un chauffeur de taxi, quand... » (OC I 457) Avant l'étrangeté de cet énoncé où l'action se mêle à la légende, *Les Pas Perdus* précisent :

[...] [la morale] tient la raison en échec. Elle permet, en outre, les plus grands écarts de pensée. Les moralistes, je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation. (OC I 195)

Sous le patronage de ses prédécesseurs, Breton évoque une morale singulière, un mélange de celle qui repose sur l'instinct et le sentiment de l'homme (Vauvenargues) et de celle du vice (Sade). En tout cas bien à l'encontre de la « sacro-sainte échelle des valeurs » (Béhar 4), elle est à la base du mouvement : « Le surréalisme n'aurait pas eu cette importance, il n'aurait pas marqué aussi profondément son époque si Breton ne l'avait placé dès l'abord et à jamais sur un plan moral. » (Mauriac 107) Dans *Nadja*, comme dans le *Manifeste*, le mode de conduite se définit à partir d'une attaque virulente faite à la morale courante, à comprendre désormais dans son opposition au « règne de

la logique » (*Manifeste du Surréalisme* OC I 316). Ce renversement des valeurs, l'idiote le convoque dès son apparition et celle de son maquillage. Comparés à ceux plus discrets de l'actrice Blanche Derval sur scène, les yeux de Nadja sont exagérément mis en valeur par un trait au crayon noir sur le « bord, nullement la paupière » (683). L'idiote inverse ici la façon d'être sur scène et la façon d'être dans la rue. Le retournement opéré reçoit l'approbation de Breton dans une longue parenthèse qui finit par soulever la question suivante : « Est-ce à dire que ce qui est très faiblement permis dans la rue mais est recommandé au théâtre ne vaut à mes yeux qu'autant qu'il est passé outre à ce qui est défendu dans un cas, ordonné dans l'autre ? Peut-être. » (685). À ce propos Pierre Albouy confirme : « Ce qui vaut, assurément, c'est ce défi que constitue l'infraction inverse et identique de Blanche Derval et de Nadja ; c'est l'attentat aux usages, à ce qui est permis et attendu, à la morale et à la logique. » (Albouy 126) En même temps qu'elle surgit, l'idiote donne libre cours au « *non-conformisme* absolu » sous lequel se réunissent les surréalistes prêts à suivre « un tout autre chemin qu'un chemin *raisonnable* [...] ». » (*Manifeste du Surréalisme* OC I 345)

Régi par le procédé de l'inversion, les valeurs se changent en leur contraire au contact de l'idiote, et ce pour mieux définir un comportement à adopter. Ce dernier repose sur les mots d'ordre de *gratuité*, *intuition*, *distraction* et *surprise*. Ayant condamné le travail dans le préambule, Breton développe par la suite un éloge de l'absence de finalité des promenades, et par conséquent de toute action. L'auteur marche « sans but déterminé » (663) alors que Nadja « devait reconnaître par la suite qu'elle allait sans but aucun » (685). Quant aux objets recherchés par l'un et l'autre, ils cessent d'avoir une valeur d'utilité comme le prouve la longue parenthèse descriptive du cylindre trouvé au « marché aux puces » (676). L'activité en général se définit par sa gratuité de la même façon que l'auteur revendique, sur le plan de l'écriture, l'usage de l'anecdote qui n'aurait aucun lien avec le reste mais qui, par le détour qu'elle favorise, se dote d'une signification paradoxale et plus intense. Pour ce qui est de l'intuition, elle accompagne la distraction élémentaire que pratique Nadja en toute impunité et que revendique le *Manifeste du Surréalisme* comme « l'état complet de distraction auquel nous espérons bien parvenir ici-bas » (OC I 346). Lors de sa comparaison avec le roman de Julio Cortázar, Valérie Deshoulières explique que

[...] *Nadja* et *Marelle* peuvent être lus comme un seul et même hymne à l'imprévisibilité. Un seul et même réquisitoire contre la *maturité*, au sens que lui donne Gombrovicz d'oubli par un individu de l'enfant qu'il porte en lui – de son « idiot intérieur » – au nom des formes qu'il a prises [...]. (Deshoulières 240)

L'idiote se dirige en suivant son instinct, méthode partagée par Breton devant ses intuitions : « [...] sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?). » (663) Et « cette manière de se diriger en ne se fondant que sur la plus pure intuition » (718) intime l'ordre, répété à quatre reprises (690 et 693), qu'il faut fermer « les yeux pour voir » (718). Selon la méthode d'aveugle que prônent l'idiote et à son tour Breton, il faut suivre ses impressions fortes, en dehors de toute considération morale, pour atteindre la surprise : « Chirico a reconnu alors qu'il ne pouvait peindre que *surpris* (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris. » (649) Indissociable de la création artistique, la méthode de conduite adoptée appelle le « Secret de l'art magique surréaliste » dans le *Manifeste* : « Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pouvez. [...] Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. » (OC I 331-2) L'impératif moral passe à travers le mode précisément impératif des verbes, propre à transformer les conseils en ordres. Dans *Nadja*, ce plan est avancé lors de la prédiction essentielle de l'idiote : « Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. [...] De nous il faut que quelque chose reste... [...] Il faut que ce soit un peu le nom du feu, [...]. Promets. Il faut. » (708) L'emploi du futur de l'indicatif « tu écriras » puis de l'impératif « ne dis pas » et la répétition mystérieuse des trois « il faut » – d'autant plus efficace que le dernier ne porte aucun complément d'objet et vaut pour tout – annoncent que l'exigence éthique va de pair avec le « livre à venir »²⁷ que le lecteur tient maintenant entre ses mains.

Encouragé par la méthode qui cherche *derrière* les apparences, le lecteur perçoit, à travers l'énonciation de cet autre mode de vie, qu'il est invité à remettre en question sa perception du monde, et par là le fondement de toute connaissance. En choisissant de placer entre

²⁷ Cette expression est aussi le titre d'une œuvre de Maurice Blanchot : *Le Livre à venir*.

les mains d'une malade mentale les principes de l'art et de la morale surréalistes, Breton engage la problématique du savoir :

[...] si la question de la folie accompagne avec tant d'insistance le bouleversement actuel du statut même du savoir, c'est qu'elle pose en effet, et de plus d'une manière, la question dont on n'a pas fini de mesurer la portée – et le sens –, et qui désormais ne va plus de soi : non pas « qui 'sait' et qui ne 'sait' pas ? », mais *qu'est-ce que c'est que « savoir » ?* (Felman 12)

L'idiote présente un rapport singulier au savoir qu'il suffit d'observer à partir de trois formes du verbe à son égard. D'abord, au style indirect libre, Breton rapporte : « C'est devant cette fenêtre qui a l'air condamnée qu'il faut absolument attendre, elle le sait. C'est de là que tout peut venir. » (697) Puis ce sont les paroles de Nadja, retranscrites au style direct : « Je sais quand c'est une vision. » (713) et « Je savais tout, j'ai tant cherché à lire dans mes ruisseaux de larmes. » (719) Définitivement autre, le savoir en question ici relève de la logique surnaturelle, celle des visions, de la métaphore poétique et des errances²⁸. Puisque Nadja « sourit, mais très mystérieusement [...] comme *en connaissance de cause* » (685), elle se présente d'emblée pour Breton comme la détentriche du savoir : « Et si je ne la voyais plus ? Je ne *saurais* plus. J'aurais donc mérité de ne plus savoir. » (701) L'absence de complément d'objet direct à la suite du verbe « savoir » accentue la dimension mystérieuse de la connaissance idiote qu'il s'agit d'approcher. À partir du moment où, conforme au principe d'inversion, l'idiotie métaphorise un savoir, l'anormal devient normal et la résolution des contraires est rendue possible.

Au contact de Nadja, la distraction est devenue une autre forme d'attention, l'inutilité une autre utilité et le désordre une unité. Avec elle, se réitère l'effet Dada : « [...] On n'a qu'à prononcer une phrase pour que la phrase contraire devienne DADA. [...] DADA vous combat avec votre propre raisonnement. » (*Les Pas perdus* OC I 231-2) En ce sens, l'idiote figure le principe exposé dans le *Second Manifeste* :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent

²⁸ « Le savoir est re-présentation, retour à la présence, rien ne saurait y rester *autre*. » (Levinas 71)

d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (OC I 781)

Ce point d'origine de la résolution des contraires se trouve au bout du voyage avec Nadja. Il est déterminé par le rapport de l'idiote au savoir métaphorisé par sa façon de marcher dans la rue comme dans la vie. Le fait que devant l'insolite « Nadja est aucunement surprise » (707) interroge ce qu'on a coutume d'admettre tel quel. Le savoir de l'idiote est un questionnement des valeurs et du système en place. Il ramène au « terrain que nous avons choisi, qui est le doute » (*Les Pas perdus* OC I 232) et que Breton place symboliquement au début et à la fin de son récit, du liminaire « Qui suis-je ? » au « Qui vive ? » et « Est-ce moi-même ? » (743) de la fin de la deuxième partie. La question trouve, à l'issue de la remise en question pratiquée par l'idiote, une réponse dans la dernière partie du livre : « Seul l'amour au sens où je l'entends – mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour – tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle. » (736) Les adjectifs juxtaposés en retrait de la phrase aident à comprendre que cet amour s'associe au surréel, à la poésie et à la beauté qui ne sont devenus possibles que grâce à l'intervention de l'être « le plus ancré dans la nature, le plus proche de la terre [et qui] est aussi la clé de l'au-delà. Vérité, Beauté, Poésie, elle est Tout : une fois de plus sous la figure de l'autre, Tout excepté soi-même » (Beauvoir 375). Véritable « clé » d'un nouveau savoir, l'idiote, en tant qu'elle s'efface derrière le titre d'un livre, jette une lumière nouvelle sur la vérité, et intime une nouvelle responsabilité face à l'art et au monde.

De même que cohabitent dans le gant bleu – offert à la « Centrale surréaliste » par « cette dame » (679) qui n'est autre que Lise Deharme, – la lourdeur du bronze et la légèreté de son mouvement d'abandon, de même Nadja donne vie au paradoxe de l'évidence désarmante de ses paroles, de l'espèce de gravité contenue dans son ignorance, du sérieux de son ridicule. Les interventions de Breton qui soulignent son ingénuité – rappelons, par exemple, l'association que Nadja fait entre l'emploi chez un charcutier et le fait d'être en bonne santé – relève de l'humour si convoité par les surréalistes : « Nous ne savons pas le moyen de traiter sérieusement un sujet quelconque, à plus forte raison ce sujet : nous. » (*Les Pas perdus* OC I 231) Participe de la remise en question évoquée plus haut, ce retour sur soi pratique

l'humour comme « à la fois un élément intrinsèque à toute manifestation surréaliste, et son principe moteur » (Amiot 158). On note déjà dans « Barrières » des *Champs magnétiques*, ce genre de propos : « – Calmez-vous. C'est à deux pas d'ici que l'on opère pour vingt francs les aveugles mort-nés. Est-ce vous le chirurgien ? » (OC I 80) Souvent grave, l'humour que pratique Breton pose – comme l'idiote – des problèmes de définition selon l'explication de Jacques Vaché : « L'umour (*sic*) dérive trop d'une sensation, pour ne pas être très difficilement exprimable. – Je crois que c'est une sensation – » (Vaché 45). Associé à l'idiotie de Nadja du fait qu'il substitue l'intuition à l'intellect, il témoigne d'un comportement similaire puisque est « *essentielle* dans le phénomène d'humour la connexion de l'Art et de la Vie » (Amiot 146). Idéal dans sa provocation, l'humour surréaliste est un autre moyen de formuler une révolte sur un ton virulent : « (Ceux qui rient de cette dernière phrase sont des porcs.) » (668)

L'idiotie serait en d'autres termes cet « héroïsme littéraire » dont Breton parle à propos de Robert Desnos : « Il y a un héroïsme littéraire ou plutôt poétique hors duquel l'œuvre écrite ne présente plus à faible distance qu'un intérêt documentaire. » (*Alentours II* OC I 473) En donnant la parole à l'idiote – bientôt folle –, Breton relève cette sorte de danger poétique au sens où il appelle violemment la responsabilité de tout homme : « [...] par la folie, une œuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler son non-sens [...] au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit. » (Foucault *Histoire de la folie à l'âge classique* 663) Cet impératif moral se développe dans la fin de la seconde partie de *Nadja*, consacrée à la critique vigoureuse de l'enfermement et des méthodes pratiquées dans les asiles psychiatriques. Grâce à l'apologie qu'il compose pour lui rendre justice, et puisque « la marginalité n'est marginale que parce que la norme existe » (Blachère 19), Breton rend hommage à Nadja pour formuler « la dimension cosmique de cette morale » (Baude 79). Au-delà de l'aspect personnel, Nadja prouve que « l'exigence morale renvoie à quelque chose qui dépasse sa personne, à une certaine conception de l'amour et de la vie, à un au-delà de soi qu'il rencontre en lui-même mais qui ne le concerne pas seul » (Baude 79).

Dans *Nadja*, comme dans toute son œuvre, Breton somme le lecteur de réviser l'ordre des choses : « Ce qui compte, c'est la façon dont il a constamment cherché à dégager la teneur d'un mythe collectif nouveau, valable pour lui, au premier chef, susceptible de substi-

tuer aux vieux mythes gréco-latins, et à ceux que les religions tentent de maintenir, au mépris de l'intelligence. » (Béhar 6) Ces derniers mots anticipent notre conclusion, qui se surprend à imaginer *Nadja* comme le livre du nouveau mythe de la maladie mentale dans lequel le lecteur reconnaît les dysfonctionnements du monde et de sa logique sans doute trop figée. Décrite par le chef du Surréalisme, l'idiotie passagère de Nadja véhicule « “une nouvelle éthique”, que nous serions tentés d'appeler “poéthique” » (Baude 72) et à laquelle nous ajouterions volontiers un mot pour parfaire le néologisme en *idiopoéthique*.

Posés l'un après l'autre sur le visage de Nadja, les trois éclairages successifs suggérés par cette étude mettent en place le schéma récurrent d'une parabole idiote. Bien qu'il ne soit pas un roman comme le prédisait notre héroïne, le récit fictif de Breton propose la base du renversement de perspective que l'on retrouve dans bien des œuvres romanesques de la suite du XX^{ème} siècle. La jeune femme est d'abord considérée comme anormale par la normalité, pour que la suite nous apprenne qu'aux yeux de Nadja c'est la normalité qui est anormale, et que c'est cela même qui pousse l'artiste à écrire. Le lecteur en arrive à se demander qui vit à l'endroit. « Un discours qui traite de la folie ne peut plus savoir, désormais, s'il est dedans ou dehors, intérieur ou extérieur à la folie dont il parle. » (Felman 13) L'ingénuité, la simplicité, l'intuition et l'étonnement perpétuel se conjuguent en Nadja pour remplacer la raison absente. En ce sens et telle qu'elle est présentée par Breton avant de sombrer dans la folie, elle est idiote. De sa singularité, elle tire les fils d'une connivence unique – et perdue – avec la nature et la réalité. Tour à tour magicienne, fée, sorcière puis voyante – et à plus d'un titre écho de l'être primitif –, cette femme « à mi-chemin de l'humain et du végétal » (Beaujour 89) enseigne à Breton et au lecteur qu'il n'est pas de connaissance de soi et du monde sans une nécessaire rencontre avec l'altérité. Et face à la nouvelle morale redéfinie par l'idiotie, le lecteur est aux prises avec une responsabilité autre où « il s'agit donc moins d'être perspicace que de se montrer à la hauteur » (Albouy 127).

Nadja instaure la dialectique de l'errance où c'est par le détour qu'on répond paradoxalement à une question, par l'Autre qu'on devient soi, par l'imagination qu'on atteint le réel, par la sorcière qu'on arrive à l'idiotie, par la parenthèse qu'on formule l'essentiel, par les digressions qu'on aboutit au principal, par les errances et les zigzags

qu'on avance tout droit, par la distraction qu'on se concentre, par l'idiotie qu'on arrive au savoir et à l'œuvre d'art²⁹. Nous lirons dorénavant *Nadja* d'après l'idée extraite du *Carnet* de Breton comme quoi le « titre ne fait pas le moine (1^{er} mai) » (*Alentours II* OC I 467). Illustration parfaite des préceptes énoncés dans le *Manifeste du Surréalisme*, *Nadja* en tant que livre s'appréhende comme on appréhende Nadja la personne. À l'un comme à l'autre, André Breton attribue la haute mission de l'énonciation d'une poétique et d'une éthique qui se confondent dans l'adjectif *idiot*. Cette lecture singulière de *Nadja* s'achève et laisse derrière elle le paradoxe grandiose qui fait que les surréalistes font partie de l'histoire d'une littérature qu'ils récusaient, et ce à un niveau international. Leur singularité – ou idiotie – naît du

[...] mélange de nationalités de Dada puis du groupe surréaliste : même si la base est française, Max Ernst est allemand, Hans Arp aussi – étant né à Strasbourg en 1886 –, Francis Picabia est vaguement cubain, Man Ray américain, René Magritte belge, Roland Penrose anglais, Giorgio De Chirico italien, Salvador Dali et Luis Buñuel espagnols, Tzara roumain... C'est justement ce caractère cosmopolite qui donne aux deux mouvements, dès l'origine, un impact international. Pour la première fois, les idées naissent en passant les frontières. (Rispaïl 15)

Au début du XX^e siècle, *Nadja* bénéficie de ce rayonnement mondial puisque l'année de sa parution « de partout, des voix s'élèvent pour dire, plus ou moins longuement, la grande beauté du livre », et parmi elles « le compte rendu en espagnol de Francis de Miomandre (*La Nación*, Buenos Aires, 9 décembre 1928) » (Bonnet 1519). Si la portée du livre atteint les rives de l'Argentine, elle pourra, sans obstacle, conduire la lecture à venir de Faulkner, Beckett, Cortázar et bien d'autres.

²⁹ « [...] la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun ; elle donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. [...] Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu de simplement l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir [...]. » (Barthes *Leçon* 19)

Chapitre II

Idiapocryphe ou la rhétorique du splendide échec de Faulkner

JAQUES.

By my troth, I was seeking for a fool when I found you.

ORLANDO.

He is drowned in the brook – look but in, and you shall see him.

JAQUES.

There I shall see mine own figure.

ORLANDO.

Which I take to be either a fool or a cipher.

William Shakespeare, *As you like it* (III, 2)

« Quand on a quelque chose d'important à dire, ce quelque chose sait mieux que moi comment cela doit être dit, et [...] il vaut mieux le dire mal que pas du tout » (*Lettres choisies* 181) écrit William Faulkner. La lecture de son roman, *The Sound and the Fury*, prépare les premiers bruits d'une apologie imminente. Elle suscite l'envie d'écrire une étude propre à réhabiliter et justifier une personne ou une doctrine singulière, ici l'idiot ou l'idiotie. Est imminent également le danger de noyade, à force de nager trop près des flots innombrables de la monstrueuse bibliographie faulknérienne ; cette fois-ci, le roman est passé au crible de l'isotopie de l'idiotie. Pour cette raison, « le recours à la biographie ou même la tentation de telle ou telle "lecture" critique doivent s'effacer devant le texte même de l'œuvre : la vérité de Faulkner est dans ses manuscrits » (*OR I* xvii)¹. Dès lors,

¹ Dans ce chapitre, les références aux œuvres de Faulkner suivront le système d'abréviation suivant : *OR I* pour *Œuvres romanesques I*, *OR II* pour *Œuvres romanesques II*, *SF* (*The Sound and the Fury*) pour le texte anglais, *BF* (*Le Bruit et la Fureur*) pour la traduction française de Maurice-Edgar Coindreau et Appendice *OR I* pour l'Appendice Compson dans *Œuvres romanesques I*.

toute l'attention se porte sur l'écriture singulière, la langue propre à son auteur, autrement dit, la rhétorique à l'œuvre. Dans le roman *The Sound and the Fury*, écrit en 1929, apparaît Benjy, « a congenital imbecile » selon Hughes (vii). Protagoniste, il est aussi le premier narrateur d'un épisode – de 1900 à 1928 – de l'histoire de la famille Compson résidant à Jefferson dans le Mississippi, depuis 1699 et jusqu'à 1945. Au sein d'un contexte spatio-temporel déterminant, quatre parties composent un drame familial selon quatre angles de vue différents – les trois frères Compson puis un narrateur extérieur : Benjy le 7 avril 1928 ; Quentin le 2 juin 1910 ; Jason le 6 avril 1928 ; le narrateur le 8 avril 1928. Les audaces et complexités formelles du livre empêchent d'en faire un résumé linéaire et logique. Déconcertante, l'ouverture du roman revient au monologue de l'idiot, fait de sauts entre une réalité et l'autre, entre les souvenirs et le présent, sa voix et celles qu'il entend. Elle figure dès lors le paradoxe à l'origine de l'œuvre, celui de faire parler un être incapable de parler. Puis dans la seconde partie, son frère Quentin raconte, dix-huit ans plus tôt, le détail de sa dernière journée en vie avant de se suicider par amour pour sa sœur Caddy qui se marie. La troisième donne la parole au dernier frère, Jason, le jour précédant le récit de Benjy. Violent et jaloux, Jason est aux prises avec ses responsabilités de chef de famille (puisque le père Compson et Quentin sont morts et que le dernier frère demeure idiot) et la garde de la fille de sa sœur qui, comme pour brouiller encore davantage les pistes, porte également le nom de Quentin. Dans l'ultime section et de façon plus traditionnelle, un narrateur omniscient narre une journée encore afin que le décor, les personnages et la situation soient enfin libérés des subjectivités précédentes. Ajoutons à cette brève description la définition que Faulkner donne lui-même de son roman comme « the most splendid failure » (*Lion in the Garden* 36)². La structure, le choix de créer et de faire parler un attardé mental en premier lieu constituent autant de déroutes devant lesquelles la lecture s'interroge. Convaincue de la relation étroite entre la parole paradoxale de l'idiot et la forme chaotique du livre tout entier, l'étude cherche à savoir en quoi la création de l'idiot de Faulkner pourrait inaugurer à la

² Ces mots sont prononcés lors de l'entretien de Faulkner avec Jean Stein van der Heuvel dans *Writers at Work : The Paris Review Interviews*, textes rassemblés par Malcolm Cowley (N.Y., 1958), repris dans *Lion in the Garden*, textes réunis par James B. Meriwether. Pour l'édition française, il s'agit de *Romanciers au travail*, textes rassemblés par Malcolm Cowley, traduits par Jean René Major en 1967.

fois un autre regard sur le monde et une rhétorique de l'« échec splendide » du genre romanesque.

L'émergence du personnage de l'idiot se lit selon trois éclairages, trois parties distinctes organisées selon les trois occurrences de la nécessité contingente de sa présence. D'abord parce qu'il faut un idiot dans l'histoire de la famille Compson. Puis parce qu'il faut un idiot pour inventer une autre langue. Enfin parce qu'il faut un idiot pour écrire le beau livre-raté.

L'idiot Compson

Levant les yeux, Joseph vit Benjamin son frère, le fils de sa mère. [...] Ému jusqu'aux entrailles à la vue de son frère, il se hâta de chercher un endroit pour pleurer.

Ancien Testament 43, 29-30

Atrophie familiale

L'idiot Compson vient inscrire l'histoire de la famille dans un espace tragique lourd d'une malédiction qu'il traduit en bruit. À l'origine des ascendants de Benjy, précédant l'arrivée même du premier Compson, il est question de « a solid square mile of virgin north Mississippi dirt as truly angled as the four corners of a cardtable top » (*The Portable Faulkner* 737). Leitmotiv symbolique de la généalogie du fameux Appendice « The Compsons » écrit en 1946³, cet espace à la géométrie stricte constitue le territoire des Compson de 1812 à 1945. Il fait écho à « la vieille maison carrée » (*BF* 348), puis à l'aire délimitée par la barrière obsédante, le pré de l'idiot – préfiguration de l'asile Jackson où il sera enfermé après la mort de sa mère en 1933. Le cadre à partir duquel se développe l'histoire s'installe dès l'incipit : les premières lignes s'organisent autour de la répétition maladive de « the fence » (*SF* 3). Le décor adopte la figure géométrique simple et plane

³ À la demande de Malcolm Cowley, Faulkner rédige l'« Appendix », « The Compsons », qui constitue à ses yeux le complément final et nécessaire au roman écrit dix-sept ans plus tôt. On trouve le texte dans *The Portable Faulkner* (737-56) et sa traduction (de M.E. Coindreau, H.Delgove et R.N. Raimbault) sous le titre « Appendice Compson » dans *Œuvres romanesques I* (633-50).

du carré, surface fermée et symétrique qui impose des mouvements limités. Au sein de cette prison les personnages de Faulkner se débattent, « pris au piège de l'immobilisme, de la répétition, le mouvement et l'innovation étant impossibles » (Minter 43). Alors que Jésus, lors de la guérison d'un sourd-muet, prononce le mot « Ephphata », c'est-à-dire « Ouvre-toi » (Saint-Marc 7, 34), Benjy, s'identifiant à l'image du carré Compson, est un limité qu'on ne guérit pas : un idiot complet.

Plutôt que de citer à nouveau les mots de Faulkner dans ses deux versions d'introduction au roman, c'est à travers les yeux de Raymond Queneau – et ses commentaires incongrus et scientifiques en italique – que surgit ici la première définition du personnage :

[...] j'ai conçu l'idée d'un être (tout comme un mathématicien qui, en face d'intégrales ou d'équations différentielles qui ne se réduisent pas à des types connus, « conçoit l'idée » de nouvelles classes de fonctions) qui serait plus qu'un enfant [...] un être qui [...] n'aurait même pas à son service un cerveau normalement constitué, autrement dit un idiot (ici, Faulkner est au-dessous de lui-même, tout comme les géomètres qui, avant Lebesgue, « pensaient » que « surface réglée » et « surface applicable sur un plan » étaient synonymes – il est clair qu'il y a d'autres cerveaux non normalement constitués que celui des idiots.) C'est ainsi que Benjy est né. (Queneau 10)

S'il existe en effet de multiples cas de cerveaux « non normalement constitués », Benjy présente cependant, du point de vue médical, les symptômes de l'« oligophrénie » et plus précisément de « l'arriération mentale profonde » ou « idiotie complète » :

Dans l'idiotie complète, « automatico-réflexe », le tableau est caractérisé par de nombreuses malformations physiques, des déficits sensoriels et neurologiques variés, une activité purement réflexe et des comportements impulsifs (boulimie, cris, agitation, masturbation, stéréotypies gestuelles). (Guelfi 653)

C'est sous le signe de l'incohérence corporelle, voire cellulaire, que se dessine l'unique et tardive description physique dans la dernière section :

[...] a big man who appeared to have been shaped of some substance whose particles would not or did not cohere to one another or to the frame which supported it. His skin was dead looking and hairless; dropsical too, he moved with a shambling gait like a trained bear. [...] his thick mouth hung open, drooling a little. (*SF* 274)

Disharmonies organiques, ces indications confirment ce que Jung énonce dans son essai sur la psychologie de la démence précoce : « Tous les processus psychiques sont en corrélation avec des processus cellulaires [...] » (Jung 19) Quant aux actes incontrôlés et soudains de Benjy – quand il se jette vers la barrière (*SF* 253), crie, hurle ou pleure – ils signalent une psychomotricité perturbée et impulsive. Ces pulsions, Faulkner lui-même le suggère, sont indissociables du nom Compson : « [...] the compulsion of the flamboyant name [...] » (*The Portable Faulkner* 740) Si le diagnostic s'avère catégorique sous l'angle scientifique, les protagonistes de l'histoire éprouvent toute sorte de problèmes pour désigner cet être singulier. La première occurrence revient à Luster dès le second paragraphe : « Aint you something, thirty three years old, going on that way. » (*SF* 3) Accentué par le rythme ternaire, le terme « something » sépare chaque section de quatre temps ou phonèmes – évidemment imperceptible dans la traduction⁴. Ainsi mis en relief il joue comme synonyme de « Benjy », le réduisant à un objet à l'identité floue. À cela s'ajoute l'anaphore du pronom neutre « it » propre à renforcer l'idée d'une chose sans nom. Loin du prince blessé et pensant de Dostoïevski, l'idiot de Faulkner se situe à mi-chemin entre l'animal et le rien. Quand bien même les mots pour le désigner se multiplient, ils égrènent les possibilités d'un champ sémantique unique, celui de l'idiotie : « Born an idiot » (*The Portable Faulkner* 743), « Benjys the natural isnt he » (*SF* 160), « old crazy loon » (48) – traduit « vieux dingo » (*BF* 68) –, « afflicted » (*SF* 225) – « infirme » en français –, « robbing the state asylum of its star freshman » (230), « loony » (36) ou « looney » (285) – « maboul » (*BF* 334). Les signifiants s'accumulent comme si aucun ne suffisait jamais pour dire ce qu'il est. Autant de termes imprécis mettent en avant le problème ardu des origines de la « subnormalité » du plus jeune Compson. Jason lui-même, de tous le plus apte à expliquer de façon concrète les choses, s'interroge : « [...] I says it'd be bad enough if it was mine ; I'd at least be sure it was a bastard to begin with, and now even the Lord doesn't know that for certain probably. » (*SF* 230) Ici mystérieuses, les causes multiples de l'oligophrénie trouvent cependant deux axes d'explication :

⁴ La phrase est ainsi traduite : « A-t-on idée de se conduire comme ça, à trente-trois ans ! » (*BF* 21)

Selon la définition de l'Organisation mondiale de la santé (OMS), l'arriération mentale (ou la subnormalité) comprend deux catégories :

- la subnormalité due aux facteurs extérieurs (facteurs socio-familio-culturels du milieu environnant) : arriération mentale proprement dite ;
- la subnormalité due aux facteurs intérieurs (facteurs bio-médicaux-organiques) : déficience mentale. (Moamaï 367)

Bien qu'énigmatique, le cas faulknérien rencontre les suggestions de la narration propres à confirmer que le mal se situe entre l'« arriération mentale » et la « déficience mentale ».

Nouveau reflet de l'espace de jeu réduit de « that dam boy » (*SF* 207), la quête des origines de l'idiotie est révélatrice d'un environnement familial. En guise de facteur extérieur, on trouve en premier lieu la demeure, « the square, paintless house with its rotting portico » (298). À cette description la traduction française ajoute une connotation plus négative encore : « [...] la vieille maison carrée, déteinte, avec ses colonnes pourrissantes. » (*BF* 348) Pour parfaire le milieu propice à la maladie, cette « mad house » (*SF* 66) abrite une famille étrange dont la contradiction déterminante éclate d'emblée : malgré les parents vivants, les quatre enfants errent comme des orphelins. Au centre, cette « Mother », toujours souffrante mais d'un mal inconnu et constant, s'entoure de ses esclaves noirs et de deux figures masculines alcooliques : son mari, Jason, quasi absent, et son frère Maury, à jamais endetté. Aux yeux du fils Jason, la famille se réduit à « few invalids and idiots and niggers » (246). Valeurs et morales perdent leur sens non seulement pour cette ultime génération mais pour les précédentes, la race elle-même étant vouée à la maladie :

[...] Compson, race dont les actes étaient inexplicables et pourtant tout à fait prévisibles en ce sens qu'en aucun cas on n'aurait pu se fier à eux. [...] la famille pourrissante dans la grande maison pourrissante [...]. (Appendice *OR I* 646)

Sous le signe du verbe « rotting », traduit « pourrissant », le mal prend les traits d'une gangrène contre laquelle aucun remède n'a d'effet. La difformité s'affirme si bien qu'on ne sait plus très bien si l'environnement familial contribue à montrer ce que chez Benjy la biologie initie ou inversement. Aux différentes mentions de la teneur malsaine du sang des Compson – dont l'allusion à l'inceste de Quentin avec sa sœur Caddy, souligné par la reprise exacte du prénom Quentin pour la

fille de cette dernière –, s'ajoute l'irréversible et mystérieuse malédiction qui pèse sur la famille : « [...] there's a curse on us it's not our fault is it our fault [...] » (*SF* 158) De la mauvaise santé à la malédiction il n'y a qu'un pas. Ce pas, comme les « possédés » de la Bible, c'est l'idiot qui le fait. L'atrophie de la chair et du sang Compson se présente comme un tableau au cadre carré qui dessine la forme d'un retardé mental sur fond d'hérédité douteuse, maudite.

Malédiction innommable

Le mal de Benjy, incurable, contagieux et gênant puisqu'il incarne la monstruosité des Compson, suit les aléas perturbés du nom. Le roman, au niveau diégétique d'abord, se livre à une exploration exemplaire de la contamination. De l'espace carré au sang maudit, la contagion effectue un va-et-vient obscur de l'idiot aux autres, des autres à l'idiot. La mère n'a de cesse de lui attribuer la responsabilité de ses souffrances et le voir la rend malade (*BF* 80). De son côté, Luster, en écho aux paroles de ses grands-parents Roskus et Dilsey, insiste : « And folks don't like to look at a looney. Taint no luck in it. » (*SF* 19) La contagion de l'idiotie passe par les yeux sous la forme d'un spectacle permanent et insoutenable, propice à l'explication d'un phénomène de malédiction autant pour les croyances des blancs que pour les superstitions des noirs. Pour agrémenter ces convictions, certains jeux de l'idiot, tels son cimetière ou sa prédilection inconsciente pour le poison, cumulent les références négatives :

[...] Ben squatting before a small mound of earth. At either end of it an empty bottle of blue glass that once contained poison was fixed in the ground. In one was a withered stalk of jimson weed. (315)

Le « jimson weed », le datura que lui offre Luster au début (6), est une mauvaise herbe vénéneuse du Mississippi par laquelle Benjy se sent irrémédiablement attiré (50). De manière quelque peu inexplicable, l'idiot figure le mal et par conséquent la punition pour les crimes mystérieux dont il n'est pas responsable : « [...] what have I done to have been given children like these Benjamin was punishment enough [...] Benjamin was punishment enough [...] » (102-3) En digne « châtimement » (*BF* 129-30), répété ici à trois reprises, Benjy suscite un sen-

timent de gêne constant pour ceux qui l'entourent, douloureux leitmotiv d'une malédiction qu'on ne peut effacer.

L'impression de dérangement indissociable de la présence de l'idiot suit une progression ascendante tout au long du roman, à l'image de ce qui est suggéré dans une des premières scènes, celle de la sortie de Benjy (*SF* 5). La séquence oppose la mère, qui interdit qu'on le sorte prétextant le froid dehors, à l'oncle Maury, qui finit par la convaincre du contraire. On apprend, sur le fond sonore désagréable des cris de Benjy, que sa présence est rejetée de toute part en même temps qu'elle agace les locuteurs. Une à une, les alternatives se voient annulées. En premier lieu, l'extérieur lui est défendu. Puis la mère, à bout de forces, le menace de l'envoyer à la cuisine dont Dilsey enfin lui refuse l'entrée. Cet exemple instaure un schéma récurrent dans plusieurs séquences où l'idiot, dont on ne sait que faire, condamne les autres en même temps que les autres le condamnent à un accompagnement permanent et lourd. Une nouvelle fois fidèle à la définition du « retard mental profond [...] cette forme majeure d'oligophrénie, qui exige une assistance constante » (Guelfi 653), Benjy oblige les autres à ne jamais le laisser seul. Les parents se déchargent de cette mission délicate sur les enfants. Les *caretakers* de Benjy se succèdent : de Caddy sa sœur aux trois esclaves noirs, les fils de Dilsey (Versh, T.P.) et son petit-fils (Luster). Progressivement, on comprend qu'il est impossible de s'en débarrasser, ce que Jason, lucide, explique à la page ultime de son monologue : « And if they'd just sent him on to Jackson while he was under the ether, he'd never have known the difference. But that would have been too simple for a Compson to think of. » (*SF* 263) Pour des raisons qu'on ignore, cette gêne croissante demeure jusqu'à la mort de la mère, à condition qu'elle soit cachée : « He cant stay out in the yard, crying where all the neighbors can see him. » (60) Et Benjy, tare des Compson, réceptacle de toute la honte familiale, porte le nom de la malédiction.

Lieu des résonances des noms, puisque, on l'a vu, « Compson » contient « compulsion », l'histoire du comté apocryphe de Faulkner se doit de fournir un travail élaboré et significatif sur l'action de nommer. « Nom » et « chance » vont ensemble⁵ :

⁵ Chez Beckett, c'est simple et efficace. L'idiot qui ne parle pas, ou alors seulement une fois, dans *En attendant Godot*, s'appelle Lucky.

[...] les habitants du Yoknapatawpha ne parlent pas de réussite, mais de chance. Pour que leurs enfants naissent sous une bonne étoile, les petites gens leur donnent le nom des politiciens populistes [...]. (Pothier 51)

Quand il est question de baptiser l'attardé mental de la famille, la tâche se complique pour lui comme pour les autres : « "Saying a name." Frony said. "He dont know nobody's name." » (*SF* 31) Roskus, dont l'unique intervention dans la première partie repose sur ses appréhensions superstitieuses répétées, fait état de l'imprononçable : « They aint no luck going be on no place where one of they own chillen's name aint never spoke. » (31) Victime de cette « inaptitude à nommer » (Derrida *Khôra* 16), Benjy ne peut être désigné que de façon détournée. Sans nom d'abord et bien qu'il soit présent, il est souvent réduit au « he » ou « him », soit le pronom de la troisième personne du singulier qu'Émile Benveniste définit comme celui de la « non-personne » dans *Problèmes de linguistique générale* 1 (256). Ainsi éliminé simultanément de la scène, voire du statut de personne, on parle de l'idiot comme s'il n'existait pas. Au retard mental correspond le retard de l'identité :

Et quand un nom vient, il dit aussitôt plus que le nom, l'autre du nom et l'autre tout court, dont il annonce justement l'irruption. Cette annonce ne promet pas encore, elle ne menace personne. Elle reste encore étrangère à la personne nommant seulement l'imminence, et encore une imminence étrangère au mythe, au temps et à l'histoire de toute promesse et de toutes menaces possibles. (Derrida *Khôra* 15)

Ce n'est qu'à la cinquième page du roman, après passage d'un « I » inconnu au « you »⁶ de Luster puis au « Benjy » de Caddy (*SF* 4), que la mère prononce en toutes lettres le nom, « Benjamin » qu'elle souligne d'un « you » presque exagéré (5). À travers les diverses séquences du premier monologue s'insinuent par intermittences les hésitations à l'origine du baptême de l'enfant idiot : « [...] the dolls Mau – Benjy and I made [...]. » (65) L'acte de nommer est suspendu dès le changement en 1900 de « Maury », alors âgé de cinq ans, en « Benjy ». Cette modification chargée de sens fait l'objet de nombreu-

⁶ Ce « you » dont Luster se sert quand il s'adresse à Benjy est traduit en vouvoiement par M.E. Coindreau, sans doute soucieux de préserver la différence d'âge, de rang social et de couleur de peau des deux individus.

ses interprétations autres que celle qui aurait humilié l'oncle du même nom :

Versh said, Your name Benjamin now. You know how come your name Benjamin now. They making a bluegum out of you. Mammy say in old time your granpaw changed nigger's name, and he turn preacher, and when they look at him, he bluegum too. [...] And when family woman look him in the eye in the full of the moon, chile born bluegum. (69)

Outre la référence aux fantastiques gencives bleues ancrée dans la tradition des légendes du Mississippi – « les *bluegum negroes* ont, dans le Sud, la réputation d'être particulièrement sauvages » (note du traducteur *BF* 90) –, la perception délirante de Versh inaugure celle de la tradition biblique. Dans l'Appendice « The Compsons », Faulkner souligne : « Born Maury [...]. Who, when at last even his mother realized what he was and insisting weeping that his name must be changed, was rechristened Benjamin by his brother Quentin (Benjamin, our last born, sold into Egypt). » (*The Portable Faulkner* 753) C'est bien à Quentin que l'on doit les variations mythologiques du nom de l'idiot dans son monologue (*SF* 170). Sorti de la Genèse (41-4), l'épisode raconte que lorsque les fils de Jacob, les dix frères de Joseph, sont envoyés en Égypte pour chercher du pain à l'époque de la famine, seul Benjamin est resté avec son père. D'emblée gratifié d'une protection exceptionnelle, le personnage biblique se distingue par sa singularité :

C'est le seul enfant de Jacob à être né en terre d'Israël. Sa mère est morte en lui donnant la vie et lui a choisi le nom de *Ben-Oni* « Fils de ma douleur », et son père l'a nommé *Ben-Yamine*, « Fils de la Droite », c'est-à-dire « Fils de la chance ». Selon Rachi le nom signifie « Fils du Sud », car il est né dans le Sud. Selon le Rachbam, il faut comprendre *Ben-Yamine* par « Fils des jours », dans le sens d'enfant de la vieillesse. (Ouaknin 67)

S'il était question d'éviter un sens non désirable avec « Maury », le choix judicieux de « Benjamin » ouvre la voie du sens infini de l'idiotie. De la pertinence géographique du Sud à celle de la chance, le détour par « la douleur », lié au rôle symbolique du fils de Jacob, invoque Benjy en figure de sacrifice. Instrument d'une cérémonie de purification qui le dépasse, le dernier-né des Compson fait preuve d'une innocence flagrante : « He wont hurt folks. He des a looney. » (*SF* 291) Non seulement il est incapable de faire du mal, mais il a « le ca-

ractère aveugle et égocentrique de l'innocence, caractéristique des enfants » (Minter 159) qui fait de lui l'agneau choisi pour graver et traiter le sang malade de la famille. « Purity is a negative state and therefore contrary to nature [...]. » (*SF* 116) L'attardé mental, du fait de sa contre nature, propose une pureté au « doux regard bleu » (*BF* 347) qui lave les autres de ses larmes muettes puisque selon Cioran : « Au jugement dernier on ne pèsera que les larmes. » (*Des larmes et des saints* 34)

Sons du sourd-muet

Dans la Bible comme dans *The Sound and the Fury*, Benjamin ne parle pas. Du moins pour les personnages. Le lecteur, quant à lui, a la chance de l'entendre narrer ce qu'il est incapable de dire à l'intérieur de son monologue. Puisqu'il est « deaf and dumb » (*SF* 49), il émet les sons des sourds-muets, à commencer par le silence. Que le paragraphe de l'ouverture du roman plante ainsi le décor avant l'apparition des premiers sons annonce une simultanéité difficile pour l'idiot, incapable de faire deux choses à la fois. L'accumulation emphatique de la conjonction de coordination *and*, notamment dans « Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence » (3), montre qu'il faut que tout soit arrêté avant le début du dialogue. S'installe dès lors le mode de l'action sans paroles. À cette forme de silence, allant de soi pour l'idiot, s'ajoute celle de l'exercice obligé de se taire. Relever le nombre des occurrences du terme « Hush » et de ses dérivés dans le roman reviendrait presque à essayer de compter le nombre exact d'étoiles dans une nuit d'août en Auvergne. Néanmoins les intrusions du mot et leur progression s'infiltrèrent dans le discours de tous les personnages de manière significative :

“Hush.” Frony said. [...] Hush, now. Frony said. “Hush, I tell you.”

“Hush up.” Frony said [...] see can you hush a while. (30)

“Hush.” He [T.P.] said. “Shhhhhhhh.” [...] “Hush, Benjy.” he said. [...] “Hush. Shhhhh.” [...] “Shhhhhh, Benjy.” T.P. said. “We’ll be out in a minute.” [...]

“Hush.” She [Dilsey] said. “Hush. Take him down home. (34)

Indéniable leitmotiv du premier monologue, ce *Hush* est noyé dans la conversation et répété par les protagonistes de façon malade jusque à ce que leur corps même en prenne la forme : « The way he looked said Hush. » (61) Le verbe *to hush* signifie « calmer », « faire taire » et « se taire » lorsqu'il est intransitif. Quand il est suivi de *up*, il veut dire « étouffer » : « Hush up, looney » (285). Le vide laissé par l'absence du complément d'objet direct se voit comblé par « looney », autre nom de l'idiot : l'objet à étouffer devient Benjy tout entier. *Hush*, comme substantif, est synonyme de *silence*. Autant de variations donnent naissance à la nostalgie d'un silence perdu, brisé par l'idiot qui rétorque : « I didn't hush. » (25) « Si le silence devait à nouveau retomber sur les ruines de la civilisation, ce serait alors un silence plus noir et plus lourd encore, désespéré de se souvenir du Verbe. » (Steiner 13) Il semble que Benjy, tendu à l'encontre de ce silence dont il est menacé, réponde au danger par le bruit.

L'autre silence, c'est aussi celui de Faulkner lorsque, dans sa définition de Benjamin dans l'Appendice, il omet de mentionner le bruit, « the sound », pourtant déterminisme essentiel du personnage idiot. Si le roman est parsemé de *Hush* c'est qu'auparavant il existe un fond sonore insupportable, un silence impossible : « [...] *his voice hammering back and forth as though its own momentum would not let it stop as though there were no place for it in silence bellowing* [...] ». » (SF 124) La manifestation bruyante du personnage « subnormal » se déroule selon une gradation ascendante, du léger gémissement au cri insoutenable. Fidèle ponctuation des quatre récits, les mentions du rôle de l'idiot martèlent la narration. Tantôt « slobbering, making a faint, eager sound » (276), tantôt il « wailed quietly, unhurriedly [...] and steadily » (288-9). Le faible bruit de sa plainte demeure en fond sonore monotone : « Ben was still moaning a little, as to himself. » (301) Placé au centre de la première page du roman encore, « that moaning » (3) est précédé du démonstratif à connotation péjorative qui donne l'impression d'une jérémiade d'emblée présente et trop connue. Il se voit développé par la suite sous la forme du participe présent « bellowing » (207) qui finit d'allonger le mugissement dans la durée et dans son amplitude sonore. L'idiot gémit tout le temps, « hopeless and prolonged » (288), passe parfois au beuglement, « lowing like a cow » (222) et finit par s'extasier dans un hurlement singulier. De tout son monologue, Benjy ne manifeste une distanciation remarquable par rapport à lui-même qu'à l'occasion de ce phéno-

mène, « something was happening inside me » (22). Il s'évertue à le décrire en détail sans le comprendre :

But when I tried to climb onto it it jumped away and hit me on my back of the head and my throat made a sound. It made the sound again and I stopped trying to get up, and it made the sound again and I began to cry. But my throat kept on making the sound while T.P. was pulling me. It kept on making it and I couldn't tell if I was crying or not, and T.P. fell down on top of me, laughing, and it kept on making the sound [...]. (40)

Le sujet « I » se voit relayé par « my throat » puis « it » qui dégagent l'idiot de la responsabilité de la production du bruit alors qu'il reste sujet du verbe « to cry ». Ce « sound » qu'il observe sortir de lui n'est ni sa voix, ni un cri, ni ses gémissements, ni ses pleurs mais « a slow bellowing sound, meaningless and sustained » (285). Identique à celui de l'idiot de la nouvelle « The Kingdom of God » écrite en 1925, traduite sous le titre « Le Royaume des cieux », c'est « un hurlement rauque et inarticulé » (*Les Croquis de la Nouvelle Orléans* 121). Ce bruit maudit, dont on ne parvient pas non plus à se débarrasser, « [r]aising hell and nobody could quiet him » (*SF* 207), va jusqu'à contaminer profondément les autres. Quentin revit un souvenir pétri de l'harmonie imitative du cri de son frère où le style épouse le fond de l'épisode où Benjy s'accroche à la robe de sa sœur :

[...] one minute she was standing there the next he was yelling and pulling at her dress they went into the hall and up the stairs yelling and shoving at her up the stairs to the bathroom door and stopped her back against the door and her arm her face yelling and trying to shove her into the bathroom [...]. (149)

À l'image du bruit incontrôlable, Quentin livre la précipitation des déplacements et des mots : « yelling » rythme la phrase et remplace ainsi la ponctuation manquante. Ce genre d'incision confirme la teneur symbolique quoique mystérieuse de ce bruit qui, rappelons-le, trône comme mot premier dans ce qu'un premier coup d'œil a lu trop vite : le titre. Que penser maintenant, rétrospectivement, de la formule *The Sound and the Fury* si ce n'est comme une évidente reprise des termes de William Shakespeare dans *Macbeth* déjà cités dans notre introduction :

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (*Macbeth* V, 5, 716-8)

L'ambiguïté de la construction syntaxique de cette dernière phrase permet à l'adjectif « full » de qualifier aussi bien le mot « tale » que « idiot ». Les noms communs « sound » et « fury » encouragent une sorte de titre éponyme où les deux protagonistes ou allégories, fortement actualisés par l'article défini « the » que Faulkner ajoute, s'entremêlent en un lieu singulier, l'idiot. Sorte de syllepse grammaticale, le titre associe deux éléments qui appartiennent à deux univers sémantiques différents, l'un concret, l'autre abstrait. Proposé comme une redéfinition, voire une apologie, le bruit (ensemble de sons sans harmonie) se juxtapose à la fureur (folie ou démence, une colère extrême au déchaînement d'une passion démesurée et violente). Sur le « and », qui coordonne les deux, plane l'esprit du simple, tendu entre « the Sound » en tant qu'essai de parole et « the Fury » qui l'en empêche.

En digne idiot qu'il est, Benjy n'a pas droit à la parole, c'est-à-dire à l'écoute : on parle à sa place ou on tente de le faire taire quand il essaie. La fureur insensée qui s'empare de lui s'apparente au délire dont parle Gilles Deleuze :

Mais quand ce délire retombe à *l'état clinique*, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux, sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs et ses chants. (Deleuze 9)

L'essai de parole de Benjy tombe dans « l'état clinique » qui l'annule : « It was nothing. Just sound. » (*SF* 288) À plusieurs reprises, on prend la parole pour lui, devançant ses envies : « You dont want to go out doors [...]. » (5) La phrase vaudrait tout autant pour un chien. À nouveau semblable à son homonyme biblique, les mots qui ne sortent pas se retrouvent instantanément dans la bouche des autres qui décident à sa place. Seuls quelques privilégiés aptes à l'écoute perçoivent, au-delà du bruit, l'essai : « What are you trying to tell Caddy. » (7) De toutes ses tentatives pour parler, la plus traumatisante a lieu de l'autre côté de la barrière lorsqu'il court après une écolière, la fille des Burgess, associée au souvenir de sa sœur :

I opened the gate and they stopped, turning. I was trying to say, and I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying and the bright shapes began to stop and I tried to get out. I tried to get it off of my face, but

the bright shapes were going again. They were going up the hill to where it fell away and I tried to cry. But when I breathed in, I couldn't breathe out again to cry, and I tried to keep from falling off the hill and I fell off the hill into the bright, whirling shapes. (53)

Non seulement l'expression « trying to say » se voit reprise trois fois dans la même phrase mais elle est renforcée par les cinq occurrences suivantes de « I tried », puis figurée par l'idée de la chute finale. Elle fige l'idiot dans son essai avorté que confirme la suite : « That's a hog for punishment for you » (253). Marquée d'une punition significative – « Gelded 1913 » (*The Portable Faulkner* 753) note brièvement l'Appendice –, d'une cicatrice qui le fait pleurer nu devant le miroir (*SF* 73), la tentative d'expression équivaut au sexe atrophié. C'est l'essai de parole de Benjy qui est châtré. Puisque nous n'en sommes plus à une contamination près, stérilité et impuissance portent alors leur connotation négative au discours même qui annule toute alternative de mot et dévie celle d'un sens :

Cette émergence du sens a lieu dans l'espace ménagé par la négativité du discours, comme s'il devait surgir d'une gangue de possibilités consciencieusement envisagées puis écartées. (Pothier 99)

Heureusement, l'impasse offre paradoxalement une échappée de génie. Là où les protagonistes de l'histoire de la famille Compson butent sur un bruit, le lecteur perçoit autre chose. Faulkner joue au magicien qui résout tout et parvient à ce qu'aucun autre n'accomplit : il fait parler l'idiot.

L'idiot et la convention littéraire

Il posa le pied droit sur la mer, le pied gauche sur la terre, et cria d'une voix forte, comme rugit un lion.
Apocalypse 10, 2

La bouche idiote

En pleine ère des miracles qu'est ce XXème siècle, assister à la réalisation de ce qui jusqu'à présent restait impensable n'a plus rien

d'étonnant. La brèche par laquelle se faufile le rai de lumière de la conscience idiote trouve son expression dans une phrase de François Pitavy au sujet de ce « discours *stricto sensu* d'un Benjy muet et, apparemment idiot, capable cependant, par convention littéraire, de produire un discours intelligible » (Pitavy 59)⁷. Les yeux s'arrêtent sur cet intrigant « par convention littéraire ». À présent dirigé vers les confins du second niveau de la lecture non plus seulement diégétique, il s'agit d'approcher l'apparente contradiction qui rend l'idiot « privé de parole [...] pas privé de langage » (61). L'invention d'une nouvelle langue commence dans la bouche de l'idiot, parcourt son œil et puis finit par lui renverser la tête. Qu'on nous autorise à devancer la suite – la tentation est trop grande – l'espace d'une phrase avec « l'image d'une grande bouche idiote, rouge, lippue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent » (*L'Innommable* 172). Chez Faulkner, la bouche idiote manifeste les atouts – et nous ne sommes pas loin de la lessive – d'un cryptogramme. Placée en amont des points de vue successifs de Quentin, Jason et du narrateur externe, le monologue idiot sert d'éta mine pour la suite. Les caractères secrets de la première partie composent un filtre minutieux tissé par la situation d'énonciation. C'est Benjy qui parle, comme à lui-même, entremêlant toutefois la première personne du singulier aux dialogues des autres fidèlement retranscrits. Ainsi à travers l'énoncé, une série de termes prend son sens à partir de l'énonciation qui affirme ici la présence plus ou moins marquée du locuteur vis-à-vis de son récit. Benjy alterne entre dire – ce qu'il voit, fait et sent – et écouter – les locuteurs se plaçant comme en dehors de lui-même. Il se perçoit selon le mode des autres. Ce n'est pas lui mais Luster qui fait remarquer l'émission du son : « Listen at you now [...] » (*SF* 3) L'abus du style direct permet plusieurs points de vue à l'intérieur même du monologue idiot à jamais incapable d'intervenir en style indirect. Là est l'originalité du filtre idiot. Plongé sans préparation aucune, le lecteur fait face à une narration « intra-diégétique » selon la terminologie de Genette dans *Figures III* (238-9). Elle stimule l'effet de réel de l'histoire vue selon la subjectivité

⁷ Dans notre étude, toutes les références aux commentaires de François Pitavy sont extraites de son livre « *Le Bruit et la Fureur* » de William Faulkner, publié en 2001. Par conséquent, l'abréviation, entre parenthèses, du nom de l'auteur et de la page ne désigne que ce seul ouvrage et non l'article paru en 1982 dans la revue *Études anglaises* qui figure dans notre introduction ainsi que dans la bibliographie.

forte – quoique étrange – de l'idiot à la fois personnage secondaire (« homo-diégétique ») et héros parfois extérieur aux événements (« auto-diégétique »). Le principe conjugue deux angles de vue, intérieur et extérieur. On note d'abord la focalisation interne : le narrateur idiot est au niveau des personnages et voit différemment ce qu'ils voient. S'y superpose la focalisation externe où Benjy, extérieur puisqu'il ne pense pas, en sait moins que les personnages, observe puis livre une succession d'actes et de paroles sans la moindre interprétation. À ce va-et-vient du dedans vers le dehors de la narration correspond le filtre social de l'attardé mental. La maladie dont Benjy est atteint lui impose un contact particulier à la réalité :

Il existerait en effet, dans la majorité des cas de développement intellectuel déficitaire, une perturbation profonde de la relation au monde (B. Castets) dans laquelle l'incidence des tout premiers liens avec la mère est fondamentale (M. Mannoni). (Guelfi 657)

Confirmé par la problématique relation de Benjy avec sa mère, le cryptogramme idiot se manifeste comme une « perturbation profonde » de son rapport avec le monde, matérialisé dès les premiers mots de l'incipit *in media res* : « Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. » (*SF* 3) Placées au début de chaque syntagme nominal, les prépositions de lieu « through » et « between » précèdent l'intrusion de l'énonciateur « I » et plantent la grille spatiale à travers laquelle l'idiot perçoit le monde. Tel un écran double, la première couche dessine les lignes droites des barreaux d'une prison humaine, la seconde, les courbes des fleurs d'une nature asymétrique. Dorénavant, il s'agit de déchiffrer le message à caractère secret de l'idiot comme un cryptogramme à la géométrie singulière. Il est régi par le filtre syntaxique témoin du contact perturbé au réel :

Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images. Le contact rugueux est un contact sans double ; le contact lisse n'existe qu'avec l'appoint du double. (Rosset *Le Réel* 43)

Selon la théorie de Clément Rosset, dont l'essai sur le réel s'intitule justement *Le Réel. Traité de l'idiotie*, la dualité initiale de la perception de l'idiot, en focalisation interne, révèle le « contact lisse » que

Benjy entretient face aux choses. Le *cryptidiogramme* inauguré ici est un langage « en images ».

Qu'on essaie de se mettre à la place d'un attardé mental pour savoir ce qu'il dirait. Finalement « que sait-on de l'esprit d'un idiot » (Pitavy 81) sinon qu'il est simple. Sa langue trahit une évidente pauvreté lexicale et syntaxique, une simplicité non pas concise mais poussée à l'extrême, quasi scolaire en comparaison avec le parler typique et régional de Luster entre autres. Limitées au rythme binaire, parfois ternaire, les phrases du monologue de Benjy font une utilisation abusive de la juxtaposition des principales :

[The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T.P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill.]¹ [Quentin held my arm and we went toward the barn. Then the barn wasn't there and we had to wait until it came back.]² I didn't see it come back. It came behind us and Quentin set me down in the trough where the cows ate. I held on to it. It was going away too, and I held to it.]³ (SF 21)⁸

Martelé de manière intempestive, la conjonction *and*, par l'excès de ses répétitions, vide la coordination de son sens. L'extrait témoigne d'une structure obsessionnelle de l'asyndète qui rapproche deux propositions sans plus de lien évident : la parataxe. Quant à la subordonnée, elle éclate par sa quasi absence. À cela s'ajoute un phénomène saturé de répétitions : celle des noms (« cows », « Quentin »), de la construction syntaxique (sujet-verbe-complément), des adverbes (« down »), des locutions verbales (« held to », « come back »), des phrases etc. Loin de se limiter à ces apparitions évidentes, le développement de la répétition est remarquable ici à plus d'un titre. Il y a d'abord (séquence 1) l'anaphore en fin de phrase de « the cows ran up the hill », modifiée la seconde fois « the cows ran down the hill ». Elle est suivie (séquence 2) d'une anadiplose, figure de style qui répète au début d'une phrase ce qui se trouvait à la fin de la précédente : « [...] the barn. Then the barn [...] ». Enfin (séquence 3), l'épanalepse réitère en fin de phrase ce qui se situait au début : « I held on to it [...] I held to it. » Il va sans dire que l'analyse du passage est révélatrice du monologue tout entier. Ce n'est donc pas l'agrammaticalité – qu'on aurait pu penser la plus appropriée pour la parole d'un attardé

⁸ Le découpage des trois séquences numérotées ainsi que les termes soulignés ne figurent en aucun cas dans le texte original. Ils visent à plus de clarté dans l'analyse stylistique qui suit la citation.

mental – qui anime la langue de l'idiot. C'est une oralité exacerbée du même son comme farcie « des *associations sonores* et des *stéréotypies* nombreuses, stéréotypie au sens de réapparition fréquente de réactions antérieures (ce que, dans nos expériences, nous appelions "répétition") » (Jung 21).

En creusant encore davantage l'étude de la bouche idiote, on découvre sa maladie de l'association. Dans sa *Psychogenèse des maladies mentales*, C.J. Jung énonce les principes d'une pathologie semblable aux troubles que développe l'idiot : la catatonie⁹. L'un des critères retenus fait état des « *inspirations* » linguistiques émanant du principe de l'association : « [...] les associations suivent un cours normal pour se trouver soudainement interrompues par une combinaison de représentations apparemment incohérentes et étrangement maniérées [...] » (Jung 20) Faulkner clôt précisément la définition de Benjamin dans l'Appendice en ces termes : « [...] and firelight was still the same bright shape of sleep. » (*The Portable Faulkner* 754) Devenue constitutive de l'idiot, l'association du feu et du sommeil apparaît à deux reprises – dans l'Appendice comme dans le roman –, au début puis à l'issue de la dernière phrase du monologue :

The shapes flowed on. The ones on the other side began again,
bright and fast and smooth, like when Caddy says we are
going to sleep. (SF 12)

Then the dark began to go in smooth, bright shapes, like it
always does, even when Caddy says that I have been asleep.
(SF 75)

Glissant sur l'idée des formes douces et lumineuses qui sont chères à Benjy, l'association introduit bien le réflexe d'« une combinaison de représentations apparemment incohérentes » mentionnée par Jung. Par la suite Benjy est en proie à la pathologie associative, au « démon de l'analogie »¹⁰, qui déplace l'alliance des deux éléments vers d'autres combinaisons, toutes régies par l'image : il accole d'une part cette idée du sommeil à l'odeur de Caddy (6), d'autre part ces formes du feu à celles qui l'aveuglent lors de l'épisode des écolières dans le cré-

⁹ *Catatonie* vient du grec (*kata* « en dessous », *tonos* « tension ») et désigne le syndrome psychiatrique caractérisé par l'inhibition motrice, des perturbations végétatives et endocriniennes (souvent associée à la schizophrénie). En littérature, c'est l'état d'une personne totalement inactive, immobile.

¹⁰ L'expression est empruntée à André Breton dans *Nadja* (714).

puscule (53). Ce genre de déviation associative persiste et envahit le monologue tout entier car « pour Benjy un même signifié correspond à deux signifiants » (Pitavy 49) ou parfois davantage. Un des exemples les plus flagrants de ces figures catatoniques occupe la place du premier mot au style direct : « Here, caddie. » (*SF* 3) « Un caddie » ou « cadet » en français est un terme du jeu de golf qui désigne le jeune garçon portant les clubs. Non seulement « cadet » vaut aussi pour le plus jeune des enfants – Benjy Compson –, mais il glisse naturellement vers son équivalent sonore, le personnage « Caddy ». La bouche idiote associe les sons et désigne sa sœur d'un homonyme non pas homographe mais homophone qui renforce l'attachement de Benjy pour son pré, vendu afin d'envoyer Quentin à Harvard et devenu terrain de golf depuis le mariage de cette même Caddy qu'il adore. Cette dernière joue, dans les mots de l'idiote, le rôle de pivot pour une autre forme d'association, non plus d'un son à l'autre mais d'un sens à l'autre : « Caddy smelled like trees » (6). Répété à diverses occasions, cet assemblage spontané relève de la synesthésie qui, en psychologie, convoque des perceptions relevant d'ordres sensoriels différents. Développée plus largement ensuite de l'arbre à l'odeur de feuille ou de la pluie, cette maladie linguistique où les êtres et les sons évoquent une couleur, un parfum et réciproquement confirme que le *cryptidiogramme* part de la répétition vers l'association pour mieux substituer.

Puisque l'idiotie contamine la langue selon un nouvel ordre, nous inventerons un terme qui décrirait le principe systématique du monologue des sens de Benjy : la *substidiotie*. Choisie de façon arbitraire, elle est la figure de style récurrente de la première section du roman. Fidèle au phénomène de glissement, elle permet de passer, à une vitesse fulgurante, d'une réalité présumée et connue à une formulation inattendue. À mi-chemin entre la métaphore et la synecdoque, elle donne l'effet en oubliant la cause selon trois axes sensoriels : la vue, l'ouïe et l'odorat. La catégorie visuelle, que l'on appellera la *substidiotie de lieu*, comprend elle-même trois sous-ensembles : matérielles, corporelles et cosmiques. La première investit un objet concret d'une notion abstraite malgré elle : « Caddy and Jason were fighting in the mirror [...]. » (64) ou « Like the fire was in a door. » (65) Portant sur le complément circonstanciel de lieu, le glissement – une métaphore in absentia (omission du métaphorisé) dans le premier exemple, une comparaison dans le second – substitue au terme en

ellipse de « reflet » son résultat directement sous forme d'objets palpables : le miroir et une porte. La prédilection idiote pour les réflexions en images spéculaires fonde également la *substidiotie corporelle*. Quand le corps remplace le miroir : « The fire was in her eyes and on her mouth. » (67) et « Steam came off Roskus. » (70) La cause logique s'absente une nouvelle fois laissant l'effet dominer grâce à la métaphore qui, par *in* et *off*, transforme le complément circonstanciel de lieu en corps humain reflétant la lumière rouge ou blanche. Sans aucun doute la plus systématique, la *substidiotie cosmique* quant à elle effectue un double glissement. Prenons quatre exemples : « The cellar steps ran up the hill in the moonlight » (40), « The trees were black on the sky. » (46), « Dan came scuffling along, into the moon. » (46) et « I held to it in the twilight » (52) traduit par « je me suis cramponnée dans le crépuscule » (*BF* 72)¹¹. Procédé inverse de la *substidiotie matérielle*, la figure s'évertue ici à concrétiser des éléments naturels irréductibles : la lune, le ciel et le crépuscule. Le déplacement combine à la fois une substitution du complément circonstanciel, du lieu on passe au temps, et le passage d'une réalité tridimensionnelle à une réalité plane, sans notion de perspective ni de profondeur. Dès lors, les *substidioties auditives* et *olfactives* correspondent aux visuelles, idéales pour rendre compte de la perception sans profondeur de champ de l'idiot. Les oreilles de Benjy dictent de curieuses phrases : « The grass was buzzing in the moonlight » (*SF* 46), « *I could hear the clock and the roof and Caddy* » (57), « *I could hear it getting night* » (72). La première citation livre un déplacement de l'inanimé (l'herbe) vers l'animé (l'insecte en ellipse) grâce au verbe. Selon une sorte de synecdoque atrophiée, le deuxième exemple témoigne d'une substitution de la cause du bruit non pas seulement à son effet mais au lieu où tombe l'effet de pluie, le toit. Le dernier enfin, un oxymoron mutilé, glisse d'un sens à l'autre, de l'écoute d'un bruit silencieux à la vue du noir tombant. Pour achever la théorie de la *substidiotie*, il convient de retenir ce dont se souvient le nez idiot. Au « Caddy smelled like trees » (6), cité plus haut, s'ajoutent « He smelled like rain » (64) et « I could smell the sickness » (61). D'une construction simple et répétitive, la *substidiotie* produit un effet identique lors des deux premières compa-

¹¹ Si la traduction s'avère discutable par endroits, les images idiotes bénéficient souvent d'une formulation plus radicale en français. Ici, la disparition du complément d'objet direct « it » (la barrière) se voit en quelque sorte remplacée par « le crépuscule ». Le résultat semble tout à fait digne des figures stylistiques idiotes.

raisons, tendues vers l'identification d'un être humain à un élément de la nature. Quant à la métaphore olfactive de la maladie, elle opère un nouveau glissement synesthésique de la vue vers l'odorat. La *substidiotie* permet qu'un mot « passe graduellement dans une autre région sémantique » (Steiner 236) et que le monologue de l'idiot se métamorphose en un véritable éloge de la sensation. Des cinq sens, et la *substidiotie visuelle* le prouve, c'est à celui des yeux que revient la place centrale. Fils de la tradition des lunatiques, Benjy est un contemplatif à l'œil idiot.

L'œil idiot

À la page 311 du roman (édition Random House), une insertion étrange en plein milieu des mots suspend la lecture : le dessin d'un œil. Quelque peu incongru puisqu'il peut aisément être remplacé par le mot, on l'envisage volontiers comme message subliminal suggérant l'indice isotopique de la lecture. Au cours de la description physique de Benjy, il intervient comme le seul élément positif du personnage débile : « His eyes were clear, of the pale sweet blue of cornflowers » (*SF* 274). Sur les treize pages de la courte nouvelle « Le Royaume de cieux », la mention des yeux de l'idiot revient à six reprises et insiste sur la couleur, « clairs comme des bleuets », « d'un bleu bouleversant » puis « céruleen », « sans volition », « pleins de superbe indifférence », « comme deux copeaux de ciel d'avril après la pluie » (*Les Croquis de la Nouvelle Orléans* 117-23). L'œil de l'idiot est bleu. « Cette couleur fait à l'œil une impression étrange et presque informulable. [...] dans sa pureté la plus grande, elle est en quelque sorte un néant attirant. » (Goethe cité par Brusatin 172-4) D'autre part le verbe *to see* de la phrase initiale (*SF* 3), par où commence l'exécution du tableau du premier paragraphe, devient constitutif de l'idiot. Alors que le monologue de Jason répète « I says », que celui de Quentin tourne autour de l'écoute du tic-tac de la montre, les *substidioties* sont là pour démontrer la prédominance de l'œil qui conforte l'« acuité sensorielle synesthésique qui compense chez Benjy l'absence de compréhension ou de communication » (Pitavy 71). Soutenu par les autres sens comme le toucher, « I couldn't see it, but my hands saw it » (*SF* 72), les yeux délimitent un espace idiot, d'abord unidimensionnel. Le terrain plane sur lequel jouent les *substidio-*

ties confirme que « chaque perception occupe momentanément tout le champ de sa conscience, sans relation à l'espace, sans le feuilletage de la mémoire et sans nulle profondeur de champ : le drapeau claque *sur* l'herbe » (Pitavy 65). À cette dimension unique, et toujours émanant de ce significatif début du roman, l'idiot impose un angle de vue de biais, tel l'oiseau qu'il contemple pendant que Luster lui parle : « Then there was a bird slanting and tilting on it. » (*SF* 4) Accentuée par la juxtaposition des deux verbes au sens identique (« incliné, penché »), l'obliquité de l'espace que reproduit l'œil idiot à travers ses mots se déploie dans l'intermittence. Incapable de linéarité ou de chronologie, l'idiot découpe son monologue de quelques soixante-dix sections se référant à une quinzaine de scènes différentes, elles-mêmes situées à diverses époques, de ses cinq ans à ses trente-trois ans. Par exemple, la page 71 présente presque dix sauts temporels de cet ordre, sans lien aucun pour indiquer la logique qui s'articule d'un passage à l'autre. Cette construction parataxique présente le monde achronique de l'idiot en pointillés. Témoin cet extrait du début : « Luster threw. The flag flapped on the bright grass and the trees. I held to the fence. » (4) L'espace se découpe à l'image de ce collage de trois phrases, à trois sujets distincts de trois actions qui ne montrent aucun rapport les unes aux autres. L'œil idiot se penche à l'oblique et clignote sur une scène unidimensionnelle qu'occupent de singuliers acteurs.

Des habitants fétiches du pays apocryphe de l'idiot, Faulkner en privilégie trois : « Who loved three things : the pasture which was sold to pay for Candace's wedding and to send Quentin to Harvard, his sister Candace, firelight. » (*The Portable Faulkner* 753) Ce pré aux angles droits déjà évoqué plus haut comme l'étendue restreinte imposée aux Compson appartient à Benjy selon Quentin (*SF* 102) et introduit l'élément naturel propre au monde de l'idiot. Leitmotiv du monologue, la nature tient un rôle prédominant, affublée des attributs humains : « The moonlight came down the cellars stairs. » (40) Objet d'une personnification évidente, le clair de lune se métamorphose en être animé qui se déplace vers le lieu trivial de la cave. L'inondation complète de « the bright grass and trees » (4) est concomitante de l'intervention remarquable des fleurs : « the curling flower spaces » et « the flower tree » (3). Personnifiées également, elles émettent des sons, « rasped and rattled » (4), qui suggèrent une identification possible de l'idiot à la nature. L'anthologie – en grec, « choix de fleur » – idiote se compose de trois espèces : le datura, la camomille des

chiens¹² et le narcisse. Ornant l'aire de jeu que s'invente Benjy, son cimetière (56), les deux premières portent une connotation négative : le poison pour la « jimson weed », l'odeur répulsive pour la « dogfennel ». Quant au narcisse (319), capital dans « Le Royaume des cieux », Benjy le choisit sans doute pour ce qu'ils ont en commun : « Les anciens faisaient même dériver le mot *nark-issos* de *narkè* qui signifie engourdissement [...]. » (Hadot 129) Fleur de l'idiotie complète, symbole d'égoïsme et d'enfermement mortel, son mythe d'origine est révélateur à plus d'un titre :

Narcisse épouse Écho [...] ; il découvre son reflet dans une source où [...] il reconnaît en lui sa sœur jumelle morte ; cette image de lui-même idéalisé le fascine ; il reste entravé dans sa stérilité, son impuissance, entre la vie et la mort ; et quand il s'éteint une métamorphose s'accomplit, une plante qui porte son nom apparaît. (Rosolato 11)

Comme Benjy, « naissant au printemps » (Hadot 128), le narcisse funèbre, « triste et froid », est signe de mort. Celle du chien Nancy s'avère olfactive pour l'idiot (*SF* 34). S'accomplit alors aisément le passage de la fleur au flair, de la nature aux animaux. Pour la fille de Caddy, Quentin, qui manifeste une gêne agacée, manger en présence de Benjy est « like eating with a pig » (70). Loin de dénier sa parenté avec le monde animal, l'idiot lui-même, entouré de ses amis les chiens – Dan, Blue ou Nancy morte –, les grenouilles, les vaches¹³, les porcs, les oiseaux etc., s'y identifie explicitement dans son mouvement, « crawled » (5), et dans son cri, « bellowing » de sa « bullfrogvoice » (35). Dès lors, ce qu'on entend par « Benjy's pasture » (102) implique l'apparition de la nature et des animaux en tant que protagonistes de l'histoire idiote. Quant au deuxième amour de Benjamin, « sa sœur », il inclut tout ce qui peut lui rappeler Caddy, notamment les objets. Contre les crises de l'idiot, ils tiennent lieu de calmants. La simple vue du coussin, du miroir et du feu (66) ou le jeu avec le soulier de satin blanc (207) de Caddy l'apaisent. Véritables personnages de l'espace plane, ces fétiches ne nécessitent pas d'actualisation autre qu'un

¹² La « dogfennel » se trouve malencontreusement traduite en « églantines » (*BF* 76) selon Pitavy (90).

¹³ L'idiot et la vache forment un duo qui n'est pas sans rappeler un autre roman de Faulkner, *The Hamlet* : « *Le Hameau* [...] traite l'attachement bestial d'un idiot pour sa vache comme une histoire d'amour et de fusion romantique avec les éléments naturels. » (Pothier 11)

« the » pour prendre vie : « Les objets, formes, lieux mentionnés sont tous uniformément précédés de l'article défini, comme si l'univers de Benjy était susceptible d'une *définition* unique [...]. » (Pitavy 65) Ainsi, embellis d'une allitération de la consonne labiodentale fricative [f], « the fence », « the flag », « the flower » (*SF* 3), les premiers personnages du roman donnent le ton, le son, la couleur et la lumière d'un nouvel ordre.

La lumière quant à elle occupe une place de choix. Sans elle, impossible de voir. Après le pré et l'amour pour sa sœur vient la fascination pour la lueur du feu. Son absence provoque les pleurs de l'idiot : « The candles went away. I begun to cry. » (57) À l'obsession des flammes répond la lumière du narcisse du huit avril 1928 « triste et froid » (*BF* 313) sur laquelle s'ouvre l'ultime section du roman :

The day dawned bleak and chill, a moving wall of gray light out of the northeast which, instead of dissolving into moisture, seemed to disintegrate into minute and venomous particles, like dust [...] precipitating not so much a moisture as a substance partaking of the quality of thin, not quite congealed oil. (*SF* 265)

La luminosité se voit troublée d'une confusion des particules qui n'est pas sans rappeler le corps de l'idiot. Si l'œil de ce dernier s'ouvre, c'est qu'un éclairage particulier l'y engage. Au constitutif jour « bleak and chill » correspond l'omniprésence de la lune dès les *substidioties visuelles* du premier monologue, lune qui favorise les visions idiotes. Elle dessine le relief d'un monde invraisemblable où il devient logique d'engloutir les bougies en même temps que le gâteau d'anniversaire (4). Sous la lune, la réalité de l'idiot favorise la contradiction des actes – « I wasn't crying, but I couldn't stop » (20) – et l'incohérence du temps. Si la chronologie de Benjy s'avère douteuse, celle des divers commentaires de Faulkner ne saurait nous aider à l'ordonner. Dans l'Appendice, Benjy naît en 1897 alors que dans une lettre que l'auteur écrit à Ben Wasson au début de l'été 1929, il a trois ans quand la grand-mère meurt. Dans le roman, âgé de trente-trois ans le sept avril 1928, c'est-à-dire né en 1895, il a cinq ans le jour des funérailles de l'aïeule. De tels dysfonctionnements desservent le monde idiot à partir du moment où ils l'inscrivent dans une perception autre du réel. Parmi l'usage parcimonieux des adjectifs dans la première partie on se rappelle le symbolique et tout premier « bright » (3) que l'idiot tire de l'herbe. De cet emplacement stratégique et de cette couleur singulière,

on conclut que l'œil bleu contemple une réalité insaisissable : « À la représentation, qui saisit et fixe (en des mots et des images), on pourrait opposer la *brillance* du réel, qui ne se laisse jamais saisir ni fixer. » (Rosset *Le Réel* 123) Benjy, discontinu de corps et d'esprit, « est un *être de mots*, dont le discours crée ses codes de lecture ressortissant à une logique propre, particulière, singulière » (Pitavy 61) revenant ainsi aux origines du terme *idios* en grec. Reste à savoir ce que cette nouvelle langue révèle des pouvoirs de l'idiot.

Les pouvoirs idiots

À l'idiot il semble que « Jésus lui dit : “Si tu peux !... Tout est possible pour celui qui croit.” » (St Marc 9, 23) La récurrence malade de « I could » devant les verbes « hear », « smell » ou « see » met en avant l'idée des pouvoirs de Benjy. Selon *Le Bon usage* de Grevisse, le verbe modal « pouvoir » précédant un infinitif signifie « avoir la faculté ou la permission de, être en état de » (Grevisse 1237). Si pour les autres Benjy est incapable de quoi que ce soit sinon de gêner, il revient à notre présente apologie de rectifier cette idée reçue. C'est lui qui dirige les étoiles : « It was full of stars. When I was still, they were still. When I moved, they glinted and sparkled. » (*SF* 41) Entre autres traits de l'idiotie, la médecine note un « manque d'intérêt et de concentration » (Illigworth 335) qui rend le sujet facilement distrait. Pendant les remontrances de Luster, l'ordre de se taire et de chercher la pièce de monnaie, Benjy entend mais n'en tient pas compte. Du moins c'est ce qu'on devine par le retour à la narration aussitôt après le style direct et puisqu'il contemple à nouveau la scène des joueurs de golf en « little » (*SF* 3). Il affirme dès lors « une attention autrement flottante ou inerte : gestes et déplacements (ou leur cessation), tache de couleur ou vives différences d'intensité lumineuse, paroles que Luster lui adresse » (Pitavy 65). C'est ce symptôme de distraction qui dicte les images idiotes :

La première opinion un peu générale concernant la nature du trouble psychologique dans la catatonie est, autant que je sache, celle de Tschisch (1886), qui désigne l'*incapacité d'attention* comme élément essentiel. [...] le détournement de l'attention produit un certain vide de conscience dans lequel les représentations peuvent persévérer plus facilement qu'avec une attention complète. (Jung 18-35)

Faiblesse pour les uns, l'inattention devient un atout remarquable pour les autres dès qu'il est question de fabriquer une langue nouvelle caractérisée par l'étonnement qu'elle suscite car

[...] ce langage violemment idiosyncratique n'est pas tant le langage d'un idiot qu'un *langage idiot* – qui possède son régime propre, mettant le lecteur en situation d'éprouver devant ce paysage linguistique inconnu une émotion proche de celle du créateur [...] – conjonction d'« anticipation » et de « surprise ». (Pitavy 61)

Passé par l'étamine du personnage de Benjy, la distraction s'inverse en une attention vitale au procès linguistique à l'œuvre. Le phénomène initie celui de l'alliance des contraires qui transpose le langage idiot en langage divin.

Quand Gilles Deleuze parle de Bartleby, un autre idiot, celui de Melville, il conclut sur le paradoxe suivant :

Vocation schizophrénique : même catatonique et anorexique, Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le *Medicine-man*, le nouveau Christ ou notre frère à tous. (Deleuze 114)

Appliquée à Benjy, l'idée d'une langue divine quoique difforme¹⁴ se révèle pertinente. Son handicap maudit ou divin s'exprime dans l'appellation « that damn looney » (*SF* 12) traduit par « ce sacré idiot » (*BF* 30). Fort de la trinité que composent les trois choses qu'il aime, il devient une espèce d'Élu de Dieu : « God looks after Ben's kind, God knows he ought to do something for him » (*SF* 236). Ces propos de Jason suivent ceux de Dilsey, « de good Lawd dont keer whether he bright er not » (290), ou de Caddy (58). Étrange figure christique de trente-trois ans – bavante –, l'idiot est doué de pouvoirs qui le distinguent : il sent la mort avant les autres. Pour Quentin, Benjy est le seul à avoir deviné le décès de la grand-mère, en le reniflant (90). Le seul également à mettre en valeur sans le savoir ce fameux « mile car-ré » dont dépend toute la lignée des Compson et à lui rendre son importance symbolique. Toujours de l'ordre des capacités surprenantes et non moins divines, Benjy joue le rôle du médecin. « “You've got Ben to depend on” I says. “Cheer up.” » (261) traduit par « Vous avez Ben sur qui vous reposer, dis-je. Réjouissez-vous. » (*BF* 306) Quand

¹⁴ Le personnage du scribe de Melville est réduit à la seule phrase symbolique « I would prefer not to » (*Bartleby the Scrivener* 40), traduite « Je préférerais pas » par Pierre Leyris (*Bartleby le scribe* 41).

bien même Jason prononce ces mots avec une ironie cruelle pour sa mère, le lecteur, formé par le premier monologue, est amené à revenir au degré dénoté du discours et envisage la phrase dans son sens premier. Incarnation du mal dans ses difformités mentales et physiques sur le plan de la diégèse, Benjy narrateur énonce une thérapie idiote basée sur le système homéopathique. Dans un sens, le traitement des malades se fait à l'aide de l'agent qui détermine l'affection qu'on veut combattre. Benjy détient les produits toxiques qui s'utilisent en action inverse. Le remède divin qui s'insinue malgré lui, c'est son langage paradoxal, impossible et pourtant efficace. Investissant les mots d'un sens nouveau, à travers les *substidioties* notamment, il « redonne aux signes leur pouvoir démiurgique » (Pitavy 92). Libéré des contraintes chronologiques, le langage idiot n'en est pas moins pourvu d'une mémoire exceptionnelle. Il livre une retranscription exacte, impensable pour toute subjectivité normale, des paroles des autres en style direct, redonnant leur présence aux disparus, dans un souvenir à la fois imaginaire et réel. Le trait oxymorique et constitutif de cette façon idiote de dire engage un don de mémoire et d'imagination qui a « pour trait commun la présence de l'absent » (Ricoeur 53-4) ; présence de l'absente Caddy vers laquelle tendent les quatre récits du roman. Si le discours de l'âme de l'idiot – qui se souvient et qui imagine – apporte un remède homéopathique aux souffrances, il émet une proposition analogue à celle de Jaques le fou dans *As you like it* de Shakespeare :

[...] give me leave
To speak my mind, and I will through and through
Cleanse the foul body of th'infected world,
If they will patiently receive my medicine.
(*As you like it* II, 7, 566)

La médecine de l'idiot et du fou exige l'écoute – la lecture – patiente d'un langage codé : « ce texte réputé difficile ne l'est paradoxalement que si l'on tente de le *comprendre* (comme on voudrait comprendre un tableau abstrait) » (Pitavy 63). Déplacé dans une région autre, le malade n'est pas celui qu'on croit : « You's born lucky and dont know it. » (*SF* 70) L'idiot maudit signifie « chance » dans le langage de l'inversion.

Pour Jason, Ben entraîne une perte d'argent inutile : « He's going to keep on running up and down that fence and bellowing every time they come in sight until first thing I know they're going to begin charging me golf dues [...]. » (*SF* 187) En interprétant ainsi le geste

pourtant plein d'un autre sens, Jason affirme le caractère inutile de Benjamin¹⁵, lequel éclate dans l'interrogation essentielle de la fille de Caddy, Quentin : « I dont see why I was ever born. » (*SF* 188)¹⁶. À laquelle Jason répond aussitôt : « And I know of at least one other person that dont understand all he knows about that » (188). L'autre personne en question c'est Benjy, idiot à « l'hyper-activité sans objet » (Illigworth 335) dont la finalité échappe à la notion pratique, « celui des trois frères qui n'est que pur désir et dépossession radicale » (Pitavy 45). La logique que présuppose la perception puis le discours idiot n'a rien d'utilitaire, c'est celle du désir qui renverse les valeurs. Le principe d'inversion régit le rapport du couple que forme Benjy et Luster. Ce dernier, premier personnage humain introduit et nommé (*SF* 3), accompagne l'infirme. Le couple qu'ils forment donne lieu à des métaphores révélatrices : « Ben and that nigger hanging on the gate like a bear and a monkey in the same cage. » (253) ou plus loin « like a big foolish dog watching a small clever one » (298). Le ridicule de ce duo tient au fait de l'inversion qui le détermine. L'Appendice définit Luster en ces termes : « A man, aged 14. Who was not only capable of the complete care and security of an idiot twice his age and three times his size, but could keep him entertained. » (*The Portable Faulkner* 756). Dans ce monde où les enfants s'occupent des adultes il n'y a rien d'étonnant à ce que les ombres viennent remplacer les êtres (*SF* 54)¹⁷, à ce que la violence sorte de la bouche d'un inoffensif attardé mental. La maladie de l'inversion finit de contaminer l'histoire et la narration. C'est Benjy qui enferme

¹⁵ Dans *Éthique comme philosophie première*, Emmanuel Levinas parle de « la conscience pré-réfléxive » précisément en ces termes : « Conscience confuse, conscience implicite précédant toute intention – ou durée revenue de toute intention –, elle n'est pas acte mais passivité pure. Non seulement de par son être-sans-avoir-choisi-d'être ou de par sa chute dans un entremêlé de possibles déjà réalisés avant toute assumption, comme dans la *Geworfenheit* heideggerienne. » (Levinas 85)

¹⁶ Dans le film *La Strada* de Fellini, Gelsomina, le personnage idiot, pose cette même question : « Che vengo fare io in questo mondo ? », traduite « Pourquoi ma mère m'a-t-elle mise au monde ? » dans le scénario repris par Raymond Queneau (« *La Strada* » 88). Pour lui répondre, le personnage du fou fait, à partir d'un caillou, la démonstration suivante : « Non... je ne sais pas à quoi il peut servir ce petit caillou, mais il sert sûrement. Parce que... si ce petit caillou ne servait à rien... alors les étoiles non plus !... Et moi... c'est mon idée ! Même toi. Oui, même toi, tu sers à quelque chose. Avec ta tête d'artichaut. » (« *La Strada* » 89)

¹⁷ La métaphore des ombres n'est pas sans rappeler l'allégorie de la Caverne de Platon. Elle est également développée par Quentin dans son monologue (*SF* 105 sqq.).

sa mère dans sa chambre (66), qui rend les autres fous : « Then they'd send us all to Jackson, maybe. » (187) Si dans ce comté de l'inversion, Jason est selon sa mère « the only one of my children with any practical sense » (94), et qu'il figure la santé – « The first sane Compson [...] hence the last. » (*The Portable Faulkner* 750) – il n'en est pas moins celui qui extermine le sang puis l'histoire des Compson en vendant la dernière parcelle de terre devenue « de multiples rangées de petits pavillons bâtards, tous serrés les uns contre les autres et bâti à la diable, mais chacun habités par son propriétaire » (Appendice *OR I* 638). Ainsi renversée, l'échelle des valeurs se retrouve la tête en bas, en pleine interrogation :

Car il est écrit : *Je détruirai la sagesse des sages et j'anéantirai l'intelligence des intelligents*. Où est le sage ? Où est le docteur de la loi ? Où est le raisonneur de ce siècle ? Dieu n'a-t-il pas rendu folle la sagesse du monde ? (1^{er} Épître aux Corinthiens 1, 19)

Faulkner répond : « Non, il l'a rendu idiot. » C'est justement en cet endroit précis, là où la langue de Benjy se met à régner sur le roman, à inverser le mal et le sain, que s'épanouissent les coïncidences¹⁸ d'une intertextualité fondamentale avec Shakespeare. À propos de ce dernier, Georges Steiner note :

[...] le motif complexe de *Macbeth*, la confusion des valeurs naturelles, le dérèglement politique et l'égarement moral se résument dans la prédiction liminaire : « Le laid est beau et le beau est laid. » (Steiner 238)

Réaliser ce rêve d'un idiot narrateur de la vie et le doter des pouvoirs de l'inversion font jouir Faulkner de l'invention d'un nouveau langage propre à renverser l'ordre du monde l'espace d'un roman. Contaminé

¹⁸ En effet Faulkner avoue que son titre est venu bien après la rédaction du roman. Queneau cite (en caractères romains) et commente (en italiques) : « Il [le roman] n'avait pas de titre (*le titre est une sorte de slip, de cache-sexe, de dignité ;*) jusqu'au jour où, de mon subconscient (*hm, hm*), surgirent les mots connus (*en pays anglo-saxons bien sûr*). The sound and the fury. Et je les adoptai, sans réfléchir que le reste de la citation s'appliquait aussi bien sinon mieux (*C'est Macbeth, qui scène V, acte V, de la pièce qui porte son nom, dit dans la traduction de Maeterlinck : La vie n'est qu'une ombre qui passe [...] Une histoire contée par un idiot, pleine de fureur et de bruit (Maeterlinck a inversé l'ordre de ces deux mots, sans doute pour des raisons d'euphonie) et qui ne veut rien dire* », à ma sombre histoire de folie et de haine. » (Queneau 11)

par la logique en présence, on finit par se demander si ce n'est pas l'idiot qui crée l'auteur plutôt que l'inverse.

Idiapocryphe ou le roman impossible

Au commencement était le Verbe,
et le Verbe était tourné vers Dieu. [...]
En lui était la vie
et la vie était la lumière des hommes,
et la lumière brille dans les ténèbres,
et les ténèbres ne l'ont point comprise.
(St Jean 1, 1-5)

Le poètidiot

De l'étude du personnage puis du décorticage méticuleux de son langage singulier on aboutit à ce qui modèle le tout, la rhétorique de *The Sound and the Fury*. Selon le principe nouveau de la *méta-idiotie* que nous inventons ici – qui fait correspondre les attributs de l'idiot à ceux du livre –, le retard mental de Benjy métaphorise le retard du sens puis son échec. Si auparavant il était surtout question du monologue idiot, la partie qui commence s'en sert comme éclairage pour le reste du roman. En guise de prémices, il convient d'exécuter le portrait de l'artiste en demeuré puisque l'idiot s'avère tour à tour narrateur idéal, figure de passage, puis frère de l'écrivain. Benjy joue le rôle d'une aide pour la recherche de la pièce de Luster de la même façon qu'il soutient l'auteur dans sa quête romanesque. Comme il s'agit pour Faulkner de dire la violence, la « fureur » du monde shakespearien, il trouve en l'idiot le médium idéal. Non pas fou mais idiot, ce dernier occupe précisément une position intermédiaire entre la démence et la douceur, bavant devant le spectacle d'emblée furieux : « I could see them hitting. » (3) Laisser le « them » sans antécédent et le verbe transitif « to hit » sans complément d'objet direct terminer de manière inattendue la toute première phrase¹⁹ suffit à

¹⁹ À propos de cette toute première phrase, nous tenons à ajouter une remarque quant au rythme remarquable selon lequel elle se développe : « Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. » (SF 3) Les trois séquences entre virgules passent de trois à neuf puis six syllabes et explore le rythme ternaire admiré

l'évocation brutale et ironique d'une réalité violente. En Benjy, l'auteur insuffle une distanciation appropriée, libère la gravité du propos par le ton ridicule d'une narration où l'emphase aurait été un écueil. Bien loin de la solennité d'un discours qui dépasse le réel, dans la voix de l'idiot, c'est toutes les voix qu'on entend. Le degré zéro – idiot – de la narration offre un enregistrement exact des dialogues des protagonistes « comme si le narrateur (rapporteur de paroles entendues) était incapable d'établir une relation signifiante entre le locuteur et une parole flottante » (Pitavy 66). L'un des objets fétiches de cette première partie, le miroir, apparaît non seulement comme personnage mais davantage comme métaphore de l'idiot :

Le miroir de la conscience de Benjy est brisé, mais chaque fragment renvoie une image exacte. Ce fut l'intuition de Faulkner de voir qu'un idiot serait le narrateur idéal [...]. (74)

Placé au beau milieu du décor, le *kaléidoscope* – ou *cryptidiogramme* – émet des reflets du schéma linguistique dont rêve tout écrivain, libéré de toute subjectivité. Alors « son langage dit tout – mais sans masque, sans refoulement ni retour du refoulé, sans oubli ni invention » (84). Benjy n'est qu'un être de désir, on l'a vu, incapable de parler sur scène. À partir du moment où Faulkner transpose son mutisme en voix multiples, il ouvre le champ des possibles selon une dynamique spécifique. Cette dernière est exposée par Quentin à propos des pêcheurs du poisson « impêchable » qu'il croise en chemin :

They all talked at once, their voices insistent and contradictory and impatient, making of unreality a possibility, then a probability, then an incontrovertible fact, as people will when their desires become words. (SF 117)

D'un mouvement identique à celui des *substidioties*, on glisse de l'idiot comme narrateur idéal à l'idiot comme figure de passage.

Selon une construction intertextuelle progressive dans le temps, le Benjamin biblique, qui ne parle pas mais dont on parle beaucoup, passe à « an idiot » qui raconte chez Shakespeare, et finit avec Benjy chez Faulkner, alliance des deux plus un :

[...] (on voit donc que Faulkner a réfléchi sur et à l'existence des prédécesseurs et confrères ; un romancier qui n'a pas ré-

auparavant chez Flaubert, dans la toute première phrase de *Salammbô* : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. » (Flaubert 709)

fléchi sur et à la technique des autres n'est pas un romancier)
[...]. (Queneau 10)

À plus d'un titre, l'idiot incarne un seuil symbolique. À partir de son immobilité déconcertante, « loosely, utterly motionless » (*SF* 275), il regarde les mouvements autour de lui, notamment dès l'annonce du début : « watched them going away » (3), révélateur de la suite. Benjy matérialise alors un point de repère, dans l'espace et dans le temps, statique et foulé par les autres. Le décompte des années mentales bloqué sur le chiffre trois se voit enrichi des figures changeantes de ses *caretakers*. Le temps passe, Versh le plus âgé des fils de Dilsey transmet sa mission à T.P., le second, relayé par le petit-fils Luster pendant que Benjy ne bouge pas : « [...] il vit dans un présent morne, sans avant ni après, un temps *in-sensé* [...] » (Pitavy 83) Bien que presque éternel, la stérilité qui lui est infligée le cantonne au statut d'un épisode dans la vie des autres, point commun morphologique qu'il partage dès lors avec un autre atrophié, le nain : « Nous sommes de simples hôtes de passage [...] » (Lagerkvist 116) Le seuil symbolique se joue également dans le monologue de l'idiot qui, par rapport à l'ensemble du roman, reste un épisode destiné à préparer le passage aux subjectivités suivantes. Sa position initiale dans l'œuvre en fait une toile d'araignée à travers laquelle procède la lecture de la suite. Passage encore, il l'est au niveau stylistique. De Benjy à Quentin, la langue réitère puis modifie diverses figures. La comparaison glisse le long du « like » plus obsessionnel encore et où le comparant émane bien souvent du champ sémantique de la nature : « The hands [of the clock] were extended, slightly off the horizontal at a faint angle, like a gull tilting into the wind. » (*SF* 85) Benjy transmet à Quentin son réflexe de la métaphore : « the round eye of the clock » (120). De la personnification de la nature chez Benjy, on passe chez Quentin à l'allégorie du temps qui transforme la montre du grand-père en « *reducto absurdum* [sic] of all human experience » (76) ; de la structure parataxique on évolue vers celle de l'antithèse qui juxtapose deux réalités distantes : « *Reducto absurdum* [sic] of all human experience, and two six-pound flat-irons weigh more than one tailor's goose. » (90) Inspirées d'un souffle unique, celui du temps, les images de Quentin confirment le passage obligé par l'idiot qui a lancé l'idée d'un achronisme fertile : « Donner au passé l'aspect du présent, et au présent l'aspect du passé, c'était dépasser le stade de la régression pour innover [...] » (Minter 156) Passage aussi d'une logique à une autre,

l'idiot – oxymore de l'aliéné au discours désaliéné – sollicite une réorganisation complète :

Nous ne pouvons formuler d'hypothèses précises sur la condition de l'être humain désaliéné et rendu à lui-même, avant de pouvoir le toucher du doigt, avant que l'horizon n'ait cessé de fuir. Nous nous trouverons alors dans une situation radicalement nouvelle qui exigera une réadaptation totale de notre conscience et des métaphores linéaires autour desquelles s'organisent notre sens du temps. (Steiner 268)

L'ultime passage avant d'atterrir sur les lieux de la création, c'est celui de la créature au créateur puisque le monologue fait glisser de l'idiot à l'auteur.

Sous le signe du titre du roman de Michel del Castillo, *Mon frère l'idiot*, on observe la répétition martelée du terme *frère* dans le texte biblique – frère de Joseph (Genèse 42, 4) –, de *brother* et *sister* dans l'article consacré à Benjamin et de « idiot brother » ailleurs dans « The Compsons ». Elle introduit la significative fraternité de l'idiot avec les autres et suggère celle qui le lie à l'auteur. Faulkner, né le 25 septembre 1897 à New Albany (Mississippi), fait naître Benjy au printemps de la même année (Blotner 572). Entre autres points communs des plus évidents demeure l'espace incontournable de la campagne du Mississippi qui fait dire à l'auteur « I'm a farmer... I ain't a writer » (*Lion in the Garden* 64). S'y ajoute le détail biographique qui note que dès 1915, le jeune Faulkner évolue vers le silence, le mutisme et l'inertie jusqu'à être considéré comme « demeuré » par son père (Minter 37). Suite à cette abrupte introversion, il ne connaît aucune formation académique. Il affirme son aversion pour l'univers du savoir et « ce mépris de tout intellectualisme est ce qui rend difficile la lecture de Faulkner » (Mohrt 4). Plus que des proximités biographiques, l'origine mystérieuse du bruit que produit Benjy, « something was happening inside me » (*SF* 22), évoque celle du livre que produit Faulkner. Concomitante de ce phénomène indicible, la technique autrement savante de l'essai leur est commune : « Tout ce que je sais faire, c'est d'essayer sans cesse et toujours d'une façon nouvelle. » (*Lettres choisies* 219) Les rapprochements s'établissent tant et si bien qu'il devient délicat de savoir où s'arrête le discours de l'idiot et où commence celui de l'auteur. Vu que les anomalies linguistiques du premier monologue se répercutent sur l'ensemble du roman, comme pour le récit de Quentin cité plus haut, « la perturbation soudaine de

l'association par une invasion de combinaisons de représentations étrangères se produit aussi chez le sujet normal » (Jung 21), c'est-à-dire l'écrivain. Tout comme l'idiot, « Faulkner trouva dans la fabulation un mode d'appropriation par l'imagination » (Minter 64) dans le délire linguistique qui frôle les limites :

[...] l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales et syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*. Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de *voir* et d'*entendre* : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique », « agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors. (Deleuze 9)

Faulkner n'est-il lui-même que le rapporteur d'une parole qui existe avant lui comme dans le court texte « Out of Nazareth » : « There is bad punctuation here, and misspelling : there is one word I have never deciphered. But to correct it would ruin it. [...] And so I have given it as it was given to me » (*New Orleans Sketches* 106-10)? Lequel des deux, de l'idiot ou de l'auteur, donne-t-il la parole à l'autre? À cette incertitude renversante digne des surprises fantastiques de Borges²⁰, il n'est de réponse rassurante que celle qui place aux côtés de *roman* l'adjectif *idiot* dans ce qu'il révèle sur le Sud, le cosmos et l'écriture.

Le roman idiot

Le fait que, dans sa délirante introduction à *Moustiques*, Raymond Queneau revienne sur le personnage de l'idiot de *The Sound and the Fury*²¹ – tout comme Faulkner y retourne sans cesse – pour

²⁰ On pense par exemple ici au conte de Borges intitulé « El otro » (« L'autre ») dans lequel l'écrivain est assis sur un banc à côté d'un homme. Commence un dialogue au cours duquel Borges apprend que son interlocuteur n'est autre que lui-même – et non un double : « Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. » (« Chacun des deux était la copie caricaturale de l'autre. ») (*El Libro de arena* 32-3) La dimension fantastique de ce conte tient au fait qu'en aucun cas il ne s'agit d'un rêve mais bien d'une autre réalité, peut-être même plus réelle que le réel, où les temporalités se confondent.

²¹ Anachronisme révélateur en effet puisque le roman *Moustiques* est antérieur à *The Sound and the Fury* : sa première publication date de 1927 (*Mosquitoes*. Boni and Liveright, 1927), sa traduction en français de 1948.

exposer le principe de la création romanesque encourage à penser que l'idiotie est au cœur de l'œuvre complète. Elle investit d'abord *The Sound and the Fury*, y revisite le genre épique pour en faire un long poème en prose qui célèbre le Sud. Tel la plupart des romans de Faulkner, l'histoire se situe dans le pays imaginaire dont la carte porte le titre suivant : « JEFFERSON, YOKNAPATAWPHA CO., Mississippi trea, 2400 Square Miles – Population Whites 6298 – Negroes, 9313 WILLIAM FAULKNER, Sole Owner & Proprietor. » (Wolff 89) Désigné par l'adjectif *apocryphe*, entre invention et réalité, ce monde affirme son authenticité douteuse teintée d'une connotation biblique²². À mi-chemin entre la vérité et son mensonge, entre la solennité et son contraire, la géographie symbolique de Faulkner, calquée sur la réalité, se présente donc belle et bien idiote. Dès lors que le temps de l'écriture correspond au temps du récit (avril 1928 pour les trois monologues à l'exception de celui de Quentin), le roman idiot vient révéler la maladie d'une époque particulière de la même façon que l'idiot le fait dans la diégèse. Sur le plan international le monde reste encore sous le choc de la Première Guerre mondiale et « les certitudes que le monde est intelligible, transparent et progresse dans le bon sens se sont évanouies » (Pothier 54). En 1928, les États-Unis, gouvernés par Calvin Coolidge depuis cinq ans, connaissent une période de prospérité que va bouleverser le krach économique du « jeudi noir » le 24 octobre 1929, seize jours après la parution de *The Sound and the Fury*. La dernière décennie a vu s'épanouir les « rancœurs sudistes et des stéréotypes racistes et xénophobes » (Pitavy 16), la spéculation boursière et l'antisémitisme qu'incarne Jason dans le roman. Depuis la fin de la guerre de Sécession en 1865, le Nord et l'Est, vainqueurs et riches, s'opposent au Sud vaincu des pauvres, des fermiers et des aristocrates déchus : « Le Mississippi du début du siècle est l'État le plus pauvre du vieux Sud, qui est lui-même la région la plus pauvre des États-Unis. » (Pothier 48-9) De ces déterminismes dont s'inspire le comté inventé, Faulkner tire les fils d'une légende qui dépasse le roman : « [...] the pattern or body of legend behind the novel – and behind all his other books – was still developing. » (Cowley 9) S'il ne vivra « jamais assez longtemps pour l'épuiser et qu'en sublimant la réalité pour en tirer ce pays apocryphe »

²² On a coutume d'appeler *textes apocryphes* les écrits saints dont l'authenticité demeure suspecte.

(*Romanciers au travail* 20), le romancier réalise cependant une condensation artistique qui « renverse ainsi le rapport entre macrocosme et microcosme, faisant de l'individu la mesure de l'histoire » (Pothier 75). C'est sur une famille qu'il appose sa loupe :

The fictional Compson home and family in *The Sound and the Fury* bear a strong resemblance to the Chandler family and home, which have become emblematic of the fate of the post-war South and Faulkner's penchant for turning the « actual into apocryphal ». (Wolff 45)

Dégradée et dépossédée, la famille sudiste des Compson, celle des généraux et des gouverneurs – « Blood, I says, governors and generals » (*SF* 230) – symbolise l'histoire du Sud malade, du Mississippi puis de l'Amérique tout entière. Par *épopée* on entend le récit d'une action héroïque sous forme de long poème ou d'un texte en prose de style élevé où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire. La finalité de l'épopée est de célébrer un héros ou un grand fait. Transposé alors sur l'histoire des Compson, elle instaure Benjy en antihéros ou le désordre de la famille comme haut fait. Une fois la grandeur atrophiée par la logique de l'inversion, le roman devient une épopée *idiot*, celle de ces « funny folks » (276). Si les protagonistes cherchent à tout prix à faire taire l'idiot de leurs « Hush » envahissants, c'est qu'une vérité insupportable sort de sa bouche, de son nom même : « [...] chez les Compson et les Sartoris, les noms se passent de génération en génération, avec les légendes et les coutumes, la terre et les fautes. » (Minter 282) L'aire de jeu fleurie et funèbre que s'invente Benjy manifeste alors plus que son incongruité morbide. Puisque « William Faulkner believed that the cemetery is a distinct part of the history of a community » (Wolff 59), le cimetière de Benjy décèle les péchés ou crimes inconnus de ses parents et aïeuls. Repris par le terme « devilmint » (*SF* 276) de Dilsey, la décomposition de la famille maudite est l'avatar de celle du Sud, « defeated from within » (Editor's note, *The Portable Faulkner* 441). Au cœur de cette intériorité intrinsèque – Benjy à l'intérieur de la famille et la maladie à l'intérieur de Benjy – se loge l'idée de la chute. La manifestation de cette dernière passe par le corps de Benjy : « [...] la substance corporelle instable du personnage devient le signifiant d'une conscience désagrégée [...]. » (Pitavy 60) De son bruit, de ses jeux, de sa physionomie difforme, mais surtout de son monologue, l'idiot énonce, mieux que quiconque,

l'épopée de style non élevé mais *oligophrénique* où l'apocryphe infiltre le réel, la légende, l'histoire, afin de célébrer la malédiction :

[...] il avait donc fallu l'innocence sans partage d'un idiot congénital pour percevoir, deviner, dans et sous l'apparence ensommeillée de ce réel, le chemin inéluctable [...] de la damnation et de la fatalité. (Glissant 42)

Reflété par la fragmentation du monologue puis du roman, l'espace trouve son image dans la syntaxe : « N'est-ce pas notamment la vocation schizophrénique de la littérature américaine, se faire filer ainsi la langue anglaise, à force de dérives, de déviations, de détaxes ou de surtaxes (par opposition à la syntaxe standard) ? » (Deleuze 93) Il serait injuste cependant de limiter les audaces linguistiques du roman à l'univers anglophone. Le poème de cet « espace *insensé* » (Pitavy 65) évoque « un lieu qui était né ni de la vie du Mississippi ou de la poésie anglaise, ni de la vie terrestre ou d'un rêve de paradis mais des tensions existant entre tous ces lieux » (Minter 47). À la croisée de tous ces fils spatio-temporels se tient le roman, digne concentration de toutes les dimensions. Il devient le lieu idéal désormais nommé *cosmidiotie*.

Plus qu'un pays imaginaire, Faulkner élargit sa définition à un « cosmos of my own » (*Lion in the Garden* 18). Au sein de cet espace transfiguré, il se livre à la sublimation des données historiques, sociales et humaines qui l'oppressent en les orientant vers la fiction à travers les personnages :

[...] les personnages de l'œuvre [...] ne sont pas des « types » déterminés à l'avance par d'éventuelles réponses conçues par l'auteur, mais des personnes en proie à la béance, à un suspens de l'être, à un non-devenir, à un différé malheureux, sauvagement vécu ou réprimé par elles. (Glissant 38)

Chacun formule la condensation d'une interrogation vaste, relevant d'une angoisse universelle. Benjy, entouré de ses détracteurs (Mother, Jason) et de ses protecteurs (Caddy, Dilsey), ouvre, du flot de ses larmes contagieuses, ce que Cioran appelle « une herméneutique des larmes » :

Les larmes transfigurent le crime et justifient tout. Les peser et les comprendre c'est tourner la clé du processus universel. Le sens d'un tel approfondissement serait de nous guider dans l'espace qui relie l'extase à la malédiction. (*Des larmes et des saints* 109)

On ne saurait émettre une théorie plus appropriée du rôle décisif de l'idiot, puis du roman idiot, qui verse les larmes du Sud d'abord, de l'univers ensuite. « The Sound » quant à lui subit un traitement identique dès lors qu'on le regarde du dehors de l'œil de Benjy. Confit par de multiples analogies, le bruit traverse le roman en gradation ascendante. Dans la dernière partie, « Ben's voice mount[s] toward its unbelievable crescendo » (*SF* 320) jusqu'à la limite du concevable. À la progression de l'intensité du cri, le narrateur externe juxtapose enfin le sens, mystérieux jusque là, d'un tel déchaînement de son :

Then he bellowed. Bellow on bellow, his voice mounted, with scarce interval for breath. There was more than astonishment in it, it was horror ; shock ; agony eyeless, tongueless ; just sound, and Luster's eye backrolling for a white instant. (320)

Peu à peu manipulées par les métaphores et martelées par la ponctuation en points-virgules, les secousses de la voix de l'idiot renvoient vers la notion abstraite et absolue de la souffrance humaine en général. « Ben's voice roared and roared. » (320) Le cri se surdétermine de telle manière qu'il suffit de fermer les yeux pour que vienne à l'esprit la célèbre toile de Edvard Munch, précisément intitulée *Der Schrei*, « le cri » (1893, Nasjonalgalleriet, Oslo). Entre bruit et hurlement, Benjy dénonce et devient lui-même la métaphore de la misère humaine : « [...] the grave hopeless sound of all voiceless misery under the sun. » (316) Désormais placée sous le signe du soleil, du couchant du crépuscule – « Crépuscule de la pensée chez l'idiot Benjy ? » (Pitavy 33) –, écho des éléments déterminants du feu et de l'eau, la plainte muette exceptionnellement sonore de Benjy est investie d'une dimension cosmique :

Then Ben wailed again, hopeless and prolonged. It was nothing. Just sound. It might have been all time and injustice and sorrow become vocal for an instant by a conjunction of planets. (*SF* 288)

La totalité pénètre ainsi le cri de « all time » qui retourne aux origines de l'univers en « a conjunction of planets ». Accompagné de la date du changement de son nom en 1900 ou 1903, Benjy marque le début d'un siècle dorénavant symbolisé par le bruit idiot. Ce qui est vrai dans le fond du texte l'est aussi dans la forme. Faire parler l'idiot et contaminer tout le roman de sa syntaxe singulière amènent l'élaboration d'une langue cosmique, de l'ordre de celle inventée par Shakespeare :

Pour Shakespeare, plus que pour aucun autre poète, le mot était un noyau pris dans un champ complexe d'énergies. Celles-ci plongent dans l'inconscient, dans les ténèbres originels où le langage humain s'est dégagé de la gangue d'un « prévocabulaire » biologique ou somatique. C'est souvent, chez Shakespeare, que les mots affleurent à la surface tout imprégnés de leurs associations subconscientes tandis que leurs racines s'enfoncent encore dans l'humus. (Steiner 235)

Figure idéale de cet « inconscient », l'idiot, dans sa pathologie, et derrière lui le *poètidiot* qui la rend productrice d'un langage, est un outil cosmique puisqu'il

[...] appartient à la psychose de mettre en jeu un *procédé*, qui consiste à traiter la langue ordinaire, la langue standard, de manière à lui faire « rendre » une langue originale inconnue qui serait peut-être une projection de la langue de Dieu, et qui emporterait tout le langage. (Deleuze 93)

Et si l'idiot est là, comme il est, c'est parce qu'il dénonce ce qui le dépasse. Son absence de raison laisse la place à celle de l'auteur qui, par un détour subtil de lui à son personnage, rend palpable et louable ce que Platon définit ainsi :

Et si la Divinité leur ôte la raison, en les prenant pour ministres, comme les prophètes et les devins inspirés, c'est pour nous apprendre, à nous les auditeurs, que ce n'est pas eux qui disent des choses si précieuses – ils n'ont pas leur raison – mais la Divinité elle-même qui parle, et par leur intermédiaire se fait entendre à nous. (Platon 19)

Roman *cosmidiot*, *The Sound and the Fury* s'achève sur le symbolique discours du pasteur, à l'apparence trompeuse – comme Benjy –, qui constitue la mise en abyme d'un roman dont l'intertextualité biblique s'avère considérable. « I sees hit ! Sees de blastin, blindin sight ! I sees Calvary, wid de sacred trees, sees de thief en de murderer en de least of dese ; [...] I hears de weepin en de cryin en de turnt-away face of God » (296). Écho des premières phrases de Benjy, la prédication produira un effet étonnant sur les auditeurs. Dilsey pleure et prononce ces mots que Frony ne comprend pas : « I've seed de first en de last [...] I seed de beginnin, an now I sees de endin » (297). Comme pour elle-même, la vieille *mammy* noire annonce la fin de l'épopée idiote, le retour au chaos initial que suggérait déjà le vertige de la prononciation du nom – de l'idiot – selon *Khôra* de Jacques Derrida (65). D'après ce dernier, la lecture platonicienne du chaos dont tout procède

interroge le logos et par-là même fait état d'une logique autre, articulation du langage autre d'un « récit réceptacle » (75). Si au retard mental de Benjy répond le retard du sens du roman, c'est que son écriture se déploie justement comme le questionnement de la langue.

Dans l'Appendice, Faulkner explique, à propos de l'ancêtre Charles Stuart, qu'un des traits dominants des Compson réside dans la dynamique de la fuite : « Il s'enfuit une nuit, lui aussi, fidèle à la tradition familiale [...] ». (Appendice *OR I* 635) Le principe s'applique tout autant au livre de son histoire dont les fuites de l'écriture retracent celles d'un message codé. Dès le titre, familier, intrigant mais peu alléchant, les articles définis actualisent fortement les noms communs *sound* et *fury*, ce qui affirme la référence à des éléments connus et acquis avant de passer à la suite. S'ils mettent en place le présupposé, ce dernier a de quoi dépitier le lecteur puisque les deux sèmes désignent des sémantiques floues : un ensemble de sons sans harmonie et la folie, la passion démesurée ou la violence. Quand bien même le premier appelle l'ouïe, le second le ramène à une abstraction. Ces deux allégories jetées ainsi à la face du lecteur constituent la prémisse de l'enthymème d'une réalité fuyante à laquelle correspond la fausse piste du journal.

Les dates, marque la plus forte de l'actualisation en stylistique, inscrites avant le début de chaque récit se démantèlent rapidement au contact des analepses et des pauses de la narration. Glissant sur le verbe *crawl*, l'intrusion brutale de l'hiver au sein du printemps à la page 4 en est une illustration probante. Plus qu'une fuite, l'écriture force un état de suspense constant et commun aux trois monologues. L'utilisation obsessionnelle de l'ellipse perfore la linéarité de l'histoire. Exemple flagrant de ce genre de trou de sens, le « them » du début (3). Son antécédent, les joueurs de golf, n'est révélé que bien plus tard dans le monologue de Jason. La trouvaille la plus étonnante de l'invention du langage idiot revient sans aucun doute à l'absence d'objet direct dont voici le relevé exhaustif des pages trois et quatre : « I could see them hitting. » ; « Luster was hunting » ; « they were hitting. » ; « he hit and the other hit. » ; « He hit. » ; « They were hitting little » ; « Luster threw ». Précédant souvent le point final de la phrase, les verbes transitifs dépourvus de leur complément d'objet direct sont autant de ruptures qui désorientent la lecture. « Le narrateur ne sait pas non plus relier un geste perçu à son but et donc en comprendre l'intention [...]. » (Pitavy 64)

Le lien de cause à effet n'existe plus :

[...] le style de Faulkner traduit l'impression chaotique que laisse le monde pour les habitants du Yoknapatawpha, privés de repères qui leur permettraient d'apprécier l'enchaînement des causalités. (Pothier 51)

Une foule de figures de style en rapport avec ce principe de la rupture inonde les textes de Benjy et Quentin. Ainsi vont et viennent anacoluthes, métaphores *in absentia*, asyndètes, synecdoques et autres interruptions de sens et de syntaxe qui mènent toutes au réajustement de l'œil devant les lignes. Flottant, le sens erre, parfois suspendu à des suggestions polysémiques comme pour « branch » (4), à la fois branche et bras de rivière sans qu'on puisse jamais distinguer lequel est choisi. Grâce à cette ambiguïté constante, irréductible et productrice, l'écriture établit « une condensation linguistique étonnante qui abolit les habitudes de lecture et donne sur les mots un regard neuf » (Pitavy 91). Le sens est là pourtant, mais on ne sait où. Ainsi l'outrance des répétitions met en exergue des mots clés tels « fence », « caddie » ou « hush » sans qu'on puisse affirmer avec certitude quelle serrure ils ouvrent. Il en va de même de l'alternance intempestive des caractères en romain et en italiques dans les monologues de Benjy et de Quentin. Face à ce bouleversement de la graphie et malgré une multitude d'hypothèses tour à tour exclues, aucune règle n'en tire de signification si ce n'est son non-sens essentiel. Aux intermittences du sens se superposent les trous de la graphie des trois premiers monologues. Les codes typographiques propres au style direct subissent une modification malheureusement absente de la traduction française. Les paroles entre guillemets suivies d'un point puis du syntagme verbal non pas inversé mais de construction répétitivement idiote (du type sujet/verbe) « Luster/Caddy/Dilsey said » constituent un schéma commun aux trois sections. S'il se justifie pour l'attardé mental, il contamine le discours des autres, admet quelques variantes et confirme le dysfonctionnement révélateur « qui représente graphiquement le chaos » (Pitavy 35). Le style elliptique et la typographie désordonnée obligent le passage à un mode de lecture spécifique forcé par les deux pages initiales. D'abord rétrospectif, « we can't fully understand and perhaps can't even read the first section until we have read the other three » (Cowley 18). Attisée par ces illogismes répétés et divers, la présence du lecteur est constamment sollicitée et ce dès « les singularités de la ponctuation : aucun point d'interrogation ni d'excla-

mation [...]. Au lecteur de suppléer le ton, l'intention – le sens » (Pitavy 66). Le roman propose ainsi une co-crédation active qui interroge la teneur môme du langage.

La relation signifant/signifié étant mise en question, c'est la relation à l'Autre et au langage qui devient problématique, comme il apparaît dès le premier monologue, où le lecteur doit faire l'expérience neuve d'une lecture-écriture. (Pitavy 49)

Entre l'auteur et le lecteur se glisse un espace à la phosphorescence des lucioles qui ignorent leur émission de lumière, un questionnement perpétuel des ressorts du langage, un roman *oligophrénique*, bref une rhétorique de l'idiotie.

La rhétorique idiote

The Sound and the Fury s'est peu à peu transformé en véritable laboratoire de recherche. Faulkner en bon « alchimiste » (Queneau 9) y expérimente l'impossible. Le langage est entraîné vers ses limites à l'occasion du « discours *monocorde* et *inintelligent* » (Pitavy 67) de la première partie, le monologue de Benjy ou « la section la plus audacieusement expérimentale de l'œuvre, voire de toute l'œuvre de Faulkner » (59). Défi lancé à la logique, il a l'idée (ce sont ses propres termes dès l'introduction), d'une « *créature*²³ sans yeux ni voix qui eût pu exister du seul fait de sa capacité à souffrir » (*OR I* 1272). Le monstre qui sort de son laboratoire formule le paradoxe d'un être qui voit et raconte privé des notions habituelles du regard et de la parole. Une fois celles-ci remises en question, l'écriture affirme l'interrogation, le refus puis la subversion d'un discours surfait :

Le roman n'est pas le reflet littéraire d'une réalité objective, mais reflète les stratégies de défense idéologique contre les réalités socio-économiques que permet le discours. (Pothier 45)

Premier point de l'art du discours et douce lutte de Faulkner contre l'injuste linéarité du système puis du langage, le processus de la distance idiote manipule adroitement la dénotation et la glissade. Jouant du décalage *subnormal*, l'invention de Benjy suscite une situation *oligophrénique* de lecture où « la conscience du narrateur paraît de-

²³ C'est moi qui souligne.

meurer en deçà de la perception du lecteur et d'une expérience dont semble *innocent* le narrateur » (Pitavy 63). Faulkner redonne miraculeusement la puissance fertile à la stérilité linguistique de l'idiot en une expression singulière, « un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant » (Deleuze 15). Cette « ligne de sorcière » aboutit à une innovation littéraire. Par rhétorique on comprend la discipline qui autrefois enseignait l'art oratoire et littéraire et qui, aujourd'hui, désigne « the use of language in such a way as to produce a desired impression upon the hearer or reader » (Burke 210). Appliquée à *The Sound and the Fury*, la rhétorique s'inverse, subvertie par l'idiotie. Son effet est comme l'idiot, non désirable ; son but, une argumentation d'un autre ordre. Dans les éprouvettes du laboratoire que se construit Faulkner avec le roman, on découvre autant d'arguments et de figures qui déstabilisent, inversent et laissent enfin l'interrogation en suspens. La rhétorique idiote explore l'hésitation propre au narcissisme – avatar de Benjy – car l'« *oscillation est le narcissisme même par le projet de faire coïncider, de dominer dans une même saisie les oppositions* » (*Narcisses* 49). Agrément de la rhétorique de la surprise, c'est bien ce vers quoi tendent les fuites et analogies de l'écriture, la structure parataxique, les oxymores et les *substidioties*. Elles confondent l'idiot et son créateur, l'auteur et le lecteur, « comme l'artiste découvre souvent son œuvre en la réalisant, sans faire retour sur un savoir ou un plan bien établis au préalable, et reste même étonné devant elle » (Chalier 30). Au début du deuxième paragraphe du son monologue, Quentin déclare : « I dont suppose anybody ever deliberately listens to a watch or a clock. » (*SF* 76) Pourtant, le seul être capable de démentir cette supposition vient juste de parler de l'obsédant tic-tac de la pendule de la cuisine qu'il fixe, béat. Que la phrase de Quentin intervienne immédiatement après le discours de son frère Benjy ne fait qu'accroître la remise en question formulée plus loin par ce même Quentin : « But then I suppose it takes at least one hour to lose time in, who has been longer than history getting into the mechanical progression of it. » (83)

Voici à quoi aboutit la rhétorique de l'idiotie. Elle « ferait de l'écriture un moyen d'action plus qu'un mode de substitution, une forme d'aventure plus que d'évasion » (Minter 124). Il a fallu en effet une heure pour lire le monologue idiot et, dans un sens, décontaminer l'acte de lecture de sa linéarité mécanique et ancestrale afin de prépa-

rer l'appréhension du roman tout entier gouverné par la logique inversée, la temporalité intermittente et le désordre bruyant et furieux du monde. Si tout cela est raconté par un attardé mental, puis par le *poètidiot*, c'est aussi parce que selon les médecins, l'idiot « ne fera rien de constructif avec un jouet donné » (Illigworth 335) et que la rhétorique romanesque qui lui ressemble, quoique sublime, reste un échec.

« *Do you want me to say it do you think that if I say it it wont be* » (*SF* 122). C'est à Quentin une fois encore que revient la formulation de la problématique qui anime l'œuvre : dire ôte l'existence de ce qui est. Ce que Faulkner souhaite raconter dans son roman relève de l'émotion à l'origine de toute création esthétique, soit

[...] la seule chose en littérature qui parviendrait jamais à m'émouvoir profondément : Caddy grimpant dans le poirier pour regarder par la fenêtre la veillée funèbre de sa grand-mère tandis que Quentin, Jason, Benjy et les Noirs lèvent les yeux vers son fond de culotte souillé de boue. (*OR I* 1267)

Toutefois « pour résoudre le problème (*l'enfant et l'idiot ont à résoudre des "problèmes" tout comme le romancier lui-même [...]*) » (Queneau 10) de savoir comment le dire, le roman active la rhétorique de l'idiotie. Cette dernière se déploie sur un fil tendu à la verticale entre l'échec et la réussite. Considérée comme la « dialectique récurrente chez Faulkner » (Pitavy 27), la réalisation de « the most splendid failure » procède d'une méthode, calquée sur une progression de l'affirmation d'une impasse (thèse) vers sa négation (antithèse) qui se termine par l'union des contradictions à un niveau supérieur (synthèse). À propos de l'échec d'abord, il semble que chaque monologue introduise « une nouvelle tentative de dire suscitée par l'échec de la précédente » (Pitavy 47). Devenu un cercle infernal, « l'échec de la tradition est devenu tradition de l'échec » (Bleikasten 100-1). Depuis le « *signifying nothing* » de Shakespeare, en passant par le « *Nonsense, Mother said.* » (51) pour Benjy, le constitutionnel « *reducto absurdum [sic] of all human experience* » (76) de Quentin, le « *That's all we lack in this family* » (247) de Jason et enfin le « *It was nothing. Just sound* » (288) du dernier narrateur, l'écriture aspire à l'absurde, au rien. Vidant le texte de son sens, « *hopeless* », « *voiceless* » (316), « *eyeless, tongueless* » (320) sont autant d'adjectifs au suffixe « *-less* » qui souligne le manque, « *an absence felt as an absence, that is*

to say [...] a loss » (Mortimer 74). Il traduit alors une angoisse de l'auteur, un fait pour l'idiot.

Plus juste que l'adjectif « improductif », l'invention du substantif « improducteur » siérait à ces créateurs attachés à l'immatériel, au non démonstratif, à l'ironie du geste, à la poésie des coïncidences ; des non-gestionnaires de l'effet produit, des contemplatifs, des indifférents en quelque sorte. (Jouannais *Artistes sans œuvres* 101)

Face au néant pourtant, et puisque le raisonnement dialectique procède par examen et dépassement des contradictions, l'auteur, en même temps qu'il pousse l'adjectif « splendid » à épouser « the failure », donne corps à l'impossible : « [...] le monologue de Benjy est, grâce à la contrainte des codes linguistiques (et non malgré elle), une première victoire du langage sur l'impossibilité de dire. » (Pitavy 92) Pour Faulkner *The Sound and the Fury* reste son « idéal artistique » (Minter 174) à jamais inaccessible. Il écrit : « Pas un parmi nous n'a atteint la perfection dont nous avons rêvé. Je classe donc chacun d'entre nous en fonction de ce magnifique échec à réaliser l'impossible. » (*Romanciers au travail* 27) Le monologue de Benjy en offre la digne métaphore. Pareil à l'idiot, l'œuvre – et c'est pour ça que c'est un chef-d'œuvre – reste indéfinissable : « Il y a donc dans ce roman une dynamique du désir, et de l'écriture, qui maintient au centre de sa visée un objet insaisissable. » (Pitavy 47) L'objet dont il est question, la rhétorique de l'idiotie le déplace selon trois étapes successives. C'est d'abord Caddy ou plutôt la scène émouvante de son ascension du poirier ; puis c'est Faulkner qui avoue raconter « sans arrêt la même histoire inlassablement, c'est-à-dire moi-même et le monde » (*Correspondance Faulkner-Cowley* 24) ; mais surtout, c'est le lecteur, surpris de retrouver les résonances de lui-même dans cette aspiration à l'échec sublime.

Idiapocryphe survient comme l'ultime néologisme de cette étude propre à démasquer le mensonge vain d'une éventuelle lecture-critique du roman idiot. Le terme présente une combinaison évidente du nom commun *idiot* et de l'adjectif de prédilection de Faulkner, *apocryphe*, utilisé pour définir son imaginaire. Par conséquent, le nouveau mot désigne le mensonge singulier, la vérité douteuse d'une rhétorique romanesque qu'énonce la critique devenue elle aussi, par extension contaminée, suspecte. Voué à n'être lui aussi qu'une tentative pour dire, également condamnée à l'échec, le discours critique s'ef-

force cependant de prétendre à une expression si ce n'est sublime, tout du moins correcte et émue :

L'éducation et la littérature ramifient nos besoins émotionnels ; elles nous révèlent la structure polyphonique du langage, la multiplicité et parfois l'hétérogénéité des intentions et allusions dont chaque terme, selon sa place et son accent, est chargé. (Steiner 235)

Surprise de rencontrer, au fil du texte, des correspondances permanentes, les reflets infinis d'un miroir brisé placé au cœur du roman, cette lecture se doit de conclure sur son effort pour saisir ce qui demeure à jamais insaisissable.

À la difformité idiote de Benjy répond celle de la famille, sur laquelle se calque celle des monologues, celle de Faulkner, celle du monde. Procédant de l'extérieur vers l'intérieur, de la diégèse vers la narration puis l'écriture, la critique se voit mise en échec par la rhétorique qu'elle énonce. Et quand pour finir, elle trouve en Quentin l'image d'elle-même, l'étudiant universitaire aux prises avec le temps et le suicide, il n'y a plus guère d'issue que celle de la question d'une bouche idiote : « *qu'est-ce que c'est que "savoir" ?* » (Felman 12) La mise en place d'une rhétorique idiote formule une réponse tremblante, sujette à une perpétuelle annulation. À l'image de la doctrine de l'atomisme d'Épicure et Lucrèce, cet art du discours reflète, dans le roman idiot, un univers formé d'atomes associés en combinaisons fortuites. Envoûtée par le démon de l'association et transportée par l'initiative d'une nouvelle langue du premier monologue, la critique répond ici par l'invention des néologismes *cryptidiogramme*, *kaléïdioscope*, *substidiotie*, *poètidiot*, *métaidiotie* et *idiapocryphe* dont la valeur probante n'a d'effet qu'au contact de l'idiotie qu'elle instaure comme rhétorique. Elle s'achève sur cette note impossible qui clôt le roman, là où l'ordre linéaire qui l'organise revient « *once more from left to right, post and tree, window and doorway and signboard each in its ordered place* » (SF 321). L'*idiapocryphe* s'est élevé une fois comme la rhétorique de « *the most splendid failure* » du roman de Faulkner. Après cela, toute lecture doit se résoudre à être aussi inutile que l'idiot. Tout redevient comme avant, comme si de rien n'était.

La création du personnage de Benjy dessert « *the lost Cause* » d'un roman où les traits difformes du Mississippi, transfigurés par la méthode « *apocryphe* », libèrent un imaginaire qui fait mentir la réali-

té pour se l'approprier : « I have just written my guts into *The Sound and the Fury*. » (*Novels* 1030) Grâce au filtre idiot, les inventions étonnantes de Faulkner ont bénéficié d'un éclairage singulier. Des ombres et des éclats de cette lumière est né le rêve de saisir l'esthétique de *The Sound and the Fury*. L'idiot figure un échec médical que le roman rend sublime. Devenu ici le point de départ de la totalité de l'œuvre, il contamine les autres personnages, le langage, l'écriture, la rhétorique, et in fine la critique. Cette dernière, consciente du danger constant d'inversion, des limites de la critique universitaire et face au pressentiment d'un quelque chose qui n'a de cesse de la dépasser, embrasse néanmoins le besoin d'une tentative d'apologie de l'idiot. Elle se déploie comme un éloge de l'absurde digne de la condensation propre au mythe : « O mythe é o nada que é tudo. » (Pessoa cité par Brunel 63)²⁴. Par peur du rien et naissant toujours d'une émotion essentielle, l'essai d'une critique impossible se termine en revenant à son début. Le roman tire son origine de la culotte pleine de boue de Caddy, vierge idéale que Faulkner emprunte au poème de Keats, « Ode on a grecian urn » :

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of Silence and Slow Time
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme (vv 1-4)

Urne pour l'auteur, le roman est une bouteille aux yeux de son analyse, sortie de la phrase insignifiante en apparence : « T.P. had lightning bugs in a bottle. » (*SF* 32) À la première lecture, l'image de la bouteille pleine de lucioles est venue se loger dans l'esprit, incrustée comme le condensé immédiat de l'idiotie et du roman. Lumière idéale de la critique d'une œuvre qui critique le fond de la critique, sur l'étiquette de la bouteille pleine de lucioles on peut lire « *Idiapocryphe* ou la rhétorique du splendide échec de Faulkner ».

²⁴ « Le mythe est le rien qui est tout. » Cette phrase de Fernando Pessoa dans « Ulysses », traduit par Roman Jakobson, est citée par Pierre Brunel dans *Mythocritique. Théorie et parcours* (63).

Chapitre III

Pou, perroquet et poule : où est l'idiotie dans *L'Innommable* ?

« Ma vie est hésitation devant la naissance. »
Franz Kafka, *Journal* (1910-1923)

Nos commencements comptent, cela s'entend ;
mais nous ne faisons le pas décisif vers nous-
mêmes que lorsque nous n'avons plus d'origine, et
que nous offrons tout aussi peu de matière à une
biographie que Dieu... Il est important et il n'est
pas important du tout que Beckett soit irlandais.

E. M. Cioran

Jeune Irlandais de la banlieue sud de Dublin, Samuel Beckett a 22 ans quand, tout juste sorti du Trinity College, il arrive à Paris en 1928 pour deux ans comme lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure. Dès 1932, il décide de s'installer dans cette ville et, malgré un retour obligé à Londres et en Irlande, lorsqu'il y revient en été 1937, c'est pour ne plus en repartir. Dès le mois d'avril 1938 et jusqu'en 1960, Beckett habite un petit appartement au septième étage du 6 rue des Favorites dans le 15^{ème} arrondissement à Paris. « C'est là que s'effectue le "siège dans la chambre" et que la trilogie est composée. » (Rabaté 45) Le triptyque romanesque en question commence par *Molloy* et *Malone meurt*, écrits en 1948 et publiés en 1951. Il s'achève avec l'ultime volet, *L'Innommable*, dont la composition en 1949 est contemporaine de celle de la pièce *En attendant Godot*¹.

¹ Ici, il convient d'engager déjà la dimension intertextuelle de l'œuvre de Beckett. Dans un sens, il s'agit d'une intertextualité double : l'une est externe, l'autre interne. Parallèlement aux allusions à des intertextes extérieurs – nous y reviendrons –, l'œuvre romanesque, du fait qu'elle soit une trilogie, joue sur les effets d'appels et de répétition à l'intérieur d'elle-même, et ce à divers niveaux. Sur le plan des personna-

Publié en 1953, ce dernier roman parachève la carrière de romancier de Beckett puisque de la même façon qu'il clôt la trilogie, il met un point final à la production romanesque de l'auteur. Dès lors, il ne sera plus question que de théâtre ou presque. Dans une lettre datée du 10 avril 1951, il écrit à Jérôme Lindon, éditeur de Minuit : «“Je suis très content que vous ayez envie d'arriver rapidement à *L'Innommable*. Comme je vous l'ai dit, c'est à ce dernier travail que je tiens le plus, quoiqu'il m'ait mis dans de sales draps.” » (Lindon 37) Prédilection de l'écrivain aux effets néfastes ou plaque tournante entre deux directions d'écriture, à plus d'un titre le roman révèle le ton, donne le *la* et l'essence même d'une œuvre énigmatique². Reste qu'aujourd'hui, une nouvelle approche critique de l'œuvre de Beckett ne se fait pas sans mal. Déjà en 1976, le *Cahier* de l'Herne en hommage à l'écrivain irlandais s'ouvre sur cet aveu dès l'« Avant-propos » de Tom Bishop et Raymond Federman : « Il faudrait peut-être se sentir un peu honteux, aujourd'hui après plus de soixante livres consacrés entièrement à l'œuvre de Beckett (et ce n'est pas fini !), après quelque cinq mille articles (et nous en oublions) de présenter ici ce *Cahier* de l'Herne *Samuel Beckett*. » (Bishop et Federman 12) Face au pullulement des études critiques, la présente lecture adopte un regard neuf, voire naïf, soucieuse de se coller au mot, au sens brut et propre du texte. Sans doute aussi un peu lasse du ton parfois grandiloquent et abstrait des critiques qui se sont frottés à Beckett, l'étude choisit un détour – une de ces bifurcations qui conduisent paradoxalement plus vite à la sortie³. En guise d'introduction à ce qui suit, rappelons une obser-

ges ou narrateurs, il suffit de se rapporter à ce que Brian T. Fitch analyse comme une « mise en abîme » dans *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett* : « Le processus de mise en abîme s'arrête inévitablement, dans le cas de la Trilogie, avec le narrateur [du] dernier roman *L'Innommable*. [...] Et l'aspect terminal, si l'on peut dire, de *L'Innommable* se trouve souligné par le fait que ce roman constitue une mise en abîme non seulement des romans précédents de la Trilogie mais aussi des romans antérieurs à celle-ci. » (Fitch *Dimensions* 121) Réapparaissent ainsi Malone, Molloy mais aussi Murphy dans *L'Innommable*.

² « *L'Innommable* is a pivotal text in the evolution of Beckett's fiction, and its central place in the Beckettian canon is hardly surprising given the harrowing and devastating experience its writing constituted for its author. » (Fitch *Reflections* 137)

³ Dans ce sens également, l'étude évitera de réitérer l'usage abusif du terme *absurde* qui paradoxalement s'impose avec l'œuvre de Beckett. Le roman participe évidemment du sentiment de l'absurde, de l'ordre de celui présent dans *Don Quichotte* de Cervantès, chez Kafka ou même Chaplin. Face à l'impression, exacerbée après la Seconde Guerre mondiale, de l'absence de sens de la condition humaine, la littérature

vation curieuse faite en 2004. Au fond d'une grande librairie parisienne, on trouvait, posées sur la même table et côte à côte, une série de revues littéraires sur Samuel Beckett et une autre sur le thème de l'animalité, comme si la juxtaposition allait de soi. Sur le moment, rien d'alarmant. Pourtant, trois mois plus tard, sur la même table et bien que les revues aient changé de format et de couleur, Beckett siégeait de nouveau à côté des animaux. Et ainsi de suite tous les trois mois jusqu'à l'année suivante. Animée par cette répétition, non sans un lien étroit avec l'idiotie et ses rapprochements incongrus, la présente étude de *L'Innommable* interroge le fondement même de l'œuvre romanesque de Beckett à travers l'animalité et une certaine forme d'idiotie. Cet oeil idiot est guidé par le commentaire de Jean-Yves Jouannais selon lequel « l'œuvre de Samuel Beckett s'est vue extirpée du territoire de l'idiotie » et constituerait « la lumineuse conversion en idiotie de tout le matériel de confusion promis par l'intelligence » (*L'Idiotie* 52). Reste à se demander, de façon lente, progressive et délicate, où se situe le trait *idiot* d'un roman irréductible à tout adjectif. Dès le titre, Beckett substantive l'adjectif *innommable*, qui désigne une personne ou un objet trop répugnant pour être nommé⁴, en un personnage éponyme. Long soliloque énigmatique qui se demande toujours quand il commence et quand il finit, conté par la seule voix du narrateur sans nom, le texte de ces 206 pages sans ordre chronologique et sans diégèse apparente – que paradoxalement le lecteur se doit de construire d'une manière ou d'une autre – engage à nouveau la problématique d'une forme particulière d'écriture romanesque.

Chercher de quel type d'idiotie éventuelle il est question dans *L'Innommable* revient à examiner le roman selon trois étapes successives. En premier lieu, il s'agit d'établir le diagnostic clinique de celui qui dit *je*, cette espèce d'animal immonde qu'on ne peut nommer et qui prend des apparences multiples dont celle du pou. Puis sa

passer par l'absurde et la dérision – et notamment à travers un processus de dégradation du « héros » – pour exprimer la progressive déshumanisation d'un monde en proie aux tentations totalitaires. Dans un sens, le propos de tout notre travail repose précisément sur une éventuelle substitution – et réajustement – de l'adjectif *idiot* à celui d'*absurde* (qui passe par celui d'*innommable* dans ce chapitre).

⁴ Nous verrons ici, plus encore que dans les autres chapitres de cette étude, que le narrateur de *L'Innommable* répond à ce que Emmanuel Levinas appelle la « conscience pré-réflexive » au sens où il est « non-intervention comme être sans instance, comme être sur la pointe des pieds, être sans oser être [...]. Sans nom, sans situation, sans titres. » (Levinas 86-7)

fonction de narrateur le consacre perroquet, capable d'émettre une langue singulière, pétrie d'intertextualité, et qui devient à son tour personnage du roman. À partir du langage créé, le narrateur se confond avec l'écrivain et se fait poule devant son œuf, à savoir devant une rhétorique idiote ou « sans qualité » selon la formule de Bruno Clément dans son livre *L'Œuvre sans qualité : rhétorique de Samuel Beckett*. Cette lecture particulière procède d'une démarche qui, en se collant le plus près possible du texte, se voudrait mimétique par rapport à la méthode interne à l'œuvre. Elle part du point de vue le plus évident – ou traditionnel – face à un livre, pour engager une analyse de son étrangeté – ces fuites qui interdisent une analyse catégorique –, laquelle engage pour finir une tout autre perception du roman, de la rhétorique romanesque – s'il en est – et de ce qui anime profondément l'écrivain. Devant *L'Innommable*, le lecteur passe ainsi de l'animalité à l'art d'écrire en passant par le langage selon une méthode par induction qui conduit du *je* particulier au *je* collectif le long d'une progressive destruction du savoir sous la forme de l'éloge d'une certaine idiotie.

Diagnostic clinique : le personnage en pou

Nous nous faisons beaucoup d'honneur lorsque nous disons de l'espèce humaine qu'elle est ou qu'elle fut prédatrice. Nous jouissons fabuleusement d'être exposé avec le lion du désert, l'aigle des Asturies, le squalo ou l'orque, le tigre royal du Bengale. Non. Ce bipède mou, lâche, méchant, et le plus souvent laid, n'est qu'un parasite : punaise, puce, pou. Hyène. L'homme est un pou pour l'homme.

Michel Serres, « Le tigre et le pou »

Pas de début, pas de fin, pas de lieu, pas de temps et un personnage douteux. Face au roman, le lecteur est aux prises avec un texte qui dérange par son anomalie – son absurdité. Sa première lecture fonctionne comme un relevé d'indices qui tente de deviner ce dont il est question, à commencer par le personnage et son corps : « Il est bon de s'assurer de sa position corporelle dès le début, avant de passer à des choses plus importantes. » (29) *L'Innommable* développe à l'extrême l'idée d'une maladie et ce dès le portrait physique et men-

tal du *je* qui parle. Son humanité remise en doute dès le constat d'une forme de retard mental, le héros sans nom prend diverses formes. Progressivement, il s'apparente davantage à la bête, au monstre puis au pou, ce parasite parasité, victime des autres qui le persécutent.

Les symptômes de l'anomalie

Dès la première ligne, les repères traditionnels d'espace, de temps et de personnage se transforment en béances à travers les interrogations : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » (7) Faute d'indice, le narrateur – tout comme le lecteur, perdu de la même façon – s'en remet à une attitude scientifique d'observation anatomique : « [...] ici je ne peux compter strictement que sur mon corps, mon corps incapable du moindre mouvement et dont les yeux eux-mêmes ne peuvent plus se fermer [...]. » (23) Celui qui dit *je* – que les critiques ont fini par appeler, par déduction, « l'Innommable » – présente tous les symptômes d'une anomalie physique et motrice, sociale puis mentale. Le portrait physique du protagoniste prend forme – ou plutôt perd sa forme⁵ – selon une progression significative approchant la réalité répugnante de ce cas particulier. Incapable de bouger à la page 23, assis à la page 29, son champ d'observation se resserre sur les organes qu'il perd peu à peu au fil des pages témoins de son « délabrement physiologique » (51) : « N'ayant pas de main [...] et n'ayant pas de pied » (41) ; « Malheureusement je n'ai pas de cou » (43) puis « Cette fois-ci, je n'ai plus qu'une jambe » (48). Il passe ensuite à l'état de « tronc » (67) lors de l'épisode de la jarre⁶ jusqu'à ce que « l'unijambiste manchot de tout à l'heure et le tronc à la tête de poisson où je suis actuellement en panne ne constituent bel et bien que deux aspects d'une seule et même enve-

⁵ Nous admettons ici que le roman pose principalement le problème de ce *je* comme personnage-narrateur, à la différence des livres précédents, comme dans *Molloy* où le statut du personnage n'y est pas encore tout à fait détruit. Reste que pour l'Innommable, ses quelques restes de traits humains servent justement l'approche de la désintégration du personnage beckettien.

⁶ Lors de cet épisode comique et grave à la fois, le personnage se voit « piqué, à la manière d'une gerbe, dans une jarre profonde » (67). Nous y voyons peut-être une première trace d'intertextualité. L'utilisation du terme « jarre » serait-elle une allusion au nom du poète, romancier et dramaturge Alfred Jarry, à son *Ubu roi*, son sens du canular et sa bouffonnerie défiant l'état des choses ?

loppe charnelle » (73). Force est de constater la difformité de ce corps rongé par les effets d'une pathologie étrange. À cette impression indéfinissable s'ajoutent les mentions récurrentes de diverses maladies et infections telles « le typhus » ou « un petit ténia » (79). Quoique indéfini et multiple, le mal se précise au fur et à mesure de la profusion de termes de plus en plus recherchés et issus du champ lexical anatomique. Parsemant le roman, le vocabulaire médical introduit les traces d'une infection de plus en plus abjecte puisqu'il concerne en premier lieu les organes sexuels. Notons, entre autres, deux occurrences : « l'obscène protrusion » (76) fait référence à l'état d'un organe poussé anormalement vers l'avant, ici rectifié par l'adjectif « obscène » qui ajoute une connotation négative et sexuelle ; quant à l'expression « la tuméfaction de la pine » (77), autrement dit l'augmentation pathologique, d'origine inflammatoire, oedémateuse ou tumorale, du volume du tissu du pénis, elle juxtapose un terme du registre scientifique à un autre du registre populaire, le tout renvoyant à une malformation peu ragoûtante. La piste de la maladie infectieuse culmine dans un passage sur le ton du diagnostic clinique que nous considérons comme le portrait du personnage à la page 150 du roman. Y est mentionné le « tabès spasmodique », l'état consécutif à l'atteinte dégénérative du système nerveux typique de la phase tertiaire de la syphilis. Cette dernière infection microbienne et contagieuse se développe suite à un rapport sexuel et entraîne, au bout d'un certain temps, une altération non plus seulement de la morphologie mais aussi du système nerveux. La motricité handicapée du personnage, « étant dans l'impossibilité de voir, de bouger, de penser, de parler » (26), se justifie par l'« ataxie » (162). Observée surtout dans le tabès, cette maladie neurodégénérative désigne un trouble de la coordination des mouvements et peut témoigner d'une lésion cérébelleuse, c'est-à-dire du cervelet. Dès lors, les manifestations physiques et lexicales de la pathologie du *je* pourraient guider vers l'hypothèse d'une maladie mentale.

Dans son article « Le nom de Beckett », Allan Astro explique que « le sujet est la proie du langage qui se parle tout seul, tel qu'on le voit dans le discours schizophrène. [...] Beckett nous offre une œuvre littéraire à résonances psychotiques » (Astro 740-1). À défaut d'un autre nom satisfaisant, les anomalies développées chez le sujet appellent celui de *schizophrénie*. Les dysfonctionnements physiques qui

voyaient les parties du corps se détacher trouvent leur explication à partir de la disjonction à la base de la maladie :

[...] en 1906 Beuler commence à parler de Schizophrénie [du grec *schizein* « fendre, cliver » et *phrên* « esprit »] [...] pour signifier la « rupture » pour lui caractéristique de l'affection.

En 1979, le CIM 9 (Classification Internationale des Maladies de l'OMS) définit l'affection comme un « groupe de psychoses caractérisées par un trouble fondamental de la personnalité, une altération typique de la pensée ou sentiment fréquent d'être commandé par des forces étrangères, des idées délirantes qui peuvent être bizarres, des troubles de la perception, une affectivité anormale, sans rapport avec la situation actuelle, de l'autisme [...] ». (Morel 9-11)

Dans ces quelques lignes éclatent les concordances entre le personnage du roman et la définition de la schizophrénie. Pour reprendre les symptômes énoncés, le trouble d'identité du sujet apparaît au cœur de la quête vaine de toute la narration : « Il n'y a plus qu'à s'écarter tranquillement, dans les délices de se savoir à tout jamais personne. » (86) Quant à l'altération, elle se manifeste d'une part dans le délire paranoïaque de ce *je* persécuté par les autres – ce *ils* qui « étaient quatre ou cinq à me harceler »⁷ (19) – et d'autre part dans un dédoublement de personnalité, se prenant pour un *il*, un *tu* ou un autre *Worm* : « Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pas pour lui, pour les hommes, ce sont les hommes qui le conçoivent et qui disent, Worm est là, puisque nous le concevons [...]. » (99) Autres traits psychopathologiques, les idées bizarres surviennent au cœur du texte de façon inattendue : « [...] j'avais peut-être laissé ma jambe dans l'océan Pacifique, que dis-je peut-être, je l'y avais laissée, au large du Sumatra, aux jungles rouges de rafflésie puant la charogne, non, ça c'est l'océan Indien, quelle encyclopédie, enfin par là. » (51) Les troubles de la perception touchent chacun des sens et de manière exemplaire la vue : « [...] ce que je vois le mieux, je le vois mal. » (17) Ces altérations sensorielles apparaissent comme la conséquence de l'*autisme* qui, connu comme la perte de contact avec la réalité et le rejet du monde extérieur, constitue le symptôme fondamental de la schizophrénie en même temps qu'il parcourt étrangement les premières pages du roman. Pourtant il convient de rester prudent et d'éviter

⁷ Et parallèlement à la recherche de l'idiotie dans *L'Innommable*, l'étude souhaite deviner quelques pistes d'identification de ce *ils* énigmatique.

une conclusion hâtive⁸. Si la symptomatologie se vérifie dans le texte, la schizophrénie n'en reste pas moins, après un siècle d'existence, une maladie indéfinissable : « Son déterminisme est inconnu, ses mécanismes ne le sont pas moins, les théories proposées sont multiples, les limites cliniques elles-mêmes restent mouvantes au gré de classifications dangereusement réductionnistes. » (Morel 11) Il reste à noter qu'il est « difficile de distinguer une schizophrénie d'une déficience mentale [...] ». » (Illigworth 340) De même que l'accumulation sans fin des symptômes entrave le verdict médical, passant de la mutilation du corps à la syphilis, de l'infection à la démence précoce, le mal dont est victime le personnage innommable n'accepte aucune limite, ne supporte aucune classification : « C'est un transformateur, où le bruit se fait rage et épouvante, sans le secours de la raison. C'est tout ce qu'il faut, pour l'instant. » (115)

Face aux réticences qu'entraîne cette tentative d'auscultation du personnage, nous reprenons la définition de Clément Rosset pour éclairer le tableau : « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. » (*Le Réel* 42) Cas particulier, la maladie en question dans *L'Innommable* est inclassable et sans nom. État de conscience proche de la folie, l'idiotie est une déperdition du logos et de la raison. Sous le regard des autres, le personnage innommable, sorti d'« une congestion cérébrale » (78), explique : « [...] ils n'en auront jamais raison, de ma bêtise. » (98) Qualifié d'« abruti » (103), il n'a de cesse de répéter ce qui se rapporte à une forme de retard mental ou de stupidité inchangeable : le tout « importerait peu si j'avais quelques connaissances d'ordre général et avec l'usage de la raison, mais voilà, je ne sens rien, je ne sais rien et pour ce qui est de penser, je le fais juste assez pour me taire, on ne peut pas appeler ça penser » (33)⁹. Concomitantes de la recherche vaine du nom de l'individu, trop

⁸ Cette attitude de mise en suspens de tout jugement est à la base de l'œuvre beckettienne, rebelle à toute définition. Au seuil du roman, le mot « aporie » (7) – dont il sera question plus loin dans notre lecture – impose le mot d'ordre du doute. Quand bien même l'approche médicale donne certaines pistes, l'étude du personnage innommable trouve son intérêt dès l'impossibilité paradoxale qu'elle présente. Elle confirme une fois encore qu'en littérature, et d'autant plus chez Beckett, aucune conclusion – aucune condamnation – n'est valable.

⁹ Cette phrase de Beckett nous amène à l'expression qu'emploie Michel Beaujour à propos de Georges Bataille : « [...] [Bataille] est de la famille, comme le furent

répugnant pour avoir une identité, les incohérences de la première lecture du texte posent le cadre de l'aliénation. Dans *L'Innommable*, la dégénérescence est mobile sur le plan physique comme sur le plan identitaire :

[...] cette régression par stades de l'état physique normal au raidissement des jambes, à la paralysie, à la perte des membres ; la régression d'un état de conscience lucide à un état de pré-conscience ; la régression de l'unité d'un moi indépendant à une perte du moi [...]. (Frankel 330)

De manière frappante cette régression correspond à celle du sujet victime d'oligophrénie ou de retard mental selon le discours médical. Ce dernier observe une « ignorance apparente de sa propre identité », un « examen minutieux de son corps » et des « confusions des pronoms personnels » (Illigworth 340). Quant aux déficiences motrices, elles condamnent le sujet idiot à l'impuissance et martèlent la narration. « [D]ans la mesure de mes moyens déclinants » (55) ; « il m'est impossible de tourner la tête, à cause d'une rigidité précoce du cou » (75) ; « moi je ne peux rien faire » (110). Impotent, le personnage est sous surveillance et nécessite une assistance constante, « témoin les soins dont je suis l'objet » (78). Au cœur du roman et à titre exemplaire, le personnage appelé tour à tour Marguerite puis Madeleine¹⁰ fait figure de « bienfaitrice » (90), nettoyant et embellissant cette forme étrange qu'est devenu l'Innommable dans sa jarre. À l'occasion de cet épisode surtout, le personnage se voit peu à peu réduit à l'état d'objet. Son infériorité, présente dans le terme « diminué » (79) et répétée à de nombreuses reprises, évolue vers une perte d'humanité progressive. Sans qu'il soit possible de qualifier l'Innommable d'oligophrène accompli, les variations idiotes, entreprises par la présente étude du roman, vont se précisant. S'impose d'abord l'être handicapé, difforme, malade puis attardé qui n'est, au

Bouvard et Pecuchet à leur époque, en tant qu'idiot sur qui les totalisations, les épistémologies, les systèmes achoppent, et sont forcés d'avouer leur secrète inanité, ne serait-ce qu'à force d'être consumés comme ils s'entrechoquent vivement dans un espace intellectuel confiné. » (Beaujour 62)

¹⁰ L'alternative même entre les deux prénoms appelle de multiples intertextes. Nous nous souvenons, entre beaucoup d'autres, de Marguerite dans *Faust* de Goethe ou de Marguerite de Baraglioul dans *Les Caves du Vatican* de Gide. Quant à Madeleine, elle pourrait être celle – le biscuit – de Proust dans *À la recherche du temps perdu* ou la serveuse de Sartre, jouant au phonographe le « vieux rag-time avec refrain chanté » (*La Nausée* 40) salvateur dans *La Nausée*, ou peut-être encore une autre.

yeux des autres, qu'une bête, un monstre et même, pire et plus juste, un pou.

La bête, le monstre ou le pou

Établi à partir d'une photo, le portrait du personnage à la page 150 de *L'Innommable* recense les symptômes suivants, dans l'ordre :

[...] ramollissements multiples, scléroses diverses, insensible aux coups, vue en baisse, dyspeptique, à nourrir avec précaution, d'excréments, ouïe en baisse, cœur irrégulier, humeur égale, odorat en baisse, dort bien, ne bande jamais, en voulez-vous encore [...]. (150)

Nous y apposons, volontairement et sans lien immédiat, le début de la préface de *Les Mots et les Choses*. Foucault ouvre son livre en citant un texte de Borges extrait d'« une certaine encyclopédie chinoise » où

les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches. (*Les Mots et les Choses* 7)

Identique à celui rencontré sur la table de la librairie déjà mentionnée et fondé sur une répartition non logique ou désordonnée, ce rapprochement du texte de Beckett et de l'énumération de Borges fait naître l'idée d'une représentation imaginaire de l'Innommable en animal. L'apposition des diverses manifestations de sa pathologie amène le personnage à se présenter lui-même en bête « à nourrir avec précaution » (150). L'identification commence par introduire dans le roman un bestiaire complet, preuve d'une « passion pour le règne animal » (82). Dans le monde de l'Innommable on trouve les rats (79 et 140), le singe (103), les lapins (172), les hyènes (174), le naja (125) qui est une espèce de serpent élapidé de grande taille et très venimeux, les lombrics (92) dont un personnage tire son nom anglais « Worm » (85), les chiens (57, 91, 121, 125 et 153), le cheval (55, 77, 96, 117 et 190), les oiseaux (8, 11, 24) et 82) mais aussi les insectes, et en particulier la mouche – souvent la bleue au-dessus des plaies infectées ou des cadavres – (68, 76, 79, 89, 91 et 111). Convoquer ainsi le relevé animalier encourage une autre lecture du roman. Les premières lignes de *L'In-*

nommable donnent à imaginer le balbutiement d'un être qui se réveille dans un espace inconnu et qui aurait perdu toute notion d'identité. De ce fait, elles incarneraient peut-être les premiers mots sortant de la bouche du narrateur de *À la recherche du temps perdu* à son réveil :

[...] quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal [...]. (Proust 5)

Ce que clarifie Proust ici à l'imparfait de l'indicatif est offert de façon brute, sans temps, ni mode ou explication chez Beckett : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. » (7) Ce frémissement initial précède un réseau d'analogies qui dessine peu à peu l'Innommable en bête. Le phénomène le plus frappant concerne les deux premières comparaisons, à savoir « comme un oiseau » (8) et « comme un grand-duc dans une volière » (11). Seules images du début opaque de l'œuvre, elles associent le comparé « je » au comparant du volatile et donnent la première couleur – le premier plumage – de l'Innommable. Quant à l'espace, bien qu'il soit inconnu du personnage et simultanément lié à la quête de son identité, il se définit dans ses limites. Comme dans une chambre, le sujet subit l'enfermement : « [...] comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage et mortes en cage nées [...]. » (166) La répétition abusive du comparant produit une harmonie imitative où la phrase reproduirait le va-et-vient de l'animal, tournant en rond dans un espace réduit. Le parallélisme avec la bête de zoo s'affirme : « Si on lui jetait un morceau à manger ? » (52) et plus loin : « [...] elle profitait de ce que j'avais la bouche à découvert pour y enfoncer un morceau de mou ou un os à moelle. » (69) Prisonnier du lieu où il siège, regardé et nourri comme une bête de cirque, le personnage, mutilé physiquement et imbécile mentalement, tire sa singularité essentielle du fait de son infériorité, trait qu'il partage avec la bête selon l'idée de Georges Bataille dans *Théorie de la religion* :

La définition de l'animal comme une chose est devenue humainement une donnée fondamentale. L'animal a perdu la dignité de semblable de l'homme, et l'homme, apercevant en lui-même l'animalité, la regarde comme une tare. (*Théorie de la religion* 52)

L'Innommable a perdu, ou n'a jamais acquis, la dignité humaine. Alors que l'« homme est un mammifère supérieur [...] dans cette ménagerie » (84), le personnage se présente comme une chose : « Une fois par semaine on me sortait de mon récipient, aux fins de le vider. » (68)¹¹. Sa « réclusion » (68) – car il faut enfermer ce qui n'est pas humain – le marginalise et achève le portrait en animal :

L'animalité représentant une antériorité ou une déchéance de la perfection humaine incarnée dans le corps masculin est propre à désigner le bord sur lequel se produisent dans le monde judéo-chrétien toutes les figures mauvaises de l'humanité : la femme, le prolétaire, l'homme de couleur... L'animalité : métaphore inévitable des *corps différents*, des identités inachevées ou déchues. (Chevrier et Maurice 845)

Réajustées par le titre du roman, les correspondances établies entre le personnage et l'animal se précisent en une déchéance et conduisent à l'image du monstre.

La représentation de l'Innommable en monstruosité de la nature passe par le détour de la viande. En filigrane dans le texte apparaît le champ sémantique de l'hippologie et fait l'objet d'un traitement particulier. L'odeur de « l'écurie » (190), la profusion des mouches, sa ressemblance avec « une vieille carne de somme ou de trait qui ne songe même plus à l'écurie » (55) et l'œil « chevalin » (117) terrifié par l'approche de sa mort imminente sont autant d'allusions à la rue du 15^e arrondissement qui est un des espaces évoqué par le texte : « [...] ma présence réelle, rue Brancion, drôle d'île. » (94) Non loin de cette rue se situent les abattoirs pour les chevaux à Paris¹²

¹¹ L'allusion à ce détail de la toilette de l'impotent rappelle un passage de *La Mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï : « Pour les selles, on recourait aussi à des dispositions particulières, et chaque fois, c'était un supplice. » (Tolstoï 171) Il est symbolique que ce soit précisément au cours de ce rituel qu'apparaisse la figure bienfaitrice, telle Marguerite pour l'Innommable, propre à consoler quelque peu Ivan Ilitch : « Celui qui venait emporter ses excréments était toujours le même domestique, un garçon venu de la campagne, nommé Guérassime. » (Tolstoï 171)

¹² Dans la troisième partie du roman *Des inconnues* de Patrick Modiano, la narratrice originaire de Londres emménage à Paris dans l'atelier d'un Autrichien situé rue Chauvelot, près de la station de métro Porte de Vanves. À deux pas de la rue Brancion, le logement évoque pour elle « le bruit des sabots » (107) qu'elle entend chaque matin : « De toute façon, même si j'habitais dans un autre quartier, loin d'ici, cela ne changerait rien. Il y aurait toujours dans ma tête la file des chevaux qui avançaient dans la nuit et tournaient au coin de la rue, et ce type en pantalon de gardien,

et le buste d'Émile Decroix que Beckett apercevait de la fenêtre de sa chambre rue Brancion (McMillan 71) : « En tournant, [...] je peux voir la statue du propagateur de la viande de cheval, un buste. » (67) L'homme représenté se trouve être « officier de la légion d'honneur, fondateur de la société contre l'abus du tabac, propagateur de la viande de cheval » (Advielle 23) – cette dernière attribution est reprise textuellement par Beckett cité plus haut (67) – dans le discours de M. Barbaud, président du *Syndicat de la Boucherie hippophagique*, prononcé le 22 juin 1902 lors de l'inauguration d'un autre buste à Savy-Berlette dans le Pas-de-Calais (Advielle). Decroix figure alors le point de départ de la métaphore filée de l'Innommable en « percheron » (77) bon pour l'abattoir. Aidée par la mention ultérieure des « médailles de l'hippophage Decroix » (88), l'image peu ragoûtante du personnage en viande de cheval se confirme¹³. Émile Decroix commence son livre *L'Alimentation par la viande de cheval* en prônant la consommation de cette chair, avantageuse tant sur le plan économique que social et médical. En préambule, il fait allusion aux souffrances :

[...] qu'ont à endurer, avant d'être sacrifiés dans les clos d'équarrissage, les malheureux chevaux, auxquels à la fin de leur carrière, on retranche les aliments parce qu'ils ne peuvent plus travailler, et qui ne peuvent plus travailler parce qu'on leur tranche les aliments.

Le meilleur moyen de mettre un terme à un si navrant spectacle, c'est de livrer à la consommation, comme animal de boucherie, tout cheval qui ne pourrait plus rendre de bons services. (Decroix 3)

Là où il partage la souffrance et l'inutilité du vieux cheval, le morceau de viande qu'est l'Innommable ne saurait être idéal pour la consommation dès qu'il se charge du qualificatif suivant : « [...] foutu comme je le suis, dans la jeune abjection où ils m'ont conduit [...]. » (107)

Le roman se délecte dans l'exposition d'un portrait répugnant à tous les niveaux. Cet être qui a été « bâclé de façon scandaleuse » (142) présente tous les aspects du monstre. La mutilation du corps adulte vue précédemment se double d'une malformation de naissance digne de l'idiotie congénitale dès la mention du « trou de Botal »

tirant sur le licol de l'un d'eux – un cheval noir. Il ne voulait pas avancer et il se serait sans doute enfui, s'il l'avait pu. » (Modiano 116)

¹³ Ajoutons une idée née du rapprochement de la nationalité anglaise de la narratrice de Modiano de celle irlandaise de Beckett : un anglophone serait-il plus à même de mesurer toute l'horreur qu'inspire l'idée des abattoirs et des boucheries chevalines ?

(110). Basé sur le nom du médecin et anatomiste italien Leonardo Botal qui exerçait au XVI^{ème} siècle, le terme désigne une malformation congénitale de la communication dans le cœur entre l'oreillette droite et la gauche. Ce genre d'imperfection d'emblée présente rappelle la définition du monstre comme sujet d'une malformation morphologique grave : « [...] loin d'exhiber la rationalité de la nature, le monstre, au contraire incarne les incertitudes et les ratés de la force formatrice, fait trembler la limite impartie à chaque type par la nature. » (Poirier 695) Le terme est prononcé par l'Innommable lui-même : « [...] ma carapace de monstre autour de moi pourrira [...]. » (64) L'aspect évolue parallèlement vers une répugnance de plus en plus précise : « [...] mon crâne, couvert de pustules et de mouches bleues [...]. » (68) Plus loin apparaissent « ces yeux révoltés, cette bouche bée et la bave aux commissures » (78). Tout se passe comme s'il était question non pas d'un être humain mais d'une bête de cirque donnée en spectacle, en référence à l'origine du mot *monstre* du verbe latin *monstrare* « montrer ». L'anormalité dérange, doit être enfermée et se montre du doigt.

Le spectacle de l'aspect physique comprend deux réactions distinctes. D'une part, il bouleverse les « hypersensibles qui voient des occasions de scandales et d'indignation partout » (68). D'autre part, il pousse à fermer les yeux : « Serait-ce par pudeur, par crainte de causer de la peine, qu'on affecte d'ignorer mon existence ? » (91) À partir de « certaines bizarreries [...] entre autres mon inexistence aux yeux des gens non prévenus, c'est-à-dire de tout le monde » (95), la représentation de l'Innommable subit une gradation ascendante vers le néant, « n'ayant rien de l'homme, n'a rien d'autre, n'a rien, n'est rien » (100). Cette progression vers le rien le réduit à une manifestation animale plus petite encore, son double Worm « étant moins qu'une bête » (118) : de ver il devient pou. Du dérangement ou de l'ignorance qu'il provoque chez les autres, l'identification du personnage glisse sur le mot « rafflésie » (51) tiré du *rafflésia*, cette plante tropicale qui vit en parasite sur certains arbres et dont l'appareil végétatif fort réduit porte une énorme fleur rouge brique et à l'odeur désagréable. Terme formé à partir du nom de Sir T. Stamford Raffles (1781-1826), gouverneur de Sumatra qui le découvrit, il évoque simultanément une couleur proche du sang, la caractéristique olfactive gênante et sa nature biologique de parasite. Évocation évidente de l'époque du colonialisme, ces déterminants fonctionnent comme des

échos au portrait de l'Innommable comme viande pourrie et être vivant en liaison organique avec d'autres. Ils font de lui un pou :

Et si l'homme est un pou pour l'homme, il faut bien que l'homme, indéfiniment, soit son hôte. D'où le double sens de ce mot, celui qui donne et celui qui reçoit l'hospitalité. L'homme est un hôte pour l'homme, et cela suffit, parasite et parasité, la loi d'échange réflexif se résume en ce mot. Qui dit l'hostilité en même temps que l'hospitalité, la violence et le don, le don et le dommage, le bien et le mal d'un seul coup. (Serres 736)

Le portrait de l'Innommable en pou ne prend son sens qu'à partir de la présence des autres dans son discours. Il se voit à son tour, et selon la phrase de Michel Serres, parasité.

Le parasite parasité ou le ver persécuté

Le mot *pou* commence par désigner divers parasites, envahisseurs néfastes tant des plantes que des animaux. Qu'il soit *pou de tête* ou *pou de corps* – autrement dit *morpion* –, sa présence inopportune entraîne diverses affections qui se manifestent toutes par une démangeaison suivie de près par une période de grattage, seule solution en vue d'un soulagement immédiat¹⁴. Dans le roman de Beckett, le caractère innommable du personnage a pour conséquence un rejet de la communauté invisible quoique présente et qui, pour se gratter ou s'en débarrasser, le rejette par divers moyens. Tour à tour appelée « ils », « Basile » ou les autres, l'identité de l'altérité – des bourreaux – semble importer moins ici que le pronom personnel qui la désigne : « Mais qui, ils ? Est-ce vraiment la peine que je m'en enquière, avec mes moyens pipés ? » (63) Reste que la foule de ses hôtes le persécute « par crainte de se trouver mal devant le spectacle des bêtes » (68). Là

¹⁴ Ironique, cette identification du narrateur au pou appelle un intertexte de Gide, *Les Caves du Vatican*. Le roman évoque, dans le livre quatrième intitulé justement « Le Mille-pattes », les insectes rencontrés par le personnage Amédée Fleurissoire au cours de son voyage vers Rome. À Marseille, il se voit dévoré par les brûlures d'une crise d'urticaire provoquée par une attaque de punaises : « Il aperçut alors trois minuscules pastilles noirâtres, qui prestement se muchèrent dans un repli de draps. C'étaient elles ! » (*Les Caves du Vatican* 776) Le lendemain, il fait étape à Toulon et souffre des démangeaisons de puces. Par la suite, il se retrouve persécuté par des moustiques peu avant son arrivée à Rome.

encore il convient de rappeler la valeur injurieuse du terme *idiot*. Propre à manifester l'infériorité de l'individu, son trait monstrueux et dérangeant, le « miroir animal » – pour reprendre le titre de Clément Rosset –, correspond au « miroir idiot » déformant :

Image de l'homme encore naïf, irresponsable, non calculateur : la bête ici [chez l'enfant] figure l'homme de manière très convenable, l'homme qui n'en est pas encore un, avant son entrée en scène dans l'humanité. Le miroir se ternit lorsqu'il renvoie non plus l'image de l'enfant mais celle de l'adulte : la bête y figure alors l'homme de manière injurieuse. (Rosset « Le miroir animal » 864)

L'identification de l'Innommable en animal enclenche la mise en place d'une sorte de sacrifice. Déjà présente dans le contexte des abattoirs, l'idée de la mise à mort se répète lors des deux occurrences du mot « merlin » (68 et 79). Parmi les multiples significations du terme se dégage celle du marteau à long manche servant à assommer les bovins – et encore une fois, les chevaux – : « [...] ils me feront frapper par la foudre, ou par le merlin, un soir de fête [...]. » (79) Le décor est posé dès la comparaison de l'espace qui serait « comme sur l'arène, après les massacres, le sable en poussière » (148). Au fur et à mesure s'affirme l'idée d'une accusation, d'un châtement : « [...] pour me punir d'être né peut-être, ou sans raison spéciale, parce qu'on ne m'aime pas [...]. » (39)¹⁵. L'idée culmine à la fin car « il faut accuser quelqu'un [...] il faut une victime » (208).

Parmi les différents emprunts d'identités, un plus que les autres cadre l'Innommable sous cet éclairage : « [...] je ne suis plus Worm, mais une sorte de Toussaint Louverture de dixième zone [...]. » (104-5) Homme politique haïtien, Toussaint Louverture est né à Saint-Domingue en 1743 et mort en France en 1803. Esclave noir, il était employé comme cocher au moment où éclata, en 1791, la révolte des Noirs de Saint-Domingue dont il devint l'un des chefs. Cette autre piste offerte par le texte – et à nouveau en référence au colonialisme – métaphorise l'Innommable en victime de la persécution blanche. Ailleurs dans le texte, il figure l'animal de sacrifice, responsable des fautes de la collectivité. On pense alors à l'image du bouc de la tradition hébraïque, chassé et sacrifié le jour de la fête des Expiations,

¹⁵ Ici, l'Innommable figure la « conscience pré-réflexive » de Levinas au sens où elle est « [m]auvaise conscience ou timidité ; sans culpabilité, mais accusée ; et responsable de sa présence même. » (Levinas 87)

chargé des péchés d'Israël : « L'Innommable se prend pour le bouc-émissaire [...], et dans la version anglaise de *Godot*, Estragon appelle la danse de Lucky "l'agonie du bouc-émissaire" ("The *Scapegoat's Agony*"). » (Astro 747) Ce nouveau statut de bouc-émissaire justifie l'exposition du personnage immonde au grand public : « Mais en admettant qu'on ait choisi de me cacher sur la voie publique, pourquoi s'être donné tant de mal pour que ma tête soit montée en épingle et artistement éclairée [...]. » (96) De la même façon que l'idiot manifeste les tares d'une communauté de sa malformation physique et mentale, le personnage expie les fautes en devenant l'esclave de ses maîtres : « [...] on n'a pas toujours l'ilote qu'on veut. » (44) En référence au serf de Sparte dans l'Antiquité, *l'ilote* désigne par analogie une personne avilie par l'asservissement et rejoint par conséquent la comparaison avec Toussaint Louverture. Au singulier ou au pluriel, l'altérité qui maltraite l'Innommable s'appelle « mon maître » (39-40 et 42) ou « un consortium de tyrans » (40). La collectivité s'oppose alors à la solitude et la singularité d'un être parasite et parasité qui, de même que l'idiot Benjy de Faulkner n'aimait que trois choses – le pré, sa sœur Caddy et la lueur du feu –, se définit selon trois éléments : « Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude, physique bien sûr, avec ça je me suis débrouillé. » (183) La contradiction essentielle d'une parole impossible mais bruyante trouve sa première manifestation de souffrance dans les larmes.

Le narrateur purge la peine de l'humanité : « Mais ceci est ma peine, c'est sur ma peine qu'ils me jugent, je la purge mal, comme un cochon, muet, sans comprendre, muet, sans l'usage d'autre parole que la leur. » (137) Reste à savoir de quelle façon se purge mal la peine. Avant la prise de parole, elle passe d'abord par des moyens d'expression réduits, des larmes aux cris, en passant par la bave. Dès le début, le thème des pleurs détermine le personnage : « Les larmes ruissellent le long de mes joues sans que j'éprouve le besoin de cligner les yeux. » (11) D'emblée présentes et sans motif aucun, les larmes reviennent comme leitmotiv tout au long du roman : « C'est là-dessous [sous la bâche], au chaud et à l'abri, que j'ai fait connaissance avec le bienfait des larmes, tout en me demandant à quoi je le devais, car je n'étais pas ému. » (69) Dès lors, l'important n'est pas dans l'émotion qui suscite les pleurs. De l'œil, « les larmes en jaillissent presque sans arrêt, on ne sait pourquoi, on ne sait rien, si c'est de rage, si c'est de

chagrin, c'est comme ça, [...] c'est peut-être des larmes d'hilarité » (121-3). Peu importe leur origine, ce qui compte, c'est qu'il soit question de leur *bienfait*. Il correspond à celui de l'« herméneutique des larmes » de Cioran : « Les larmes prêtent un caractère d'éternité au devenir ; elles le sauvent. » (*Des larmes et des saints* 109) Devenue une sorte de don, pleurer constitue le premier moyen d'expression du personnage, ce qui sous-entend une souffrance démesurée et inconnue qu'il expie pour les autres. Il convient de préciser que l'unique occurrence de l'adjectif *idiot* dans le roman, dans l'expression « c'est complètement idiot » (143), intervient justement à propos des larmes qui ne sauraient calmer ou résoudre quoi que ce soit. Leur gratuité n'ôte rien de leur abondance. Elles sont là, un point c'est tout. Liées à l'ignorance, elles remplacent le savoir absent selon Cioran : « Ce n'est pas la connaissance qui nous rapproche des saints, mais le réveil des larmes qui dorment au plus profond de nous-mêmes. » (*Des larmes et des saints* 31) Leur consistance liquide devance le passage à une autre forme d'expression, inaugurée par le nom de *Worm*, double de l'Innommable : la bave.

Parmi les signes particuliers de la déficience mentale, le discours médical recense les observations suivantes : les idiots « continuent de baver », émettent un « grincement des dents », des « vocalisations altérées » et ont une « voix [...] gutturale, parfois perçante, déchirante, aiguë, faible ou fluette » (Illigworth 335). L'Innommable se décrit « bavant de vie » (39) : « [...] j'aurai le droit de rester tranquillement dans mon coin, à baver et à vivre, la bouche fermée, la langue inerte, loin de tout dérangement, de tout bruit, la conscience tranquille, c'est-à-dire vide. » (40) Commune encore aux animaux, aux nouveaux-nés et aux idiots, la bave se trouve ici fortement liée à l'existence même, devenue synonyme de vie dès la juxtaposition des infinitifs « baver » et « vivre ». Plus loin, elle remplace la parole, « je jetais de la bave en signe de mécontentement » (71), puis la langue, « je pourrai baver dans mon coin, la tête démenagée, la langue morte »¹⁶ (178). Sorte de sous-langage, la bave confirme le statut inférieur de l'Innommable. À cette salive incontrôlable, s'ajoutent diverses manifestations sonores, ces « vocalisations altérées » qui ressemblent davantage aux « cris de douleur des bestiaux » (91).

¹⁶ Par la métaphore de la « langue morte », Beckett entend peut-être aussi modifier – et redonner vie à – ce qu'on a coutume d'appeler ainsi en France, à savoir le latin et le grec.

Selon une première métaphore, il se dit lui-même en train de « glapir » (36) ou de barrir (43) et identifie ainsi sa voix à celle du renard, du chien, du lapin ou du rhinocéros¹⁷. Par moments, il est question d'une confusion de hurlements où « vagir, chialer, ricaner et râler » (81) s'entremêlent en un bruit qui n'est pas sans rappeler l'étrange émission de la gorge de Benjy dans *The Sound and the Fury* : « [...] l'air s'engouffrera en moi, l'air vivifiant, et ressortira aussitôt, en hurlant. » (162)¹⁸. Rappelons que dans le cas de l'oligophrénie « la parole peut avoir été perdue ou jamais acquise, ou ne pas s'être développée comme il le faudrait. [...] Bien que des mots ou des phrases puissent être entendus, ils ne sont pas utilisés pour la communication. » (Illigworth 340) Atteint d'une malformation linguistique, l'Innommable prend sur lui les plus humbles fonctions du corps. De la relation étroite, énoncée précédemment, qu'il entretient avec le corps, il est obligé de s'en tenir en deçà de tout langage. Il fonctionne alors comme éponge et inaugure une dimension infra linguistique, celle d'une sorte d'idiot narrateur. L'exclu, le marginal qu'il figure, permet paradoxalement la circulation du sens à partir du moment où son abjection a un effet de scandale : « N'entendant rien, je n'en suis pas moins la proie de communications. » (82) Il ajoute : « Si ce bruit pouvait cesser, il n'y aurait plus rien à dire. » (147) Le paradoxe du roman réside dans le fait que celui qui est incapable de parler soit précisément, et comme malgré lui, celui qui parle :

C'est là, exactement, que la notion de parasite se retourne. La machine organique est un ordre par fluctuation, elle fait de l'ordre avec de la fluctuation. Et c'est sa façon de payer. Elle fait *des signes à partir des parasites*, c'est-à-dire des mots à partir du bruit. (Serres 739)

¹⁷ Le parallèle rappelle le délire ultime de Saint Antoine – célèbre pour avoir vécu en anachorète, ce qui n'est pas sans rapport avec la situation de l'Innommable – à la fin de *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert : « J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière ! » (*La Tentation de Saint Antoine* 164)

¹⁸ Nous pensons à ce « long cri ininterrompu durant trois jours, ce cri si affreux qu'on ne pouvait l'entendre sans horreur même à travers deux portes » (Tolstoï 237) des dernières heures de vie d'Ivan Ilitch.

Les multiples identifications et visages – du handicapé physique et malade mental au ver bavant, en passant par le cheval agonisant et le pou qu'on gratte – aboutissent à la figure d'un narrateur unique en son genre. Le texte établit un éloge particulier dès lors qu'il transforme l'ignorance en un privilège lors d'un passage à la troisième personne du singulier :

C'est sa force, sa seule force, de ne rien comprendre, de ne pouvoir faire attention, de ne pas comprendre ce qu'ils veulent, de ne pas savoir qu'ils sont là, de ne rien sentir, ah mais attention, il sent, il souffre, le bruit le fait souffrir, et il sait, il sait que c'est une voix [...]. (122)

Dorénavant, le malade tient lieu de narrateur idéal : « L'aliénation se proposant comme la révélation [...] des privilèges qui sont ceux des autistes d'échapper aux exigences de la raison en se réfugiant dans un sanctuaire à l'abri de la réalité ontologique. » (Berne 703) Et quand le pou se fait narrateur, au personnage de cet Innommable aux mille visages de « cher dégueulasse » (87) se substitue le langage qui devient à la fois protagoniste et diégèse du roman.

Manifestation linguistique : le narrateur en perroquet

Mais en fait de compagnons muets il ne disposait que d'un perroquet, gris et rouge, auquel il apprenait à dire, *Nihil in intellectu*, etc. Ces trois premiers mots, l'oiseau les prononçait bien, mais la célèbre restriction ne passait pas, on n'entendait que couah couah couah couah couah.
(*Malone meurt* 72)

Dans *L'Innommable*, Samuel Beckett se place du côté des marginaux en donnant le rôle du conteur à un être anormal, physiquement et mentalement. De la bouche du malade sortent toutes les « confuses paroles » du poème « Correspondances » de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal* 62) qui constituent à elles seules le roman. Relevant du sentiment de l'absurde, la perception du monde et du personnage ne dépend alors que de ce discours où le *je* qui parle répète de façon mécanique la leçon apprise à la manière du monologue de

Lucky dans *En attendant Godot*¹⁹. Mais la mécanique cafouille. À travers l'observation des phénomènes linguistiques de la narration dans *L'Innommable* se dégage l'idée de l'altération de la leçon dans la répétition qui inaugure une appréhension des mots et de la réalité qui surprend par sa singularité et ses conséquences.

Répéter la leçon

À plusieurs reprises, le choix du narrateur appelle cet intertexte flagrant, que nous aimons répéter, soulignant la définition de l'Innommable en idiot conteur :

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (*Macbeth* V, 5, 716-8)

De même qu'il fait allusion au monologue de Benjy dans *The Sound and the Fury*, le roman de Beckett évoque des « rumeurs signifiant rien » (107) et une tête « remplie de rage seulement » (115). À propos du bruit, « il n'a pas été possible jusqu'à présent de déterminer avec certitude, ni même vraisemblance, ce que c'est, comme bruit, ni comment il vient jusqu'à moi, ni par quel organe il est émis, ni par lequel il est perçu » (170). Le narrateur s'interroge : « D'où viennent ces mots qui me sortent par la bouche et que signifient-ils, non, en ne disant rien [...] » (139) Plus loin, il se demande « si je suis des mots parmi des mots, ou si je suis le silence dans le silence » (170). Il reste « son histoire qu'il faut raconter » (211) et qui prend la forme d'un discours de fou, sans logique, sans ordre et sans finalité : « Cette histoire ne sert à rien, je suis en train presque d'y croire. » (71) Tour à tour, les termes de la tragédie shakespearienne sont ainsi repris par l'Innommable devenu le narrateur idiot : « La vie se trouve réduite à une série d'histoires contées d'abord par une voix, puis par une autre,

¹⁹ Sous l'ordre de Pozzo – « Pense ! » –, Lucky, le personnage muet depuis le début de la pièce, récite son discours constitué d'une seule longue phrase qui commence ainsi : « LUCKY (*débit monotone*). – Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattman d'un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche quaqu hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien [...] » (*En attendant Godot* 62)

peut-être les mêmes. » (Bair 71) Victime de ses lacunes linguistiques, le narrateur se voit obligé de passer par d'autres identités que la sienne pour parler – celles de Worm etc. –, et en conséquence par le biais d'une langue qui ne lui correspond pas : « [...] je n'ai que leur langage à eux [...] » (64-5) Quant au persécuteur linguistique, alternative de ce « eux », son nom passe de Basile à un autre au début du texte : « Je vais donc l'appeler Mahood plutôt, j'aime mieux ça. » (37) Sur le plan symbolique, on devine que la lettre *n* a été ôtée du mot anglais *Manhood*, en référence à la virilité. Châtré du *n*, le nom évoquerait la perte d'humanité au sein même de l'humanité des hommes. Et l'homme se fait bourreau pour son prochain à un certain niveau : « J'ai toujours aimé ne pas savoir, mais Mahood me disait que ce n'était pas bien. » (37)²⁰. Liée à la valeur morale de la connaissance, la torture passe par les mots. Plus loin, le narrateur précise qu'il s'agit d'un « latin de porcherie » (71), écho de la « langue morte » (178) citée plus haut, en référence à la tradition scolastique où la connotation négative passe par l'ajout du qualificatif animal et formule simultanément une critique violente de l'aliénation dont il souffre. Tendue entre une langue étrangère et ce qu'il a à dire, le narrateur se débat dans une lutte linguistique sans fin.

Le grand bruit que constitue le roman tout entier développe une langue idiote – au sens où elle est à la fois unique et dépourvue de raison –, condamnée à dire tout en désespérant de ne pouvoir dire. « Tout ici, non, je ne le dirai pas, ne pouvant pas » (11) donne le ton d'emblée et confirme plus loin « cette obligation et la quasi-impossibilité où j'étais de m'en acquitter » (55). En un mot et selon Maurice Blanchot : « Il lutte, cela est visible. » (« Où maintenant ? » 287) Extraite du premier article relatif au roman, « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? », paru dans la revue *Critique* en 1953, la phrase vaut pour la totalité du discours. Noyé et pollué par les paroles des autres, le narrateur est en proie à une bataille acharnée avec les mots. Le texte se déploie selon « une sorte de spirale ren-

²⁰ Cette corrélation entre la leçon, le savoir et l'être se trouve formulée à partir du rapport avec l'Autre dans *Éthique comme philosophie première* de Levinas : « Tout le vécu humain se dit jusqu'à nos jours – et surtout de nos jours – en termes d'expérience, c'est-à-dire se convertit en leçons reçues, en enseignements, en savoirs. Les rapports avec le prochain, avec le groupe social, avec Dieu, signifient désormais aussi des expériences collectives et religieuses. Ce qui marquera dès lors la modernité, c'est de pousser l'identification et l'appropriation de l'être *par* le savoir, jusqu'à l'identification de l'être *et* du savoir. » (Levinas 72-3)

versée, je veux dire dont les boucles, au lieu de prendre de plus en plus d'ampleur, devaient aller en rétrécissant » (50). Parallèlement à l'évolution morphologique vue précédemment et à force de lutte essoufflée, l'expression du narrateur progresse vers le néant, le silence. Il n'est que la faconde inutile qui témoigne du conflit de la représentation entre les mots et les choses, le discours absurde ou aliéné qui répète les mots des autres.

En guise de prémices, la narration pose le phénomène de la répétition pure comme principe : « À remarquer, avant d'aller plus loin, de l'avant, que je dis aporie sans savoir ce que cela veut dire. » (8) Compte tenu des antécédents animaliers du narrateur et de la primauté du monde des oiseaux dès les premières images, l'*Innommable* passe aisément pour l'espèce capable d'imiter la voix humaine. Un indice à propos de la couleur vient confirmer la comparaison puisque « ce gris est légèrement rosé, comme le plumage de certains oiseaux, dont le cacatois je crois » (24). Le terme marin *cacatois*, qui désigne la voile carrée légère grée au-dessus des voiles de perroquet et de perruche, est atténué par l'approximation « je crois ». La narration, en dissimulant la comparaison derrière une autre utilisation figurée de l'oiseau, nous amène, au terme de ce jeu d'indice, à penser le narrateur en perroquet²¹. « Le perroquet est un emblème heureux du langage en tant que matière purement sonore et non comme message ; on imagine que ces bêtes restent insensibles au contenu des phrases qu'elles répètent. » (Astro 754) Là où « ils » – les autres – prennent le visage de professeurs désespérés face à l'idiotie de leur élève, le narrateur déclare la phrase dans laquelle Allan Astro a vu le nom de l'auteur *bec-quet* : « Un perroquet, ils sont tombés sur un bec de perroquet [...] » (82) La comparaison, propre à inclure la nature passive du narrateur²², se poursuit plus loin sur le plan de la méthode :

²¹ Dans le conte « Un cœur simple » de Flaubert, le perroquet qui accompagne Félicité tient le rôle secondaire du récit : « Il s'appelait Loulou. Son corps était vert, le bout de ses ailes rose, son front bleu, et sa gorge dorée. [...] Elle entreprit de l'instruire ; bientôt il répéta : "Charmant garçon ! Serviteur Monsieur ! Je vous salue, Marie !" » (*Trois contes* 613)

²² Une autre comparaison s'impose ici entre le portrait répugnant du narrateur évoqué plus haut et celui de Loulou, le perroquet empaillé, à la fin du conte de Flaubert : « Bien qu'il ne fût pas un cadavre, les vers le dévoraient ; une de ses ailes était cassée, l'étaupe lui sortait du ventre. » (*Trois contes* 620)

Ces petites pauses, ce n'est pas bien malin. Lorsqu'ils se taisent, moi aussi. Une seconde après. J'ai une seconde de retard sur eux, je retiens la seconde, une seconde durant, le temps de la rendre, telle qu'elle me fut donnée, tout en recevant la suivante, dont je n'ai que faire non plus. (136)

La technique observée reproduit celle de l'oiseau et ne saurait être contrôlée, elle est subie par le narrateur : « [...] je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres [...]. » (166)²³. Apparemment stupide dans la répétition, il rappelle l'oiseau de *Malone meurt* concentré sur le début « Nihil in intellectu » de la phrase latine « nihil in intellectu quod non prius in sensu », soit « il n'y a rien dans l'intellect qui ne fût d'abord dans les sens » (Deane 31). En plus de constituer un nouvel indice d'idiotie qui tourne en rond sur le « Nihil in intellectu » (*Malone meurt* 72), la condition de perroquet implique un autre point de vue sur la narration. Devenu « a tale told by a parrot », pour reprendre les termes de *Macbeth*, le roman comprend une seule action : « [...] ce qui se passe, ce sont des mots [...]. » (98) Puisqu'« ici tout se répète tôt ou tard » (21), peu à peu le vrai personnage se transforme en langage dans la mesure où il ne s'agit que de la répétition erronée de ce que les autres disent.

Répéter mal

Il convient de rappeler que, plutôt que le *coua coua* désagréable de l'oiseau coloré, le discours emprunte le mode de communication humain : « Pourquoi la voix humaine, dans ces conditions ? Plutôt que des hurlements de hyène ou des coups de marteau ? Réponse pour qu'il n'ait pas trop peur, quand il verra se tordre de vraies lèvres. » (115)²⁴. Ces interrogations alors placées au cœur même du roman, mettent en évidence le paradoxe même du langage de l'Innommable.

²³ Pour son livre sur la poétique intertextuelle des romans d'Hubert Aquin, André Lamontagne choisit justement l'expression « Les mots des autres » comme titre, propre à rendre compte de son travail sur le genre romanesque « autour des notions "d'intertextualité" et de "postmodernisme" » (Lamontagne 1).

²⁴ On pense à la pièce de théâtre que compose Jean Cocteau en 1930 justement intitulée *La Voix humaine*. Il est question d'un autre jeu expérimental à partir de la seule voix d'une femme au téléphone. D'après les directives de l'auteur, lors de ce « monologue-dialogue », la « nervosité ne se montre pas par de la hâte, mais par cette suite de poses dont chacune doit statuer le comble de l'inconfort » (Cocteau 15).

Ce dernier appelle les mêmes effets que les cris de bêtes mais revêt les apparences d'une parole humaine. Il ne sort pas d'un bec mais d'une bouche. La répétition entraîne l'idée d'une passivité active dès lors qu'elle ne se contente pas de retransmettre les dires mais les altère, d'une part sous la forme du désordre, d'autre part en les modifiant. Le cafouillage prend son point de départ dès l'idée d'un enseignement : « [...] ce sont des mots qu'on m'a appris, sans bien m'en faire voir le sens, c'est comme ça que j'ai appris à raisonner, je les emploie tous, tous les mots qu'on m'a montrés, c'étaient des listes [...]. » (201)²⁵. Partout ailleurs, il est question d'une leçon :

Mais maintenant je vais la dire, ma leçon, si je peux me la rappeler. Sous les cieux, sur les routes, dans les villes, dans les bois, dans les chambres, dans les montagnes, dans les plaines, au bord des mers, sur les flots, derrière mes homuncules, je n'ai pas toujours été triste, j'ai perdu mon temps, renié mes droits, raté ma peine, oublié ma leçon. (32)

À travers la juxtaposition désordonnée de groupes nominaux compléments circonstanciels de lieu, le passage joue sur l'utilisation des prépositions et du vocabulaire à la manière d'un pur exercice de grammaire, rappelant l'apprentissage du français comme seconde langue pour Beckett et la tradition scolastique évoquée plus avant. Par là encore, le texte n'a de cesse de dérouter le lecteur à la recherche de la nature ou de la définition de cette leçon. Plus loin, cette dernière prend les formes de « ramassis de conneries », de « propos de khâgneux » (103) – ceux de l'École Normale Supérieure dont Beckett se moque – ou de « ce murmure qui m'étrangle » (81). Le locuteur lui-même éprouve des difficultés quant à savoir ce dont il est question. Tout au long du roman, on obtient la progression suivante de la répétition : « [...] j'ai confondu pensum et leçon. » (39) ; « [...] je cite Mahood [...]. » (55) ; « Tout ce dont je parle, avec quoi je parle, c'est d'eux que je le tiens. » (62) ; « Je dis ce qu'on me dit de dire [...]. » (98) ; « Je le dis, mais je ne le sais pas. » (110) Finalement peu soucieux de l'ordre ou du sens des termes qu'il réutilise, l'Innommable adopte une élocution qu'implique sa malformation : « Seulement je le dis mal, n'ayant pas d'oreille, ni de tête, ni de mémoire. » (98) La nature de la leçon importe peu. Sur elle prime sa retranscription falsifiée.

²⁵ Dans *Fin de partie*, Clov s'adresse soudain violemment à Hamm : « J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. » (*Fin de partie* 180)

L'Innommable explique que « ce n'est pas le bruit innocent et forcé des choses muettes dans leur nécessité de durer, mais le babil terrifié des condamnés au silence » (113). Par « babil », il fait référence à une abondance de paroles vaines, synonyme de babillage ou de bavardage enfantin peu compréhensible pour l'adulte. Désormais plus proche de la parole innocente du naïf, la répétition emprunte les détours de l'analogie propres à modifier sensiblement la leçon d'origine.

L'usage outrancier de la répétition met en évidence la perception exemplaire du mot par le sujet parlant. Pour l'Innommable – tout comme pour l'étranger confronté à la langue d'une ville ou d'un pays qu'il ne connaît pas –, le mot, loin de servir comme moyen, se trouve doté d'une existence à part entière. En équilibre sur cet axe paradigmatique, les anaphores de certains termes manifestent une approche particulière du lexique. À l'origine de tout cela prône une image plus que les autres. La place centrale de cette analyse revient à un passage essentiel du roman qui mentionne un rêve, mis en scène par la suite dans la pièce *Pas moi*, celui

[d'] un sourd²⁶ exceptionnellement débile d'esprit, n'entendant rien de ce qu'il dit, ni avant ni trop tard, et n'y comprenant, de travers, que le strict minimum. Évoquer aux moments difficiles [...] l'image d'une grande bouche idiote, rouge, lip-pue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, de mots qui l'obstruent.
(172)

Portrait idéal enfin du narrateur en train de dire le roman, la figure trouve refuge dans la métaphore de l'organe de la bouche, *idiote* et immonde. De cet orifice particulier sont émis des sons et des termes qui, puisqu'ils ne lui appartiennent pas, prennent le chemin des tropes qui détournent les mots de leur sens propre. Faute de moyens, le narrateur approche la réalité à travers des comparaisons. Introduite par un *comme*, naïf du fait de sa répétition mécanique, la figure de style de la comparaison apparaît plus de soixante fois et toujours de façon très

²⁶ Sur le plan étymologique, le mot *sourd* de l'adjectif latin *surdus* est à l'origine du terme *absurde* qui lui ajoute la préposition latine *ab* « de », et donne *absurdus* « dissonant ». Employé ici, l'adjectif est à même de convenir à Beckett écrivant dans une langue qui n'est pas la sienne, de même qu'il traduit le sentiment d'étrangeté – de l'absurde – qu'éprouve l'homme dans un monde qu'il ne reconnaît pas. Pour notre démonstration, ajoutons que, du terme *absurde*, Beckett ne prend ici qu'une partie alors que l'adjectif *idiote* figure en toutes lettres dans l'extrait, souligné par l'expression « exceptionnellement débile d'esprit ».

simple dans l'ensemble du roman. On observe trois catégories distinctes de comparants : en premier lieu, les animaux – « comme une vieille dinde mourant debout, le dos chargé de poussins, guettée par les rats » (46), « comme un chien constipé, ou véreux » (57), « comme l'ouistiti blessé » (103), « comme un cochon » (137) –, puis les objets et matières – « comme un diable à ressort » (75), « comme de la suie toujours » (31), « comme de la fange » (129), « comme de la glaise » (130), « comme du camphre » (144) – et enfin les personnes – « comme un vrai bébé » (72), « comme Worm, sans voix ni raison » (101), « comme à ce pauvre Jésus » (105), « comme le hussard » (135). Quant au comparé, il est presque toujours question du personnage lui-même ou bien du silence « qui respire avec moi, comme un chat avec une souris » (202) et parfois de la langue où « les mots se bousculent, comme des fourmis, pressés, indifférents, n'apportant rien, n'emportant rien, trop faibles pour creuser » (113). Cette dernière phrase dépasse la forme d'une comparaison simple pour devenir métaphore, autre mode d'expression de la mauvaise répétition de la leçon. Les autres, que le narrateur convoque comme doubles, deviennent les petits êtres à forme humaine que certains magiciens et alchimistes prétendaient avoir fabriqués, c'est-à-dire « mes homuncules » (32)²⁷. Le métaphorisé est double puisqu'il appelle à la fois les histoires et les personnages qu'il invente. Quant à la description physique peu ragoûtante du personnage, elle comprend aussi « un anus artificiel au creux de la main » (48). L'image surprenante puisque irréalisable confirme l'imagination à l'œuvre : « [...] j'ai comme ça dans l'idée. » (51) Une des plus remarquables métaphores de Beckett selon Cioran, dans son article « Quelques rencontres », concerne les mots devenus des « gouttes de silence à travers le silence » dans *L'Innommable* (159). Ailleurs les silences subissent la transformation en « trous où tous se penchent, à l'affût d'un murmure d'homme. Ça ce n'est pas le silence, c'est des trappes » (103). Pour le narrateur, l'exercice de la métaphore cherche à rendre palpables les abstractions. Que ce soit par les termes de *gouttes* ou de *trappes*, les métaphorisés se fondent dans une nouvelle matière. Bien que l'approche de la réalité prenne forme et couleur par le biais des images, elle n'en reste pas moins incohé-

²⁷ On pense ici à une intertextualité éventuelle avec le *Faust* de Goethe, et notamment aux esprits que le médecin convoque autour de lui grâce à ses formules alchimiques.

rente au sens où le désordre témoigne de l'altération de la parole répétée.

Sur le plan linguistique cette fois, les remarques concernant les schizophrènes sont révélatrices du cas de l'Innommable :

Le langage des schizophrènes est perturbé de plusieurs façons. Il existe, nous le savons, des phénomènes de diffluence, de persévération, une perte des buts en cours de route, une certaine incohérence, des néologismes. [...] des phrases qui ne reprennent pas sous formes de pronoms (il, elle, ils, elles, leur, eux) les sujets des phrases précédentes. (Debray 77)

Le discours de l'Innommable subit des perturbations identiques. Il se disperse dans des images, revient à coup redoublé sur le même sujet dans la répétition, rappelle sa « faculté d'oubli » (62), pense soudain à autre chose, invente les mots « déjetons » (62), « corunefois » (127) et « dépendeloque » (142), puis, sans expliciter les changements de nom entre Basile, Mahood et Worm, confond les identités. Dès la deuxième page du roman, la fin du paragraphe témoigne de ces troubles en même temps qu'elle donne le ton pour la suite :

Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. (8)

En plus de l'oubli manifeste, la phrase répète et vide de sens le syntagme verbal « ce qui est encore plus intéressant », et l'idée se perd avant même d'avoir vu le jour. La profusion des virgules intercalées aux endroits inhabituels accentue les syncopes du « que je » amnésique. La page suivante mentionne l'espace de l'Innommable comme « un capharnaüm » (9) où l'article indéfini qui détermine le nom indique non pas l'ancienne ville de Galilée sur le lac de Tibériade, symbolisant le centre de la prédication de Jésus au début de sa vie publique, mais bien – le sens plus commun du terme – un lieu où sont entassés en désordre des objets de toutes sortes²⁸. Au fil des incohérences et

²⁸ « *Capharnaüm* » est également le nom par lequel l'apothicaire Homais, dans *Madame Bovary* de Flaubert, désigne son cabinet de travail : « [...] il le considérerait non comme un simple magasin, mais comme un véritable sanctuaire, d'où s'échappaient ensuite, élaborés par ses mains, toutes sortes de pilules, bols, tisanes, lotions et potions, qui allaient répandre aux alentours sa célébrité. [...] Enfin, si la pharmacie, ouverte à tout venant, était l'endroit où il étalait son orgueil, le capharnaüm était le

multitudes de sens, le texte se développe « non pas en ligne droite bien sûr, mais selon une courbe fort prononcée » (49), mouvement sur lequel il revient :

Ce n'est pas une spirale, mon chemin, là aussi je me suis gouré, mais des boucles irrégulières, tantôt brusques et brèves, comme valsées, tantôt d'une ampleur de parabole, embrassant des tourbières entières, et tantôt entre les deux, quelque part, et axées invariablement n'importe comment, selon la panique du moment. (66-7)

La ligne directrice ou la logique du discours s'avère introuvable. Le lecteur est en butte aux sortes de délires sans nom du narrateur dictés par « la panique du moment ». La répétition de la leçon est à envisager désormais selon la notion d'écart. Il s'agit d'analyser le principe qui différencie les dires d'origine de ce qui est dit, entre la chose et sa représentation par le mot :

L'incohérence du langage est le produit du trouble psychologique fondamental. [...]. Quand la vie des sentiments et des représentations est perturbée dans ses relations, comme dans le cas de la démence précoce, et que manque par conséquent l'orientation en fonction d'une représentation plus générale qui caractérise la pensée normale (Liepmann), alors se développe nécessairement un mode de déroulement de la pensée pareil à la fuite des idées. [...] s'il s'agit d'un processus verbal, il se produit nécessairement [...] une augmentation des *éléments de liaison* purement *superficiels* (associations verbales motrices et assonances). Parallèlement, on voit diminuer les liaisons porteuses de sens. (Jung 34-5)

Preuve d'un rapport complexe à la réalité et manifestation du sentiment de l'absurde, les incohérences de la retransmission des paroles extérieures passent chez Beckett par l'utilisation erronée des mots et des associations. Cependant la falsification de la répétition dépend à nouveau de l'oreille qui écoute l'usage inadapté du langage. Pour certains – ceux de la famille des persécuteurs, « eux », les normaux, les rationnels, les cartésiens –, l'Innommable répète mal ce qu'on lui a enseigné, pour d'autres – ceux pour qui le personnage n'est pas seulement un excentrique, un marginal, un fou –, il le répète autrement.

refuge où, se concentrant égoïstement, Homais se délectait dans l'exercice de ses prédilections ; [...]. » (*Madame Bovary* 517) Par ailleurs, le terme grec *pharmakon* désigne à la fois le remède et le poison. À la fin du roman de Flaubert, l'arsenic, avec lequel Emma Bovary se suicide, provient de la pharmacie d'Homais.

Répéter autrement : le clignotement

L'altération du texte répété par le narrateur manifeste un écart au creux duquel se confîne un autre sens des paroles retransmises et par conséquent une autre représentation des choses et du monde. En 1930 à l'École Normale Supérieure, Beckett compose *Proust*, livre qu'il ne traduit pas et qui ne paraît, dans la traduction française d'Édith Fournier, qu'en 1990 aux Éditions de Minuit. À travers une lecture critique de *À la recherche du temps perdu*, le texte offre les premières esquisses à propos des livres qui suivront. Entre autres preuves, il est un passage révélateur du décalage entre le mot et la chose développé plus tard dans *L'Innommable* :

Si réussie soit-elle, la tentative d'une évocation ne peut projeter que l'écho d'une sensation passée. Car, étant un acte de l'intellect, l'évocation est soumise aux préjugés de l'intelligence qui élimine de chaque sensation éprouvée – les estimant illogiques et insignifiants – tout intrus frivole et discordant, tout mot ou geste, son ou parfum qui ne peuvent trouver leur place dans le puzzle d'un concept. Pourtant, l'essence même de toute expérience nouvelle se trouve précisément dans cet élément mystérieux que la volonté aux aguets rejette comme anachronique. Cet élément mystérieux est l'axe autour duquel la sensation se meut, le centre de gravité de sa cohérence. En sorte qu'aucune manipulation volontaire ne pourra jamais parvenir à reconstituer dans toute son intégrité une impression que la volonté a pour ainsi dire reléguée au cachot de l'incohérence. (*Proust* 84)

Défiant l'impossible évocation de la sensation, le narrateur de *L'Innommable* s'embourbe justement dans « cet élément mystérieux » rejeté comme incohérent par les consciences réfléchies. Le narrateur a l'intuition du décalage et cherche à abandonner « la manipulation volontaire » des mots : « S'il m'est arrivé de dire le contraire, je me suis trompé. Si cela m'arrive par la suite, je me tromperai. À moins que je ne me trompe en ce moment. » (96) Ce réflexe fait de la répétition une quête vers la totalité qui repose sur son problème pour nommer. Selon Michel Foucault, « le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice [...] on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit » (*Les Mots et les Choses* 25). L'écart – qu'on qualifierait volontiers d'idiot –, empêche de nommer et se situe entre le mot et sa répétition. Il permet alors de formuler un autre sens : « Qu'est-ce que j'allais dire ? Tant pis, je dirai autre chose, tout ça se

vaut. » (47) La perception de l'Innommable se base sur la notion d'oubli définie par Clément Rosset : « Il y a oubli non pas quand les souvenirs disparaissent (cas qui ne se produit jamais) mais quand tous les souvenirs apparaissent en même temps, de manière indifférenciée, chaque souvenir faisant valoir des droits égaux à la reconnaissance. » (*Le Réel* 18) Devenu systématique dans la narration, l'oubli force le sujet amnésique à un renouvellement perpétuel, une répétition incessante d'une réalité devenue clignotante :

Riche matière, à exploiter, nourricière, hé oui, à sucer jusqu'au cœur, propulsive en diable, passionnante au demeurant, j'en frémis, parole de moulin, frémis et passe, j'ai le temps, déjà j'oublie, hé oui, ce dont il vient d'être question, à l'instant, une chose importante, elle est partie, elle reviendra, pas de regrets, tout flambant neuve, une inconnue, quand je serai mieux disposé, espérons-le, pour les casse-tête de première bourre. (42)

Semblable à l'éclairage par intermittence, l'appréhension du monde extérieur passe au travers de la mobilité des paupières : « Et les yeux, je les ferme et rouvre, ferme et rouvre [...] » (74) Dans cette logique de répétition nouvelle et décalée, la réalité perçue peut se permettre d'inverser comparant et comparé lorsque sont décrites ces « deux formes donc, oblongues comme l'homme » (16). Par la stupidité apparente des répétitions, le narrateur rend compte d'un monde particulier, comparable à celui du règne animal : « Si le monde des insectes est considéré à la fois comme “merveilleux” et particulièrement redoutable, c'est sans doute parce qu'il fournit l'exemple le plus spectaculaire des avantages de l'incapacité. » (Bouveresse 774) Les incohérences créent « un désordre essentiel, fondamental et fondateur » (Clément 100) propre à donner naissance à un autre monde.

C'est « à travers l'immuable alternative d'ombre imparfaite et de clarté douteuse » (35) que la réalité prend forme dans *L'Innommable*. Dans un premier temps et de manière exemplaire, le narrateur se réduit à un organe : « Dans le tas un œil, hagard, chevalin, toujours ouvert, il leur faut un œil, ils lui voient un œil. » (117) Lorsqu'il établit son autoportrait comme organe visuel, il indique la direction à suivre puisque « c'est là où il faut chercher » (141). Dès le début, il « regarde toujours dans la même direction » (13) et résume sa situation ainsi : « En somme : je ne vois que ce qui se présente droit devant moi ; je ne vois que ce qui se présente tout près de moi ; ce que je vois le mieux, je le vois mal. » (17) Condamné à rester ouvert, et

par conséquent menacé de s'assécher, c'est « un œil sans paupières » (121). De la perception visuelle découle la quête du narrateur selon un motif qui se répète dans le roman : « Voyons maintenant comment les choses se sont passées en réalité. » (61) Puisqu'elle dépend de l'œil, la réalité se lit sous l'éclairage singulier d'un clair-obscur développé par la narration. La lumière se situe entre la comète de Halley (15), qui est l'astre le plus sombre du système solaire, et Sirius (32), l'étoile la plus brillante du ciel. À cette alternance au sens propre comme au figuré s'ajoute la couleur. Il s'agit d'« un beau gris [...] pisseux et chaud » (124), comprenant quelques variations, parfois « légèrement rosé » (24) de « ce rose de Tunis » (189), tirant sur le vert « un peu glauque de rosée » (176) et admettant une « guirlande de lanternes multicolores » (79). Cependant il exclut « ce noir ridicule où j'ai cru un instant pouvoir baigner plus dignement que dans le gris » (32). Derrière ce filtre, le monde extérieur dépend de l'intérieur, d'abord perçu par les sensations physiques du narrateur qui se positionne grâce au toucher : « Je me sais assis, les mains sur les genoux, à cause de la pression contre mes fesses, contre les plantes de mes pieds, contre mes mains, contre mes genoux. » (29) L'espace demeuré incertain est comparé au « narthex » (10) d'autres lieux, c'est-à-dire le porche ou le vestibule élevé à l'entrée des églises chrétiennes anciennes et où se tenaient les catéchumènes. L'impossible description de l'endroit « sans doute vaste » (10) entraîne une attention toute particulière sur ce qui le comble :

Dans un monde vide, dépeuplé, les objets assument une importance beaucoup plus grande [...]. Le rapport d'amour, d'amitié ne pouvant plus s'établir avec d'autres hommes, s'établit avec les objets. Leur existence, leur consistance dans les mains de l'être beckettien qui les touche et les caresse, renvoient, comme un miroir tactile, le message confirmant à l'être beckettien que lui aussi il existe et a de la consistance. (Frankel 333-4)

À partir de là, les objets prennent la place des êtres et ce dès le début du texte : « Et les objets, quelle doit être l'attitude vis-à-vis des objets ? Tout d'abord en faut-il ? Quelle question. Mais je ne me cache pas qu'ils sont à prévoir. » (8) Dans l'univers de l'Innommable, on relève en premier lieu le chapeau « sans bords » de Malone (9)²⁹ : « Tiens, voilà le premier objet, le chapeau de Malone ». Hormis la mention ultérieure d'un « bâton » (23), l'univers du narrateur se

²⁹ Dans *Molloy*, le personnage B dispose d'un chapeau pointu (*Molloy* 12).

resserre sur lui-même : « Suis-je vêtu ? Je me suis souvent posé cette question puis vite je parlais du chapeau de Malone, du manteau de Molloy, du costume de Murphy. » (30) La progression transforme peu à peu le narrateur en objet, en pancarte du menu (90) ou en « homme-pot » (142). Peu à peu à force d'images, et grâce à l'altération du langage, la perception innommable rend compte d'un monde inversé : « L'imagination classique "intériorisait" (subjectivait) le monde extérieur ; celle-ci extériorise (objective) le monde intérieur. » (Clément 63) Une métaphore vient rendre compte de l'appréhension idiote à l'œuvre : « Et dans ma tête, que je commence à bien situer, là-haut et un peu à droite, les étincelles fusent et retombent mortes des parois. » (106) Dès lors, l'écart entre ce qui est vu et ce qui est dit dépend d'une imagination intuitive au sens où, selon Jouannais, « l'idiotie se révèle être, non pas une soustraction en termes de compréhension du monde, mais une multiplication des points de vue sur les fondements de l'activité humaine » (*L'Idiotie* 46). L'ignorance déploie une imagination à son insu qui fonctionne comme un jeu de langue dès la répétition mécanique des mots. « Lorsque l'idiote invente des langues, imite le fou en respectant sa logique imparable, c'est pour mieux démontrer, par l'absurde, que c'est la conception commune de la réalité qui se manifeste comme pure convention. » (*L'Idiotie* 72) Alors, « l'état anormal donne lieu à la parodie du monde » (Vega *L'Art nouveau de faire les comédies* 53) dès lors que la transformation du langage, et du réel, se fait activité ludique.

Répéter autrement : le jeu

Le paradoxe à la base de la narration, à savoir que le narrateur se trouve être celui qui ne peut narrer, participe, selon Clément Rosset, de la démarche générale : « Dans un monde privé de sens et de points de repère, on continue à compter, à arpenter consciencieusement dans le vide [...]. » (« La force comique » 709) Une deuxième lecture du texte se réalise à la lumière du mot de la première page qui surprend par son emploi inhabituel et tranchant au cœur d'un lexique relativement banal : « aporie » (7). Du grec *aporein*, « douter », l'aporie consiste pour Aristote en la résolution impossible d'un problème devant l'égalité de deux raisonnements contraires. À partir de Kant, le terme désigne une difficulté logique sans solution, soit l'im-

passé du raisonnement devant la question posée. Dans son essai *Homo ludens*, Johan Huizinga écrit : « Les Grecs aimaient un jeu de société, les apories, c'est-à-dire des questions auxquelles on ne pouvait donner de réponse finale. » (Huizinga 186) Placé au seuil du roman, le mot inaugure une autre compréhension de ce qui passe, aux yeux de certains, pour de l'ignorance.

Dans le cafouillage des répétitions perce la préméditation d'un jeu gratuit. Puisque son savoir n'a d'autre origine qu'« eux » et leur langage, le narrateur en bon perroquet reproduit indifféremment les registres de langue de la multitude qui l'a conditionné. Bien que prédomine le langage courant – et souvent oral – du français dit standard, les lexiques scatologique, familier et soutenu s'y mêlent sans ordre. Le tout passe de « la façon de chier dessus » (8) et des « sales types » (19) au « barouf » ou « ah bonne mère » (123) en passant par le banal des « trucs » (32), du pas « grand'chose » (42) et des « ça ne fait rien » répétés. Le ton familier et vulgaire se retrouve juxtaposé sans vergogne au champ lexical scientifique souvent anatomique. Les termes érudits viennent ainsi côtoyer les plus viles expressions : « [...] sans parler des deux cons tout court, celui maudit [...] et l'autre infundibuliforme [...] » (60) Ce dernier adjectif, employé en anatomie, se dit d'un organe végétal, en particulier d'une corolle gamopétale en forme d'entonnoir, comme celle des liserons. Parmi la foule des termes recherchés, soit une cinquantaine au total, relevons les « cautères » (19) – du grec *kautêrion* de *kaiein* « brûler », il s'agit de l'instrument ou agent chimique servant à provoquer une cicatrisation ou à assurer l'hémostase en brûlant un tissu –, le « tombereau » (22) – la charrette à deux roues qui sert à transporter des matériaux, munie d'un panneau amovible à l'arrière, et qu'on décharge en le faisant basculer –³⁰, la « plombagine » (23) – substance minérale de couleur gris noir, constituée par du graphite et dont on fait la mine des crayons –, l'« estoc » (23) – l'épée à lame forte et pointue, conçue pour frapper de pointe plutôt que du tranchant au XV^e et XVI^e –, les

³⁰ Le *tombereau* était utilisé pour transporter les victimes de la Terreur en France en 1793. Souvent tiré par des chevaux, il sert également, et de façon plus générale, à ramasser les déchets (non humains) dans les villes. Au cœur de la progression des occurrences multiples du verbe *tomber* dans le texte, le terme inaugure un jeu de mots suggéré entre *tomber* et *eau*, dont une contraction donne *tombeau*, non sans un autre lien avec l'image de la guillotine de la Terreur ou du camps d'extermination de la Seconde Guerre mondiale.

« molletières » (30), le « satrape » (42), et puis le « bacille botulin » (59) – la traduction française de *bacillus botulinus* du latin impérial *botulus*, (« boudin » puis « boyau ») qui désigne le microbe anaérobie qui se développe dans les conserves mal stérilisées, les viandes et charcuteries avariées –, les « tétins » (84), le « catgut » (86), la « concaténation » (109), la « thèque » (112), l'adjectif « gravide » (122), la « géhenne » (123) et beaucoup d'autres³¹. Ce relevé vaut pour la quantité mais aussi pour son incongruité qui n'est pas sans rappeler, une fois encore, le relevé des animaux de Borges cité par Foucault. Frôlant le néologisme, les noms ou adjectifs se trouvent bien souvent intercalés en plein milieu d'une phrase qui ne prépare pas leur intrusion : « Et pour finir le péan entonné avec danse pour la victime, en guise de vagissement. Pourvu qu'il n'y ait pas de pépin. » (109) Le péan désigne, dans la poésie grecque antique, le chant choral de propitiation et de reconnaissance. Il est d'abord un chant religieux adressé à Apollon mais aussi aux dieux guérisseurs, puis un chant de joie et de victoire interprété par les soldats avant ou après la bataille. Introduit par la similitude sonore des initiales de « péan » et « pépin », le lieu commun de la phrase suivante confère une note triviale incongrue à la connotation antique.

Dans la retranscription de *L'Innommable*, les expressions donnent lieu à un jeu évident, d'une part dans leur positionnement, d'autre part, grâce à ce que le discours leur ajoute parfois. Pour signifier l'écart entre le dire et sa répétition, il convient de regarder de plus près le traitement singulier des expressions figées. Les réitérations stupides des lieux communs, dictons et clichés que le narrateur a entendus, font l'objet d'une modification exemplaire. L'expression « C'est vite dit. Il faut dire vite » (8) s'amuse à expliquer ce qui n'a pas besoin d'explication. « Un de ces jours je l'interpellerai, [...]. Il n'y a pas de jours ici, mais je me sers de la formule » (9) procède du même ajout d'explication, incluant cette fois le recul du narrateur sur ses paroles. « J'en attends le retour sans impatience » (16) remplace la préposition attendue *avec* par son contraire *sans* et retourne la signification de l'expression. « Un moment de découragement, à battre pendant qu'il est chaud » (42) est une référence évidente au *fer*, remplacé ici par le « découragement » selon le principe de la métaphore. Plus loin, le

³¹ L'emploi incongru et arbitraire de ces termes divers rappelle les listes de vocabulaire et de citations qu'affectionnait Beckett.

syntagme « pour mon bien bien entendu » (44) se transforme en une espèce d'anadiplose poétique et naïve à la fois. Quant à l'attendu « c'est pas la mer à boire », le narrateur se l'approprie en disant « j'ai la mer à boire » (46). Jouant sur les sonorités du fameux « joindre l'utile à l'agréable », il précise que « la question n'est pas là, mais ailleurs, loin de l'utile, loin de l'agréable » (76). Concluons le jeu avec les formules sans doute les plus frappantes : « Ce qui ne vient pas de moi n'a qu'à s'adresser ailleurs. » (106) ; « Décidément l'œil se fait tirer l'oreille. » (123) ; « Un grand bol d'air infect et hop en avant » (135) et « [...] en voilà du pain sur la planche, qu'il y moisisse. » (149)

Observée à la loupe, la répétition qui prenait un air stupide s'avère être un jeu évident sur la langue. Malmener le langage s'avère une des finalités du roman énoncées par le narrateur : « [...] je le leur arrangerai leur sabir [...]. » (65) *Sabir* renvoie justement à l'idiome composite mêlé d'arabe, d'italien, d'espagnol et de français parlé en Afrique du Nord notamment, devenu par extension une langue formée d'éléments hétéroclites et difficilement compréhensible. Il figure le charabia que pratique l'Innommable dans sa retransmission falsifiée de celui des autres. Revisitée par un Irlandais au regard particulièrement perçant, la langue retravaillée ici devient une occasion de redécouvrir le français, même pour un francophone. Le roman entraîne le jeu sur le préfixe commun des termes *idiot*, *idiome* et *idiotisme* dès lors que l'auteur étranger donne à voir la langue qu'il ne maîtrise pas. La quête du moi initiée par les premières lignes devient le jeu à travers lequel le narrateur ingénu perd de son innocence.

Le beckettien : rhétorique et éthique de l'Innommable

Je rêvais pour vous, pour votre roman, d'une langue irrémédiablement idiote, d'une espèce de patois handicapé compris, sans plus être parlé, sur quelques plages de pays sans orthographe, une langue héroïque néanmoins, une manière de polonais martial, mais qui ne servirait à plus rien de grand, juste à commander de la soupe de betteraves ou à insulter des animaux domestiques.

Et encore, une langue si peu pratique que la soupe en question serait toujours aux pommes de terre, si peu efficace que les cabots les plus subtils prendraient vos invectives pour des caresses.
Félicien Marbœuf à Marcel Proust³²

Sous les auspices favorables de Marcel Proust et d'une des dernières pages de « Combray » dans *Du côté de chez Swann*, l'écriture revient au premier sentiment qu'elle implique :

Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvais si heureux, que comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête. (Proust 180)

Si le réveil dans l'incipit de *À la recherche du temps perdu* suscitait le sentiment animal, la première expérience d'écriture évoque le sentiment de la poule face à son œuf.³³ Volontairement loin des facultés de l'intelligence, la sensation qu'exprime Proust aide à comprendre le roman de Beckett comme un démantèlement savamment idiot des fils de la rhétorique. Dans la logique analogique, la forme du corps de l'Innommable se fait l'écho ultime de la forme du texte, c'est-à-dire une œuvre sans forme : « [...] j'arriverai [...] à coup de mutilations [...] à faire figure de moi [...]. » (47) Le *je* comme pou, puis perro-

³² La citation est extraite d'une lettre de Félicien Marbœuf à Marcel Proust, datée du 16 juillet 1915. Mentionnée également par Jean-Yves Jouannais (*L'Idiotie* 170), elle est issue du fonds Félicien Marbœuf de la bibliothèque municipale de Glooscap au Canada.

³³ Notons aussi l'image incongrue qui vient sous la plume de Flaubert alors qu'Emma Bovary vient de terminer la lecture de la lettre de son père : « [...] et Emma poursuivait la pensée douce qui caquetait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épine. » (*Madame Bovary* 448)

quet, devient poule, tendu entre son statut de narrateur et les jeux de l'écriture qui le met en scène³⁴. Se demander pourquoi l'auteur passe par ce discours d'une identité sans nom, c'est-à-dire sans qualité, revient à interroger le roman comme un art d'écrire sans nom lui aussi. Poule bienheureuse, le narrateur et l'auteur se confondent dès la coquille métatextuelle. À coup de révolte et de rire³⁵, triomphe une autre rhétorique qui a pour conséquence la formulation d'une éthique que l'idiotie insuffle en frappant *d'estoc*.

La poule et son oeuf

Approcher les multiples identités de l'énonciateur du texte revient à se demander lequel, de la poule ou de l'œuf, a commencé : « Quel est ce "Je" infatigable qui apparemment dit toujours la même chose ? » (Blanchot « Où maintenant ? » 286) Dans son ordre d'apparition, le pronom personnel connaît une progression particulière. Au « Dire je » (7) de la phrase infinitive de l'incipit succède l'emploi de la première personne du présent du subjonctif qui, par ce mode, accentue le caractère hypothétique du *je* flotteur et flottant. Par la suite, on lui substitue un *tu* : « Presse, mon ami... Tu touches peut-être au but [...] » (39), un *ça* ou un *ce*, « D'ailleurs ce n'est plus moi. » (53), puis un *il* : « J'ai à parler [...] d'abord de celui que je ne suis pas, comme si j'étais lui, ensuite, comme si j'étais lui, de celui que je suis. » (81) De façon simultanée, le pronom personnel sujet demeure sous la forme d'une interrogation répétée et sans réponse : « Je. Qui ça ? » (83) Ce mélange trouve plus loin une explication grammaticale : « [...] c'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour

³⁴ Autre imitation de la poule, le livre *Finnegans Wake* (1939), de Joyce, commence ainsi : « riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs. » (Joyce 3) Tel un disque rayant les sons et les mots, l'incipit de Joyce instaure le principe de l'écriture faite de déraillements, grattages et cafouillages, à la manière dont parle la poule.

³⁵ Qu'on se rappelle « Un cœur simple » de Flaubert et le rire du perroquet de Félicité – clairement personnifié – lorsqu'il aperçoit Bourais : « Les éclats de sa voix bondissaient dans la cour, l'écho les répétait, les voisins se mettaient à leurs fenêtres, riaient aussi ; et, pour n'être pas vu du perroquet, M. Bourais se coulait le long du mur, en dissimulant son profil avec son chapeau, atteignait la rivière, puis entrait par la porte du jardin ; et les regards qu'il envoyait à l'oiseau manquaient de tendresse. » (*Trois contes* 613)

moi, il n'y a pas de pronom pour moi, tout vient de là, on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus [...]. » (195) Il peut être Worm, Mahood, Murphy, Malone ou Basile, peu importe³⁶. Il reste une identité vacante, une « créature » (80) sans nom. Le doute mis en place dès la mention de l'aporie dans l'incipit s'acharne sur ce *je*. Une des expressions clés – de l'idiotie – apparaît dès la deuxième page dans l'expression « à son insu » (8). Elle parsème le texte de façon significative (10, 11, 40 et 80-1) et ôte la responsabilité de ses dires au locuteur. À partir du moment où un seul parle et que sa parole s'évertue à parler de la surprise même qu'il a de parler, la quête de son identité impossible, et de son nom même dès le titre, revient à l'identification suivante : « Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. » (63) Narrateur *malgré lui*, l'Innommable observe cependant une certitude : « C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est si loin. » (24)

Si la parole devient écriture, les jeux d'identité, du double et de l'aléatoire confondent les rôles de l'artiste et du personnage. Le narrateur et l'écrivain partagent ainsi de nombreux attributs, à commencer par un caractère exceptionnel. La singularité de l'Innommable qui a « la larme exceptionnellement facile » (144) ou celle de son double Worm qui « est le premier de son espèce » (85) bien que « de règne inconnu » (128) fait écho à celle de Samuel Beckett. Dans *Compagnie*, on note :

Tu naquis un vendredi saint au terme d'un long travail. Oui je me rappelle. Le soleil venait de se coucher derrière les mélèzes. [...] Ou encore, Tu vis le jour au soir du jour où sous le ciel noir à la neuvième heure le Christ cria et mourut.
(*Compagnie* 47 et 76)

Samuel Beckett est effectivement né le Vendredi Saint de 1906, de surcroît un 13 avril. S'ajoute à cela la signification de son prénom hébreu puisque « Samuel, *Shmuel*, voudrait dire “le nom de Dieu” » (Astro 742) selon le *Dictionnaire des noms propres de la Bible*. C'est

³⁶ « Mais, en fait, le narrateur n'a pas plus d'existence romanesque que tous ceux désignés dans le texte par un nom propre. [...] Avec la disparition de ce dernier narrateur [l'Innommable] de la Trilogie, la source de tous les narrateurs précédents, Molloy, Moran et Malone, ainsi que de tous leurs personnages, se disperse et se diffuse à travers le texte sans pouvoir se rassembler [...]. » (Fitch *Dimensions* 119)

au sein de la dimension biblique³⁷ qu'éclatent les résonances entre le personnage et l'auteur puisqu'elles jouent sur la polysémie des mots *créature* et *créateur*. La prédestination, liée à une espèce d'élection divine, est un thème récurrent du discours de l'Innommable : « Je suis Mathieu et je suis l'ange, moi venu avant la croix, avant la faute, venu au monde, venu ici. » (24) Se justifie alors la glissade du saint à son évangile et notamment le passage sur les bienheureux élus de Dieu :

Dans le sermon sur la montagne tel que saint Matthieu le relate, il est dit qui ils sont justement : « Ce sont les doux, les affligés, les affamés de justice, les miséricordieux, les cœurs purs, les artisans de la paix, les persécutés pour la justice. » Mais en tout premier lieu, devant tous, sont appelés les « pauvres d'esprit ». Image saisissante que celle de l'Homme-Dieu dans l'idiotie parfaite de sa nature incomparable, acquiesçant à l'hécatombe pour sauver d'autres créateurs, lesquels, cessant quant à eux de se prendre pour des Christ, s'adonneront à l'idiotie imparfaite, c'est-à-dire lucide et triste, burlesque et profonde, simplement humaine, des temps modernes. (Jouannais *L'Idiotie* 148)

Ailleurs dans le roman, l'Innommable s'approprie les termes « unique à mon image » (42) et entre en concurrence avec le seigneur de la création : « Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et le moyen de comprendre, lâchement je les ai inventés, sans l'aide de personne, puisqu'il n'y a personne, pour retarder l'heure de parler de moi. » (29) La confusion des pronoms et des noms aide au rapprochement au sens où « l'Innommable peut faire penser à l'imprononçable nom de Dieu, le tétragrammaton » (Astro 742). L'écriture du roman en tant qu'il est création d'histoire est concomitante de la création du monde et de Dieu. Beckett découvre en l'Innommable le double idiot et imparfait du créateur : « À partir de *Malone meurt*, la pseudo-réalité et la sous-fiction s'unissent en un seul niveau de rhétorique quand l'auteur, le narrateur et le narrateur-héros convergent en une même voix. » (Federman 164) Tendue sur le fil de cette voix énigmatique, entre « la voix du perroquet » (*Trois contes* 615) et celle

³⁷ Dans « Un cœur simple », l'ingénuité de Félicité associe justement le perroquet Loulou au Saint-Esprit. La fin du conte conclut sur la dernière image de la divinité aux yeux de la servante naïve en train de mourir : « [...] et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr'ouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête. » (*Trois contes* 622)

de celui qui l'instruit, l'ultime fonction du personnage s'apparente à celle d'un passage.

De son statut indéfinissable, le narrateur s'affirme comme lieu de transition. Étroitement lié à la question de son identité, le lieu qu'il tente de définir dans le roman se révèle comme non lieu. Au cœur de ses hypothèses à propos de l'espace qui l'entoure, l'Innommable confirme sa position intermédiaire :

[...] c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, d'autre part le dedans, ça peut-être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens [...]. (160)

Cernée par la répétition exacte de « c'est peut-être ça que je sens », la citation se développe de manière cyclique. Elle donne la priorité aux sensations en même temps qu'elle évoque une position géographique de l'énonciateur – et de l'énoncé – à double sens, concret et figuré. Telle la position de Beckett, exilé entre la France et l'Irlande, l'essence du narrateur trouve son expression dans la métaphore « je suis la cloison », propre à confirmer qu'il ne se situe nulle part. Ce milieu rappelle qu'en tant que *retranscripteur* d'une parole qui ne lui appartient pas, l'Innommable ne fait figure que d'intermédiaire dans un entre-deux linguistique et culturel. Il incarne l'espace impalpable entre le mot et le silence, entre un mot et sa prononciation, entre l'auteur et le texte : « Tel reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible. » (104) Ce qui apparaît sous la forme confuse d'une langue dénaturée dans l'ensemble du roman est désormais envisagé comme un autre ordre qu'établit le jeu érudit des expériences linguistiques. Sur cet autre niveau, le discours ne constitue plus une suite de paroles saccadées mais un travail réfléchi sur le rythme.

L'étrangeté des six premières phrases du roman se renverse en une construction poétique, suivant le modèle de deux alexandrins : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. » (7) Lors de ce renversement du *cogito* cartésien – et dans un sens, du refus de la langue française et de la France –, les trois questions juxtaposent chacune trois séquences de

quatre syllabes avec la rime interne répétée trois fois grâce à l'anaphore du « maintenant ». Les trois phrases suivantes forment un autre alexandrin de six, deux puis quatre syllabes, avec une coupure à l'hémistiche après « demander » qui accentue la rime interne en [e] avec l'infinitif « penser ». La phrase qui suit, « Appeler ça des questions, des hypothèses », modifie de peu l'organisation des douze pieds puisqu'il suffirait de prononcer le « e » muet à la fin du mot « hypothèses » pour obtenir une séquence de sept puis cinq syllabes. Peu à peu la symétrie s'effrite selon un stratagème savant qui va vers le nombre impair de pieds propre à renverser l'ordre habituel en désordre. À ce jeu là, « il ne faut pas faire attention aux apparences » (170) et même envisager un retournement sur tous les plans. Le personnage fonctionne comme outil d'inversion pour Beckett. Concurrent de Dieu, l'Innommable n'est pas l'omnipotent mais, selon une inversion rigoureuse, « le tout-impuissant, le tout-ignorant » (100). S'il écrit, il n'est cependant pas à l'origine des mots : « [...] j'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi [...] » (27) Irresponsable dans l'écriture, la formule inverse le procès de la création : les mots sont maîtres de celui qui les écrit et non l'inverse. Soustrait de l'origine de l'œuvre, il n'en demeure pas moins la métaphore. « Car comme consistance, c'est plutôt du mucilage » (30). Il s'agit d'une « substance visqueuse (extraite de lichens, de graines de lin, de la bourrache), composée de pectines, ayant la propriété de gonfler dans l'eau et employée en pharmacie comme excipient médicamenteux et comme laxatif » (*Le Grand Robert*). Dès lors la consistance du narrateur, et simultanément celle de l'œuvre, est perçue comme une sorte de mucus peu ragoûtant. À l'aspect visqueux cependant s'ajoute celui du régulateur du transit intestinal, comme si la substance du personnage aidait en quelque sorte le lecteur à recevoir le texte. Son rôle de passage concentre l'attention de la lecture sur ce qui réfléchit le texte à l'intérieur de lui-même. Les phrases de l'Innommable donnent à voir la coquille de l'œuf, à savoir la dimension métatextuelle du roman.

Lorsqu'il est question de la définition de l'œuvre, le narrateur se soustrait de l'acte puisque « c'est une image, ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi » (206). En s'absentant, il aide à envisager le roman selon une autre logique :

On aurait peine à imaginer une expression plus systématique du « point de vue » dans la fiction. On ne peut plus attribuer la

voix à un narrateur. Elle appartient désormais à la narration elle-même. (Deane 37)

Le point de vue adopté dans le texte admet justement quelques fuites dans la narration. La *focalisation* d'abord *interne* se fait *variable* ou *multiple* (Genette 206-7), puisqu'elle ne dépend plus du seul personnage énonciateur mais de tous les autres auxquels il s'identifie. Malgré cette constatation, quelques passages du récit où le narrateur montre qu'il en sait plus que tous les personnages donnent à penser à une singulière *focalisation zéro* concentrée sur l'analyse de son propre discours. Certaines interventions laissent percevoir qu'à travers le récit étrange de l'intériorité du narrateur, il est question de l'écriture en train de se faire³⁸. La méthode procède des commentaires stylistiques inclus dans le texte, tels ceux juxtaposés à l'emploi des comparaisons : « [...] comme sur son bâtonnet la boule de bilboquet. Ces comparaisons sont déplacées. » (30) ou « [...] grand comme Sirius dans le Grand Chien, ces expressions n'ont pas de sens. » (31-2) Exprimant la volonté d'annuler l'effet de la figure de style qui précède, le narrateur n'en souligne pas moins l'emploi d'un commentaire qu'on attribuerait plus aisément à l'auteur. Progressivement, la tendance se fait systématique : « Le processus de composition devient le trope à l'intérieur de la composition. » (Renton 153) La volonté de se jouer des conventions romanesques n'est pas seulement effectuée, elle est aussi mentionnée : « Car je dois supposer un commencement à mon séjour ici, ne serait-ce que pour la commodité du récit. » (14) Tout se passe comme si le fait que jamais il ne puisse trouver le début de son histoire devenait le récit de son histoire – cette histoire qui précisé-

³⁸ Il s'agirait alors d'une mise en abyme particulière. Au chapitre IV de son livre *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach analyse précisément ce phénomène chez Beckett à travers un parallèle avec Dante. Il présente ce qu'il nomme la « *mise en abyme transcendante* » comme le principe capable de « révéler ce qui transcende, semble-t-il, le texte à l'intérieur de lui-même et de réfléchir, au principe du récit, ce qui tout à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions *a priori* de possibilité » (Dällenbach 131). Il conclut en y voyant le principe fondamental de toute mise en abyme dans une interrogation finale : « En effet, s'il est vrai qu'elle [la réflexion transcendante] métaphorise l'évidence première qui constitue les signes en signes et les fait parler, ne s'ensuit-il pas qu'elle réfléchit le *code des codes*, à savoir ce qui règle les possibilités de mise en jeu des réflexions élémentaires, gère l'économie de celles qui sont exploitées par le récit et veille à ce qu'elles effectuent tel type plutôt que tel autre ? Poser la question sera pour une fois y répondre. » (Dällenbach 138)

ment raconte qu'il ferait mieux de trouver le début de son histoire. Il est dès lors question d'une dimension métatextuelle évidente³⁹. Le commentaire de l'œuvre en train de se faire parsème le discours, contenu dans les multiples *auto-interruptions* de l'Innommable à travers lesquels s'immisce la figure de l'auteur. « J'aurais besoin aussi, je le note en passant, de participes futurs et conditionnels. » (23) ; « Mais fermons cette parenthèse, afin de pouvoir déclarer, d'un cœur léger, ouverte la suivante » (112) ou « qu'est-ce que je suis en train de dire maintenant, je suis en train de me le demander » (181). À partir de là, le lecteur devine le plan du texte et pense davantage le roman comme le brouillon de ce qu'il est censé être à la fin⁴⁰. De ces coups redoublés qui interrompent la narration avec ironie, on arrive à la métaphore même du métatexte : « [...] c'était mal fait, je voyais le ventriloque. » (103) Plutôt que de passer inaperçu derrière le personnage, Beckett, en ventriloque, bouge les lèvres avec préméditation puisqu'il s'agit de laisser apparentes toutes les ficelles de la création romanesque : « [...] l'œuvre [...] est devenue le lieu réfléchissant tout haut [...]. » (Clément 33) Forte des commentaires métatextuels et du désordre séquentiel se développe une écriture tendue vers l'exploration méthodique des fils de la rhétorique qu'elle met en avant.

La rhétorique idiote ou le prestige de l'échec

L'art d'écrire de *L'Innommable* se voit d'abord mis en doute puis tendu vers l'échec romanesque. Mise à mort par la « force comique » que lui attribue Clément Rosset, la rhétorique de Beckett s'affirme dans le décalage qui fait d'elle une anti-rhétorique. À l'impuissance du narrateur correspond celle du texte, condamné à dépendre du bourrage de crâne : « Ce qui empêche le miracle, c'est l'esprit de mé-

³⁹ « L'œuvre de Samuel Beckett présente en effet cette particularité de proposer à la fois une fiction et un discours sur cette fiction, ou plutôt d'imposer subrepticement l'idée qu'elle contient [...]. Le discours sur l'œuvre, qui prétend la comprendre, la faire comprendre, est en fait, à son insu, compris en elle. » (Clément 24-7)

⁴⁰ Le phénomène appelle l'idée de Foucault à propos de la littérature : « [...] comme si son discours [de la littérature] ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme : elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature ; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine – singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle –, vers le simple acte d'écrire. » (*Les Mots et les Choses* 313)

thode, auquel j'ai été un peu trop sujet. » (27) Un deuxième niveau de lecture replace cette dernière réflexion dans le contexte de la tradition littéraire, elle aussi sujette à une aliénation dont elle ne cesse de vouloir se libérer. Un à un les éléments de la rhétorique traditionnelle se voient remis en question par le biais d'une contradiction⁴¹. Parmi la multitude des phrases qui commencent par la conjonction *mais*, il en est une en rapport à l'espace : « Mais l'endroit, je l'ai déjà signalé, est peut-être vaste, comme il peut n'avoir que douze pieds de diamètre. » (13) Le lieu, comme l'identité, ne dépend que de cette seule condition de l'aléatoire qui vaut pour tout le reste : aucune affirmation n'est possible. Adeptes de la figure de l'oxymore, le texte n'hésite pas à juxtaposer les remarques contradictoires qui s'annulent. À propos de la démarche de Malone, par exemple, on note « sa vivacité mortelle » ou bien : « Il passe, immobile. » (9) Puisque le texte interdit que le sens se fige d'une manière ou d'une autre, rien d'étonnant à ce qu'il empêche parallèlement toute imagination : « Ce qui surgit est d'un bout à l'autre un produit intellectuel et tout y est soigneusement calculé pour ne donner aucun plaisir, si ce n'est mental, interdire toute échappée rêveuse. » (Henry 693) Ce penchant dénote alors une volonté de rupture, qui rappelle l'étymologie du mot *schizophrène* vue précédemment, avec la sémantique. « Mais achevons notre pensée, avant de chier dessus. » (85) L'anti-rhétorique mise en place au fil de la narration procède en deux temps : « D'abord salir, ensuite nettoyer. » (22) Au lieu de raisonner, le texte s'évertue à « ratiociner » (163)⁴². Le but est énoncé clairement : « Sur leur propre terrain, avec leurs propres armes, je les balayerai, et leur pantin raté avec. » (63) La méthode instaurée derrière le paravent d'un désordre sans nom s'affirme dès lors à partir de sa réaction contre le système en place. C'est dans la reprise méticuleuse de chaque élément de l'art de parler que devient possible le renversement.⁴³ L'écriture cherche à se rendre savante à travers une idiotie extrême, devenue plus savante que le savoir dans sa façon de revisiter les termes de la rhétorique par l'inversion. Dernière

⁴¹ « Il y a dans le "mais" le fondement rhétorique du texte beckettien. » (Clément 94)

⁴² *Ratiociner* signifie raisonner longuement et complaisamment sur des questions vaines.

⁴³ « Ce qui a longtemps tenu à se faire passer pour un combat contre la rhétorique commence paradoxalement par un usage qu'on dirait, surtout par comparaison avec la suite de l'œuvre, extrême de la rhétorique. » (Clément 158)

étape de la trilogie romanesque, *L'Innommable* renvoie un reflet inversé de *À la recherche du temps perdu* de Proust :

[...] l'œuvre de Beckett est aussi un Bildungsroman, mais à rebours, où l'on voit non pas l'éducation d'un personnage, mais sa dés-éducation, non sa progression mais sa rétrogression, non sa formation mais sa dé-formation, sa dégradation, sa réduction aux termes minimaux. (Frankel 331)

Le trait innommable du personnage narrateur métaphorise le discours qui sort de sa bouche idiote et l'effet ressenti par le lecteur. Il déjoue tour à tour les fils de la rhétorique par le biais des procédés comiques qui sont à même d'inverser le sérieux de rigueur en ridicule de circonstance.

Pour mieux achever les restes de l'enseignement conséquent aux tortures des cours qu'a endurées le narrateur, et à travers lui le roman, l'arme suprême utilisée est le rire. Ce dernier fait l'objet d'une remarque à la fin du roman : « [...] ça doit être une chose qui ne s'apprend pas. » (197) Le rôle de la phrase se voit mis en exergue par sa position : non pas noyé dans le flot qui se met à envahir la narration, l'extrait ponctue une des rares fins des phrases interminables de ces dernières pages. Seul épargné du bourrage de crâne, le rire se glisse dans le texte selon divers procédés propres à établir le comique comme sentiment de l'absurde. Souvent lié à une nouvelle utilisation du lexique, il éclate en fin de phrase : « Alors ils échafaudent des hypothèses qui s'écroulent les unes sur les autres, c'est humain, une langouste n'en serait pas capable. » (142) La rectification ultime vient, comme un cheveu sur la soupe, revisiter de manière surprenante l'expression figée puisque serait attendu le mot *animal* à la place du saugrenu « langouste ». L'effet comique ressort également de la juxtaposition inhabituelle des registres de langue : « Tenez, je ne sais pas encore me déplacer, ni localement, par rapport à moi, ni globalement, par rapport à la merde. » (105) La méditation philosophique sur ce *moi* fuyant dans l'espace se voit replacée dans le contexte trivial des excréments. Placé en fin de proposition de façon systématique, l'écart humoristique défini par Clément Rosset s'avère pour le texte « la force comique qui l'anime ou plus exactement la *réanime* continuellement, chaque fois qu'elle est, et de son propre aveu, sur le point d'expirer » (« La force comique » 708). On trouve cette idée exprimée dans un passage précisément métatextuel, à propos des persécuteurs et de ce qu'il reste de leur enseignement :

Ce sont eux aussi qui m'ont appris à compter, à raisonner. Ce sont des trucs qui m'ont rendu des services, je ne dirai pas le contraire, des services dont je n'aurai pas eu besoin si on m'avait laissé tranquille. J'en use encore, pour me gratter. (19)

La « force comique », détaillé par l'article de Clément Rosset paru dans le numéro *Critique* consacré à Beckett, doit sa réussite au fait qu'elle s'acharne justement à ridiculiser les procédés de rhétorique. Elle s'organise selon « deux grands types de “gags” »⁴⁴ :

[...] le gag de la *précision à vide* et celui de l'*élan stoppé*. La précision à vide, chez Beckett comme avant lui chez Kafka, consiste à mesurer alors qu'on a constaté, ou décidé, qu'il n'y avait de toute façon rien à mesurer, à joindre une extrême précision de détail à la reconnaissance d'un ensemble flou, à faire montre du plus grand scrupule à propos de ce dont on s'est persuadé qu'il n'y avait plus aucun scrupule à avoir. [...] Le deuxième grand type de gag, l'*élan stoppé*, consiste à faire suivre l'énonciation d'un fait ou d'une pensée de sa dénéga-tion immédiate. (« La force comique » 709-10)

Pour illustrer le premier cas de figure, il est un exemple de démonstration logique inutile qui figure le mouvement général du roman : « Pour tirer cette question au clair j'aurais besoin d'un bâton ainsi que des moyens de m'en servir, celui-là étant peu de chose en l'absence de ceux-ci, et inversement. » (23) Le début clair et convaincant, digne de la didactique du discours argumentatif, perd de sa signification dans l'exagération même des détours qu'il impose à la pensée avec le syntagme adverbial « et inversement ». Quant au second « gag », il se manifeste sur le ton grave des prédications bibliques : « Car qui a dû écouter écoutera toujours, qu'il sache qu'il n'entendra jamais plus rien, ou qu'il l'ignore. » (132) Simultanée, la dénéga-tion avorte l'idée dans la même phrase et provoque un effet comique plus intellectuel que celui contenu dans les parenthèses telles que celle, non moins hilarante, « de la chute de mes oreilles rien entendu » (31). Les jeux de mots prennent leur trait humoristique aux yeux d'un esprit désormais averti. Ils explorent « cette tentative échevelée d'arracher le langage à son essence même ; [...] [de] faire la très sérieuse démonstration que le véritable sérieux consistait à délaissier le sérieux » (Clément 38). Le

⁴⁴ À partir de la dimension comique du roman, Beckett s'inscrit dans la tradition de l'écriture de l'absurde. On pense à la pièce de Gogol, *L'Inspecteur général*, et notamment au gag de la lettre lue dans la scène 8 de l'acte V qui ridiculise un à un chacun des personnages.

ludisme de mise dans *L'Innommable* participe d'un sentiment tragique. Il élabore une écriture que nous qualifierions de l'adjectif *idiot* puisqu'elle ne vise qu'à mettre en déroute le sérieux de la technique narrative sur un ton *tragicomique*⁴⁵. La dimension innommable du texte se fait « prestige de l'échec » (Clément 139) là où le rire savant inverse un à un les éléments de la rhétorique traditionnelle.

Forte de la réflexion qui l'accompagne simultanément, l'écriture du roman de Beckett triomphe du conditionnement hermétique de la tradition romanesque grâce à un usage savant d'une certaine idiotie dans l'écriture, une nouvelle rhétorique. L'unique mention du terme dans le texte donne le ton : « Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique. » (12) La *technè rhétorikè* comprend cinq opérations distinctes : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* et *memoria*. Une à une, les étapes de cet art d'écrire subissent une inversion remarquable dans *L'Innommable*. La mise à mal de l'*inventio* passe par une première absence de sujet, de diégèse même, entretenue par une suspicion à l'égard de l'imagination : « Je vais peut-être être obligé, afin de ne pas tarir, d'inventer encore une féerie, avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes [...] » (35) Rapidement toutes les échappées de la narration vers une histoire inventée s'annulent puisqu'elles ne relèvent que du mensonge : « Et de ma bouche ouverte, endormie, couleraient les mensonges, sur moi. » (38-9) L'emploi répété du terme *mensonge* et les perpétuelles contradictions et fausses promesses du narrateur, lequel affirme dès le début « je n'en dirai pas davantage, je ne serai pas plus clair » (34), ont un effet pire encore. Loin de s'arrêter à cette première inversion, le roman s'acharne sur la seconde opération de rhétorique, soit le *dispositio* ou *taxis* qui met en ordre l'*inventio*. Les mots « emmêlés, inextricables » (147) suivent une sorte de gradation ascendante qui passe des premières pages (7-29) encore aérées des dix-huit paragraphes à un long souffle sans plus de retour graphique à la ligne et duquel s'absentent les points finals pour finir en une longue et interminable phrase (207-13). Effective sur le plan structurel, l'absence d'ordre revient à l'intérieur des phrases qui manifestent un bégaiement, une fois de plus commenté par le texte lui-même : « Je crois que j'ai des absences, qu'il y a des phrases entières qui sautent, non, pas entières. » (136) L'absence

⁴⁵ En effet, le rire est grinçant à partir du contexte historique même de l'écriture du roman, à savoir peu après la Seconde Guerre mondiale et l'extermination des Juifs.

d'ordre devenue le principe d'ordre engage l'opération suivante, l'*elocutio*, « le fameux rapport res/verbum » (Clément 151). Mentionné précédemment comme le principe à l'origine de l'altération de la répétition, le principe de l'écart dans la représentation du réel en analogies fonde la base de la rhétorique beckettienne : « La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre. Non, je ne dois pas essayer de penser. » (21) Transposé au niveau rhétorique, l'espace entre les deux termes de l'oxymore devient l'*épanorthose* à l'origine de la thèse du livre de Bruno Clément et dans laquelle nous reconnaissons le principe idiot de l'écriture beckettienne :

[...] l'épanorthose, qui n'est pas un couple, mais dont la fonction est précisément de mettre en rapport les deux termes possibles d'une vérité qui ne rencontrera jamais d'expression plus adéquate que le mouvement qu'elle crée entre eux [...] ; elle est peut-être, justement parce qu'elle est une figure, c'est-à-dire une forme, et qu'elle peut à ce titre recevoir tous les contenus, ce qui donne à l'œuvre beckettienne son mouvement essentiel [...]. (Clément 423)

Pour dépasser la contradiction, la narration transforme l'opération rhétorique de l'*actio*, c'est-à-dire l'élection d'un espace-temps pour le texte, en imposant la constante de l'aléatoire dès les interrogations de l'incipit. La *quaestio*, autrement dit la question en rhétorique, est employée de façon abusive par le narrateur de *L'Innommable* : « Je ne connais pas de questions et il m'en sort à chaque instant de la bouche. » (35) Peu à peu, l'invasion excessive des questionnements les dévie de leur fonction d'origine : « [...] je vais me poser des questions, c'est un bon bouche-trou [...]. » (190) Elles n'existent pas dans le texte pour « formuler une énigme et amener son déchiffrement » propre au « code herméneutique » dont parle Roland Barthes dans *S/Z* (24), mais pour le remplir. Le jeu rhétorique inverse leur utilité argumentative ou narrative en une suprême inutilité que le texte même souligne à chaque occurrence : « Combien [...] Et qui ? [...] Et à qui ? Et de quoi ? Ces colles ne servent à rien. » (136) Les conséquences de ce jeu relèvent d'une certaine gravité du fait qu'elles remettent en question tout savoir⁴⁶ et activent le renversement de l'ultime opération rhétorique, la *memoria*. Il semble que les affirmations systématiques du narrateur à propos de son manque de mémoire valent pour le texte :

⁴⁶ « [...] a question as a *questioning of a question* » (Fitch *Reflections* 142).

« [...] ils savent que je n'en sais rien, que j'oublie tout, au fur et à mesure [...] » (136) Lié au savoir, l'oubli instantané de tout donne naissance à un autre jeu savamment idiot : « Si je pouvais faire un effort d'attention, pour essayer de savoir ce qui se passe, ce qui m'arrive, quoi alors, je ne sais pas, j'ai oublié l'apodose [...] » (193) L'inversion du *memoria* rhétorique trouve son expression métatextuelle lorsque la narration avoue avoir oublié l'apodose, soit la proposition principale venant après une subordonnée conditionnelle dont elle indique la conséquence. Se jouant ainsi des habituelles fonctions de la mémoire, le tour porte l'effet comique de la rhétorique inversée en même temps qu'il engage une perception et une écriture sans cesse renouvelée du fait qu'elle oublie tout ce qui précède. À travers la dépossession simultanée des fonctions de chacune des opérations rhétoriques, le roman énonce un art d'écrire particulier là où la « ruse ultime de la *rhétorique* [...] est de se faire passer pour parasite du parler et de l'écrire, de la littérature, de l'œuvre, de l'œuvre d'art » (Deguy 7). Le jeu savant de Beckett, qui se fait passer pour un pou – un idiot – et impose un art de parler « sans qualité », encourage avec lui une éthique non moins idiote.

L'éthique idiote pour dire le monde

De cette remise en question des préceptes de l'écriture romanesque, il convient d'interroger le but, ou plutôt l'absence de but. Chez Beckett, « la rhétorique, loin de constituer, comme à l'époque classique, un moyen plus sûr et plus efficace de parvenir à un but, n'est plus que la somme des procédés condamnant à le manquer inévitablement » (Clément 78). Ce qui motive l'écriture du roman repose sur une quête de l'échec qui prend cependant la forme d'une exigence éthique : « Souci de vérité dans la rage de dire. » (21) À plusieurs niveaux, le texte affirme une nécessité. Sans pouvoir l'identifier, le narrateur accumule les termes de l'obligation. Au « je suis obligé de parler » (8) du début succède une multitude de « j'ai à » et surtout de « il faut » parmi lesquels on relève : « il faut que le discours se fasse » (12), « j'ai à parler » (46), « il faut que le cœur me sorte par la gueule aussi » (82), « car il faut parler, maintenant il faut parler de Worm, il faut le pouvoir » (103) et « il faut continuer encore un peu, il faut continuer encore longtemps, il faut continuer encore toujours »

(181). Sans contenu autre que son exigence de parole, « comme s'il fallait des raisons pour faire n'importe quoi » (170), l'éthique est dictée par le désordre du texte et l'invasion angoissante du syntagme verbal « il faut ». La tournure impersonnelle confirme le procédé d'une méthode par induction. Allant du cas particulier de l'idiot à celui général de l'homme, elle implique l'idée d'une règle de conduite à suivre⁴⁷. À l'intérieur de l'angoisse du narrateur, comprimée par la leçon des détracteurs, s'exprime une certaine sympathie, au sens étymologique, à l'égard de l'humanité : « [...] il me faut y aller aussi, de ma petite convulsion, vagir, chialer, ricaner et râler, dans l'amour du prochain et les bienfaits de la raison. » (81) La somme des souffrances physiques du narrateur vaut pour celle plus large des autres, elle procède de « la *compassion*, une profonde compassion pour les conditions d'existence de l'être humain » (O'Brien 641). Dans « cette foire où il suffit de respirer pour avoir droit à l'asphyxie » (60), la souffrance remplace la raison : « Il n'a pas besoin de raisonner, seulement de souffrir, toujours de la même façon, jamais moins, jamais plus, sans espoir de trêve, sans espoir de crève, ce n'est pas plus compliqué que ça. » (135) Le passage à la troisième personne du singulier, et toutes les précédentes confusions d'identité du narrateur, accentuent l'anonymat du sujet souffrant. De sa passivité active et par les larmes, le texte idiot se doit de dire la condition humaine sans relâche : « [...] je suis là pour être peiné [...]. » (59)

Dans le roman, les références à l'animalité, aux chevaux puis aux abattoirs se trouvent liés au leitmotiv des cendres⁴⁸ qui détermine l'espace « comme des traînées de cendres » (146). Ces allusions mettent en place tout un réseau d'analogies entre l'espace où se situe l'Innommable – un espace où on meurt comme Malone⁴⁹ – et les camps d'extermination, voire les fours crématoires. Cette lecture du roman se vérifie à la lumière d'une réflexion capitale de Jacques

⁴⁷ On retrouve ici l'éthique telle que l'entend Levinas : « Avoir à répondre de son droit d'être, non pas par référence à l'abstraction de quelque loi anonyme, de quelque entité juridique, mais dans la crainte pour autrui. » (Levinas 93)

⁴⁸ Dans *Fin de partie*, Hamm raconte l'histoire du fou qui « croyait que la fin du monde était arrivée ». Lorsqu'il regardait par la fenêtre de l'asile, à la place des champs de blés, il est « épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. » (*Fin de partie* 180)

⁴⁹ Le titre et la première phrase du roman pose le cadre funèbre. *Malone meurt* commence ainsi : « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. » (*Malone meurt* 7)

Derrida⁵⁰ lors de sa critique de Kant, notamment dans *Fichus*. À la fin de ce discours, prononcé le 22 septembre 2001 à Frankfort après avoir reçu le prix Theodor-W. Adorno, il termine son propos ainsi⁵¹ :

Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. C'est même là son tabou. Adorno parle de *Tabuierung* et va d'un coup très loin : pour un système idéaliste, les animaux joueraient virtuellement le même rôle que les Juifs pour un système fasciste (*die Tiere spielen fürs idealistische System virtuell die gleiche Rolle wie die Juden fürs faschistische*). Les animaux seraient les Juifs des idéalistes qui ne seraient ainsi que des fascistes virtuels. Le fascisme commence quand on insulte un animal, voire l'animal dans l'homme. L'idéalisme authentique (*echter Idealismus*) consiste à insulter l'animal dans l'homme ou à traiter un homme d'animal. Adorno nomme deux fois l'insulte (*Schimpfen*). (Derrida *Fichus* 55-6)

L'injure née du détour par l'animalité – au même titre que l'adjectif *idiot* est avant tout une insulte – permet d'envisager peu à peu l'identité de ce « ils » qui persécute le personnage comme les nazis face aux Juifs, et ce d'autant plus pour un lecteur contemporain de la publication du roman en 1953⁵².

Bien qu'il soit question de la dimension universelle des souffrances humaines, certaines allusions de Beckett soulignent les plus récentes historiquement : celles du peuple juif. Un passage en particulier amène cette interprétation puisqu'il appose les « hommes-rats » à « Jude » : [...] ils espèrent que ça durera, c'est un bon fromage, ils ont l'esprit ailleurs, hommes-rats, en appelant Jude, tout ça c'est des prières, ils prient pour Worm [...]. » (125) La métaphore des juifs en rats rappelle *La Peste* d'Albert Camus, écrit deux ans avant *L'Innommable*. Dans le roman, on envisage l'épidémie terrifiante que connaît la ville d'Oran comme une allégorie de l'Occupation allemande.

⁵⁰ Au cours de son dialogue avec Elisabeth Roudinesco intitulé *De quoi demain...*, le philosophe présente l'animalité comme un thème de prédilection : « [...] la "question de l'animal" est abordée, le plus souvent de façon directe et explicite, dans à peu près tous mes livres. » (Derrida et Roudinesco 107)

⁵¹ Cette analyse de Derrida dans *Fichus* se réfère « à plusieurs esquisses ou suggestions peu remarquées d'Adorno, dans le livre qu'il a composé aux États-Unis avec Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* ou dans son *Beethoven, Philosophie der Musik* » (Derrida *Fichus* 54).

⁵² Rappelons l'épisode du restaurant où l'Innommable sert de pancarte pour le menu : « Ici on tue et on mange. » (90) Ce « ils » désignent alors les bourreaux cannibales qui viennent s'attabler à l'auberge.

de en France. Premières victimes, les rongeurs, dont l'agonie se trouve décrite avec une certaine humanité par Camus⁵³, symbolisent les juifs. L'auteur emprunte cette identification à un film de propagande du Gouvernement du Maréchal Pétain et des Collaborateurs. Intitulé « Péril juif », le document, projeté en 1941 dans les salles de cinéma des zones du nord et du sud, est repris par Claude Chabrol dans son documentaire *L'Œil de Vichy* en 1993⁵⁴. À la séquence qui montre une multitude de rats envahissant l'intérieur et l'extérieur des maisons succède celle d'une famille nombreuse vivant les uns sur les autres dans une pièce unique, misérable de pauvreté et infestée de mouches sur les murs. Une voix-off commente les images en ces termes :

Comparons le juif à un rat. Semblable au mammifère rongeur dont il partage la lâcheté et la cruauté sournoise, le juif porte en lui un irrésistible besoin de destruction. La puissance d'action du juif se manifeste dans la supériorité numérique de ses disciples, de même que la pullulation des rats porte atteinte à la salubrité des hommes.

Et puisque nous parlons de salubrité, transportons nous par opposition dans l'obscur et répugnant capharnaüm qui sert de logis à cette famille juive. La vermine grouille dans son cadre. (*L'Œil de Vichy* min 26'36)

Devant ce type de démonstration, « innommable » se trouve être, sans doute, le terme le plus adéquat. Choisi par Beckett, il est un écho encore abasourdi par ce genre de propagande diffusée douze ans avant l'écriture du roman. L'argument du juif en « rat », apposé à celui de « vermine » – ces insectes qui parasitent l'homme et les animaux –, se voit, dans *La Peste* et dans *L'Innommable*, inversé de façon remarquable.

La leçon altérée de Beckett renverse l'autorité totalitaire de ce « eux » – devenus, par inversion, la véritable « vermine » des hommes

⁵³ « Dès le quatrième jour, les rats commencèrent à sortir pour mourir en groupes. Des réduits, des sous-sols, des caves, des égouts, ils montaient en longues files titubantes pour venir vaciller à la lumière, tourner sur eux-mêmes et mourir près des humains. La nuit, dans les couloirs ou les ruelles, on entendait distinctement leurs petits cris d'agonie. Le matin, dans les faubourgs, on les trouvait étalés à même le ruisseau, une petite fleur de sang sur le museau pointu, les uns gonflés et putrides, les autres raidis et les moustaches encore dressées. » (Camus 15)

⁵⁴ Le film de Claude Chabrol avertit le spectateur dès le début en plaçant à l'écran la phrase suivante : « Ce film ne montre pas la France telle qu'elle était, entre 1940 et 1944, mais telle que Pétain et les Collaborateurs ont voulu qu'on la voie. » (*L'Œil de Vichy* min 2'56)

– en une proposition d'alternative, de liberté. Alliant la quête de langage à celle de ce *moi* universel, l'exigence éthique dépend de l'écriture, de ce « il faut » réitéré pour mettre en échec l'autorité romanesque. À l'issu de la démonstration « sans qualité » de la rhétorique idiote, la leçon s'exprime au conditionnel, entre la pensée et la parole :

[...] c'est au milieu qu'il faudrait être, là où on souffre, là où on exulte, d'être sans parole, d'être sans pensée, là où on ne sent rien, n'entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n'est rien, c'est là où il ferait bon être, là où on est. (145)

L'impersonnalité du « il faut » accentué par le « on » élimine l'identité du sujet en même temps qu'elle joue de l'ambivalence de la directive esthétique qui pourrait aussi bien être morale. Puisque la recherche linguistique et rhétorique est concomitante de celle de l'identité, la portée de l'éthique dérive vers l'affirmation « qu'il faut naître vivant, que ce n'est pas une chose qui s'acquiert » (155) et qu'elle doit sortir d'une bouche idiote.

« *Il faut être idiot* » pour lire L'Innommable

Après examen minutieux des indices susceptibles de donner une marche à suivre pour s'en sortir, c'est à la formule « il faut être idiot » que reviendrait l'éthique du roman. Le marginal apparaît comme l'élus de Beckett dans l'ensemble de son œuvre :

Les démunis de la société, qu'ils soient pauvres, difformes ou dérangés mentalement, retiennent tout spécialement l'attention de Samuel Beckett. [...] Absorbés dans leur univers, les aliénés sont protégés contre la contamination de la société : ils conservent une intégrité que l'on ne trouve pas chez les sains d'esprit. (O'Brien 650)

Le terme d'« intégrité » est à entendre ici comme un paradoxe puisque la notion, qui ne saurait être applicable aux aliénés, se libère de sa teneur morale pour mieux s'inverser. Les troubles de la personnalité se changent en une autre forme de santé, le décalage devient une arme, le non savoir, une autre forme de savoir qui passe à travers le personnage qualifié d'*idiot* à cette occasion unique. Selon le principe d'inversion, une métaphore exprime la clairvoyance du narrateur : « Et je ne serais bientôt plus qu'un réseau de fistules charriant le pus bien-faisant de la raison [...]. » (111) La transformation de la raison en pa-

thologie infectieuse justifie l'attitude du personnage récalcitrant devant l'enseignement et la logique des autres. Elle confirme ce que Valérie Deshoulières explore dans *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski* : « C'est bien le cartésianisme, en effet, cette maladie dont souffrent tous les intellectuels occidentaux, que l'idiotie beckettienne voudrait conjurer. » (Deshoulières 176)⁵⁵ Pour ne pas finir comme « eux », Moran déjà rêvait :

Être vraiment enfin dans l'impossibilité de bouger, ça doit être quelque chose ! J'ai l'esprit qui fond quand j'y pense. Et avec ça une aphasie complète ! Et peut-être une surdité totale ! Et qui sait une paralysie de la rétine ! Et très probablement la perte de la mémoire ! Et juste assez de cerveau resté intact pour pouvoir jubiler ! Et pour craindre la mort comme une renaissance. (*Molloy* 217)

En écho à « l'image d'une grande bouche idiote », une à une les difformités des sens sont énumérées et louées : paralysie du corps, esprit fondant, parole atrophiée, ouïe et vue inexistantes, mémoire inactive, et quelques seuls petits restes de cervelles pour rire et avoir peur. Les exclamations répondent aux critères d'un nouvel idéal inversé. Le personnage se tend vers le handicap total dans son refus de la bonne santé et de la bonne marche des choses sans pour autant le réaliser tout à fait : « La seule partie de ce rêve qui ne se réalise jamais, est celle concernant l'aphasie. » (Frankel 327) L'idiot incapable de parler raconte cependant une histoire. *L'Innommable* ajoute au rêve initié par *Molloy* l'analyse de l'éthique idéale dans les dernières pages :

[...] celui qui ne parle ni n'écoute, qui n'a ni corps ni âme, c'est autre chose qu'il a, il doit avoir quelque chose, il est fait de silence, voilà une jolie analyse, il est dans le silence, c'est lui qu'il faut chercher, lui qu'il faut être, de lui qu'il faut parler, mais il ne peut pas parler, alors je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence, nous serons réunis, son histoire qu'il faut raconter, mais il n'a pas

⁵⁵ Dans son livre, le chapitre que Valérie Deshoulières consacre à Beckett s'intitule justement « “En désespoir de cause” (I) : hébétudes concentrationnaires. Le commencement de la fin : du Kretiner de Dachau à l'englouti de Beckett. » (Deshoulières 167) L'étude se réfère précisément à la portée morale d'une certaine forme d'idiotie dans ces œuvres liées à l'horreur des camps de concentration. Selon l'auteur, « [...] après Auschwitz, le *Cogito* ne saurait plus constituer ce “point d'Archimède”, fixe et indubitable, à partir duquel Descartes espérait reconstruire l'ordre des vérités. Aux antipodes du “Je transcendantal”, le “Je idiot” de l’ “englouti” de Beckett échoue à se poser [...] ». (Deshoulières 180)

d'histoire, il n'a pas été dans l'histoire, ce n'est pas sûr, il est dans son histoire à lui, inimaginable, indicible, ça ne fait rien, il faut essayer [...]. (210)

Le « il faut » précède les infinitifs « chercher », « être », « parler », « raconter » puis « essayer » pour formuler la finalité ultime du roman. L'éthique repose alors dans cet espace mouvementé entre le silence et le mot, au cœur de cette tentative de dire l'« indicible ». Puisqu'« il n'y a que les pauvres d'esprit pour dire la vérité » (Dostoïevski 170), l'idiotie du personnage narrateur fait de lui l'original selon la définition de Gilles Deleuze à propos de Bartleby :

Les originaux sont les êtres de la Nature première, mais ils ne sont pas séparables du monde ou de la nature seconde, et y exercent leur effet : ils en révèlent le vide, l'imperfection des lois, la médiocrité des créatures particulières, le monde comme mascarade [...]. [...] L'original, dit Melville, ne subit pas l'influence de son milieu, mais au contraire, jette sur l'entourage une lumière blanche livide, semblable à celle qui « accompagne dans la Genèse le commencement des choses ». (Deleuze 106-7)

Ce qui apparaît d'abord comme une passivité totale, par rapport au milieu et aux autres dès les répétitions du perroquet, s'avère stimuler une activité paradoxale, seule capable de révéler le fond des choses⁵⁶. Par l'effet de ce retournement, la figure centrale de l'idiot rejoint celle cosmique du soleil dans son système « autour de qui, homme-pot, tout tourne » (142). Grâce à la métaphore, le monde se met à tourner autour du corps objet ou de la bouche idiote.

Le mouvement giratoire rappelle la démonstration géométrique de l'activité créatrice énoncée par Beckett dans un fragment de *Disjecta* intitulé « Les Deux Besoins » :

Ce foyer, autour duquel l'artiste peut prendre conscience de tourner, comme la monade – sauf erreur – autour d'elle-même, on ne peut évidemment en parler, pas plus que d'autres entités substantielles, sans en falsifier l'idée. C'est ce que chacun fera à sa façon. L'appeler le besoin, c'est une façon comme une autre.

⁵⁶ Le rapport entre la simplicité et le perroquet appelle à nouveau le conte de Flaubert qui note la surdité croissante de Félicité : « Le petit cercle de ses idées se rétrécit encore, et le carillon des cloches, le mugissement des bœufs n'existent plus. Tous les êtres fonctionnaient avec le silence des fantômes. Un seul bruit arrivait maintenant à ses oreilles, la voix du perroquet. » (*Trois contes* 615)

Les autres, les innombrables béats et sains d'esprit,
l'ignorent. (*Disjecta* 55)

Condamné à employer un terme qui n'en épuisera jamais le sens – tout comme la présente démonstration choisit, au lieu de *besoin*, le mot *idiot* –, l'artiste se voit tourner lui aussi autour de l'idiot, du roman idiot et de lui-même. L'éthique passe par l'expression de la *monade*, soit cette unité minimale qui fonctionne comme écho avec la singularité contenue dans le mot *idiot*. En psychiatrie, la logique monadique se dit d'une logique individuelle comme celle, par exemple, d'un sujet privé de ses liens de communication, tel le narrateur du roman. En philosophie, le mot désigne un être simple et actif mais il est surtout connu dans le sens particulier que lui a donné Leibniz :

La Monade [...] n'est autre chose, qu'une substance simple, qui entre dans les composés ; simple c'est-à-dire sans parties. [...] Et ces Monades sont les véritables Atomes de la Nature et en un mot les Éléments des choses. [...] Ainsi on peut dire, que les Monades ne sauraient commencer ni finir, que tout d'un coup, c'est-à-dire elles ne sauraient commencer que par création et finir que par annihilation ; au lieu de ce qui est composé, commence ou finit par parties. (Leibniz 92-5)

Identiques au roman qui ne commence ni ne finit, les monades « n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose puisse entrer ou sortir » (Leibniz 96). Impénétrable à toute action extérieure tout comme l'original selon Deleuze, la monade contient en elle-même le principe et la source de toutes ses actions. La comparaison aide à comprendre le personnage, en tant qu'il métaphorise le livre, non comme une composition mais comme une unité inaltérable d'emblée présente. Par les détours pervers de l'idiotie savante, le roman ébauche l'éthique de l'unique et du singulier sur laquelle repose l'activité créatrice propre à suggérer un sentiment d'étrangeté. Condamné à une certaine impuissance, le lecteur subit la pénétration de la monade que figurent tour à tour le narrateur puis le roman. La lecture n'a de cesse d'être perturbée selon le mouvement contradictoire de l'idiotie. Elle déluge de soi par le biais du portrait répugnant de l'Innommable pour mieux revenir à soi : « Que tout devient simple et clair, quand on ouvre l'œil sur le dedans, à condition bien sûr de l'avoir au préalable exposé au dehors, afin de mieux jouir du contraste. » (93)

Face au livre innommable, le lecteur subit les reflets du miroir déformant que présente Clément Rosset : « La vue des animaux a de quoi charmer ou répugner. Le miroir animal – j'entends l'image que

l'animal renvoie de nous-mêmes, où nous prenons la mesure de notre "animalité" ou de notre "humanité" – paraît tantôt flatteur, tantôt injurieux. » (« Le miroir animal » 864) Des deux possibilités, le roman choisit la plus désagréable : « Celui qui cherche son vrai visage, qu'il se rassérène, il le trouvera, convulsé d'inquiétude, les yeux écarquillés. » (100) Le roman somme le lecteur d'éprouver la responsabilité des actes inhumains. Reflet de l'homme et du monde, l'image du miroir appelle le contexte dans lequel Beckett écrit, « une époque où l'individu humain, après toutes les humiliations que l'Histoire récente, la science, la société, l'art et la réflexion lui ont fait subir, se découvre dénué et furieux » (Onimus 4). La rage de l'Innommable contre ses détracteurs passe par le détour de l'animalité pour suggérer – sans jamais les nommer – qu'ils sont les persécuteurs des Juifs, et au-delà, fort de leur raison et de leur normalité, les bourreaux de tous les hommes⁵⁷. La violence absurde de la guerre qui précède trouve son expression dans un paradoxe que le roman développe à tous les niveaux. « L'écriture de Beckett est calculée de façon à créer l'indécision chez le lecteur. [...] La nécessité de décider est imposée par la menace d'aléatoire qui, sans cela, nous engloutirait. » (Deane 31) La force du texte réside précisément dans le fait qu'est imposé le vide devant lequel le lecteur, en plein vertige, doit s'engager. La logique monadique à l'œuvre entraîne une lecture particulière.

Ce n'est qu'en acceptant le jeu réciproque entre deux niveaux de rhétorique que l'on peut arriver à comprendre le paradoxe beckettien ; c'est-à-dire qu'en lisant Beckett, on doit constamment se garder d'imposer à la fiction ses propres notions d'ordre, de plausibilité, de réalité, et de vérité. Ce n'est que lorsque nous essayons de réconcilier les aspects contradictoires de la dialectique beckettienne en prenant comme bases nos idées préconçues de la fiction que le paradoxe éclate. (Federman 156-7)

Dès lors l'approche critique, comme devant le miroir animal qu'impose l'Innommable, se voit constamment déroutée. Pour Bruno Clément dans son dialogue avec Ludovic Janvier intitulé « Double, écho, gigogne », l'analyse éprouve le danger d'« un discours qui se contenterait de répéter ce que l'œuvre dit d'elle-même. [...] Le discours métatextuel [sic] de l'œuvre me fait l'impression de fonctionner com-

⁵⁷ On pense notamment à la Guerre de Corée de 1950 à 1953, contemporaine de l'écriture et de la parution de *L'Innommable*.

me un piège. Je crois qu'il faut essayer de l'éviter. Essayer de ne pas croire le texte. » (« Double, écho, gigogne » 63) Piège dans lequel il faut tomber, de même que le roman se doit de continuer, il provoque une attitude jusque là impensable : « Jamais nous n'accepterions la réponse qu'il pourrait nous proposer, et pourtant par un illogisme incompréhensible, nous continuons à l'attendre. » (Brook 233) Prise au piège par l'idiotie savante et contagieuse, l'analyse du roman devrait s'annuler puisqu'elle se fonde sur ce que le roman anéantit⁵⁸. Elle se résout à conclure qu'« on ne dira jamais rien d'autre que ce que l'œuvre fait » (Clément 28). Cependant, poussée par une énergie inconnue, l'étude continue de vouloir rendre compte de la contradiction permanente du texte – ce « Dire oui à la boue » que Peter Brook choisit comme titre pour parler de Beckett –, de la victoire des mots qui ressemblent au silence : « Moins la parole a de support, d'appui sur un système de références, et plus elle émerge douée de vie, constituant toute seule le champ d'attraction de l'œuvre. » (Frankel 340) *L'Innommable* triomphe dans le paradoxe d'une parole impossible. Passant du personnage à la narration puis à l'écriture, le roman parvient à revisiter les opérations rhétoriques traditionnelles du discours grâce à une forme de retard mental savant. À la logique cartésienne se substitue celle, plus matérielle, basée sur la langue qui ne fonctionne plus que sur les associations latérales de mots et de sons⁵⁹. L'absence de libre arbitre donne naissance à un nouvel impératif catégorique qui se joue de la raison. La démarche exposée, démontrée et effective dans le texte, fait cohabiter la quête de la vérité et celle de

⁵⁸ Nous arrivons à l'identification ultime de ce « eux » des persécuteurs de *L'Innommable* : « Le traitement que Beckett fait subir au philosophe, puis au savant, fait d'eux tout le contraire de sujets triomphants ayant soumis le monde à la discipline de leur esprit : dans le doute qui s'empare d'eux [...] s'exprime essentiellement la faillite de l'intellectualisme. » (Deshoulières 179)

⁵⁹ Les pages du roman en arrivent à ne figurer qu'un prétexte à l'utilisation des mots, de leurs variations sonores allant, par exemple, de « voix » à « voie » en passant par « voir » et « savoir ». Ce sont désormais les mots qui produisent la fiction et non l'inverse – sans doute un des principes fondamentaux de l'intertextualité d'ailleurs. Le réseau sémantique s'appuie sur les signifiés au lieu des signifiants et compose, au-delà du sens, un autre réseau de signification. Fitch se demande alors : « For is the latter not characterized precisely by the curious and original manner in which the reader becomes writer, giving rise to the supplanting, in Roland Barthes' by now all too familiar terminology, of the *texte lisible* by the *texte scriptible* ? » (Fitch *Reflections* 139) Les notions de Barthes mentionnées ici sont présentées dans *S/Z* (10).

l'échec propre à toute l'œuvre de Beckett. Au-delà des contradictions, elle prône l'éthique du paradoxal « il faut être idiot » pour parler, écrire, lire, vivre et puis continuer.

Par d'heureux détours animaliers et *oligophréniques*, *L'Innommable* de Beckett réalise le paradoxe de l'émission d'une rhétorique à l'œuvre dans une œuvre sans œuvre. L'usage particulier du terme *idiot* permet de mettre un mot sur la force insaisissable et abstraite d'un roman rebelle à toute analyse en même temps qu'il la provoque. Pou, perroquet ou poule, le personnage narrateur répugnant se fait le double animal d'un idiot idéal, de la bouche duquel sort le défi lancé au langage. Le long monologue affirme la volonté explicite de ne jamais approcher une qualité quelle qu'elle soit et par là même remet en question le fondement même de la littérature et de toute esthétique. L'œuvre participe du même désir que celui d'une thèse qui prend pour thème l'idiotie dans un cadre universitaire. Elle interdit que l'on réduise le narrateur du roman à un idiot et, simultanément, ne peut s'empêcher de rencontrer dans l'idiotie l'irréductible paradoxe propre à cette œuvre indéfinissable. Chez Beckett, le démantèlement de la rhétorique – et avec lui celui du sens du monde tout entier – figure celui de la méthode de la pensée intellectuelle moderne par lequel toute démonstration se voit mise en doute. Le travail en conséquence élabore dans *L'Innommable* une nouvelle langue où la malformation intentionnelle des mots, des phrases et du livre se lit comme l'éloge d'une rhétorique innommable, « sans qualité » pour Bruno Clément, idiote pour nous. De cette écriture naît une éthique à valeur universelle où le texte somme la responsabilité de l'homme : « Responsabilité qui n'est pas la privation du savoir de la compréhension de la prise, mais l'excellence de la proximité éthique dans sa socialité, dans son amour sans concupiscence. L'humain, c'est le retour à l'intériorité de la conscience non-intentionnelle, à la "mauvaise conscience", à sa possibilité de redouter l'injustice subie à l'injustice commise et ce qui justifie l'être à ce qu'il assure [...]. » (Levinas 105-6) Que ce soit par rapport au colonialisme ou à Auschwitz, il nous paraît indispensable de répéter ici la phrase de Derrida : « Le fascisme commence quand on insulte un animal, voire l'animal dans l'homme. » (Derrida *Fichus* 56) Par le mot du titre « l'Innommable » enfin, et pour revenir au début, le roman évoque, pour le lecteur contemporain, l'Impensable, l'Inimaginable, l'Indicible, l'Inacceptable ou

l'Inadmissible, à savoir l'Holocauste ou la *Shoah* en hébreu. La lecture engage la responsabilité en même temps que l'intellect et les sens dans une histoire qui, à force de ne rien avoir à raconter, finit par raconter la vie sans plus d'autre attrait que son vide. Une phrase de Cioran, à propos de sa vision fulgurante de la totalité de l'œuvre de Beckett, rapporte précisément ce sentiment ineffable :

Ce que je vis, ce que je sentis plutôt, à cet instant-là, je ne saurai le traduire en une formule intelligible. Il n'empêche que depuis, le moindre propos de ses héros me rappelle les inflexions d'une certaine voix... Mais je me hâte d'ajouter qu'une révélation peut être aussi fragile et aussi mensongère qu'une théorie. (« Quelques rencontres » 50)

Au moment de conclure, nous partageons la sensation familière de cette *voix*. Nous souhaitons, dans un même temps, la rapprocher de celle de l'idiot de *Macbeth* tout en la laissant libre d'échapper à toute théorie. Car, s'il l'a compris, le lecteur est en passe de devenir lui aussi un marginal face au livre. De même que le personnage idiot, le roman, et l'œuvre tout entière, est irréductible à un nom : « Rendre justice à son œuvre n'est pas en mon pouvoir : toute tentative dans ce sens ne peut être que pâle lueur dans sa vive lumière. » (O'Brien 641) Le paradoxe idiot continue à l'infini, ou bien s'arrête ici. En tout cas, la lumière reste.

Chapitre IV

Rayuela ou l'idiotie violette d'une rhétorique de côté

Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito.

Julio Cortázar, « Carta a una señorita en París », *Bestiario*.

(C'est entre le premier et le deuxième étage que j'ai senti que j'allais vomir un petit lapin. Je ne vous l'avais encore jamais dit, non pour vous cacher quelque chose mais parce qu'il est difficile d'expliquer aux gens de but en blanc qu'on vomit parfois un petit lapin.

« Lettre à une amie en voyage », *Gîtes*.)

« No estoy muy seguro, por tanto, de que lo que yo pueda decir ahora, y eventualmente escribir más tarde, sobre *Rayuela*, coincida del todo con la gran impresión que me causó la novela. »¹ (*Cinco miradas* 21) Cet aveu de Fernández Retamar, auteur cubain et ami de Julio Cortázar, vaut pour ce chapitre né de l'émotion tout autant intellectuelle que physique à la lecture du roman *Rayuela*, connu en français sous le titre de *Marelle*². Écrit en 1963, il est aussitôt salué par le

¹ [Je ne suis pour le moins pas très sûr que ce que je puisse dire à présent ou écrire plus tard sur *Marelle* coïncide véritablement avec la grande impression que m'a donnée le roman.]

² Les citations du roman privilégieront le texte original en espagnol (numéro de page en italique) cependant traduites systématiquement selon la version française de Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset (numéro de page en romain). Dans les deux cas

Times Literary Supplement de Londres comme « the first great novel of Spanish America » et selon C.D.B. Bryan dans *The New Republic*, il s'agit de « the most powerful encyclopedia of emotions and visions to emerge from the postwar generation of international writers » (« *Rayuela* : la novela como caja de Pandora » 67). Sans conteste aujourd'hui encore le texte le plus célèbre de l'auteur, il raconte, sous une forme romanesque expérimentale, quelques épisodes de la vie de Horacio Oliveira, jeune Argentin exilé en France en proie à une crise existentielle. Choisir comme titre *Marelle* implique d'emblée le jeu enfantin universel, pratiqué dans presque toutes les cultures même si le terme qui le désigne change selon les pays³. Basé sur le parcours progressif des cases numérotées, du départ appelé « Terre » jusqu'à l'arrivée au « Ciel », il confère un certain éclairage au livre alors placé sous le signe d'un voyage. Le roman comprend trois parties successives qui correspondent à trois lieux distincts : d'abord à Paris, « Del lado de allá » (« de l'autre côté »), puis à Buenos Aires, « Del lado de acá » (« de ce côté-ci ») et enfin un autre, curieux et confondant, « De otros lados » (« de tous les côtés »). Ce découpage géométrique fait écho à l'histoire géographique de l'auteur partagé entre l'Europe et l'Amérique à une époque symbolique : « Nací en Bruselas en agosto de 1914. [...] Tenía casi cuatro años cuando mi familia pudo volver a la Argentina ; hablaba sobre todo francés, y de él me quedó la manera de pronunciar la « r » que nunca pude quitarme. »⁴ (*La Maga* 5 : 3) Par la suite il s'installe à Paris dès 1951 où il obtient la nationalité française et reste jusqu'à sa mort en 1984. À l'ambivalence géographique – et morphologique – de Cortázar s'ajoutent les récurrences du

et pour faciliter la lecture de ce chapitre, l'œuvre – *Rayuela* ou *Marelle* – ne sera pas mentionnée lors des références entre parenthèses.

³ Bien que le sujet inspire une investigation passionnante, notons quelques exemples des variations sur le nom du jeu. À Cuba, la marelle se nomme « Arroz con pollo » (littéralement « riz avec poulet »), en Allemagne, « Himmel und Hölle » (« le ciel et l'enfer ») et en portugais « o jôgo da macaca » (« le jeu du macaque ») ou « o jôgo da homem » (« le jeu de l'homme »). Cependant le brésilien Fernando de Castro Ferro traduit le titre de Cortázar « O Jôgo da Amarelinha » (« le jeu de la petite marelle »). En Italie chaque région désigne le jeu sous un terme différent. Entre autres nous trouvons « mondo » (« monde »), « campana » (qui signifie aussi « cloche ») ou « Il gioco del mondo » (« Le jeu du monde »), choisi par Flaviarosa Nicoletti pour la traduction italienne du roman.

⁴ [Je suis né à Bruxelles en août 1914. [...] J'allais avoir quatre ans lorsque ma famille et moi avons pu retourner en Argentine ; je parlais presque seulement français et de là m'est restée la façon de prononcer le « r » qui jamais ne me quittera.]

mot *lado* (« côté ») dans toute son œuvre, jouant sans cesse de la polysémie du terme, à la fois concret et abstrait : « [...] están mirando la pared porque sospechan lo que puede haber del otro lado [...]. »⁵ (*Libro de Manuel* 18) Dans *Rayuela* le jeu crée un troisième côté, « de otros lados », qui, selon Milagros Ezquerro, constitue un point de fuite qui remet en question le système fermé de la dualité *acá*, « ici », *allá*, « là-bas » (Ezquerro 619). Cette ouverture nouvelle se reflète dans la deuxième lecture proposée du roman, selon un ordre mélangé des chapitres (« Tablero de dirección » 111 ou « Mode d'emploi » 7), et dans le contenu même qui, aux côtés des errances du personnage masculin principal Horacio, met en scène un être féminin particulier, « la Maga » (« la Magicienne »), devenue « la Sibylle » dans la traduction de Laure Guille-Bataillon. Témoin de l'ignorance de cette « pavota »⁶ (335) au comportement maladroit et aux propos décalés, le lecteur est amené à observer chez elle une forme d'idiotie. Figure énigmatique à la fois stupide et magicienne, elle semble elle aussi ouvrir un univers inconnu – ou oublié – puisqu'elle vient questionner ce qui jusque-là faisait que l'espace était entendu selon deux côtés et en aucun cas trois. Dans ce sens, il deviendra possible de parler du réalisme magique⁷ propre à Julio Cortázar. Sollicitée par cette fuite de sens du troisième côté, l'entreprise qui suit propose une autre investigation de

⁵ « [...] ils regardent le mur parce qu'ils se doutent de ce qu'il peut y avoir de l'autre côté [...]. » (18)

⁶ « [...] tu mamá es una pavota [...]. » est un aveu de la Maga elle-même dans sa lettre à son enfant Rocamadour (chapitre 32). Le terme est couramment utilisé en argentin au sens de « bête » ou « stupide » et vient de *pavo* qui signifie « dindon ». L'expression est traduite « Ta maman est une bécasse » (198) dans la version française.

⁷ La notion de *réalisme magique* apparaît pour la première fois en 1925 dans un texte allemand, *Nach-Expressionismus : Magischer Realismus* de Franz Roh, qui est traduit en espagnol par Fernando Vela dès 1927 sous le titre *Realismo mágico. Posexpressionismo*. Il définit une tendance de la littérature née à cette époque et qui est adoptée d'une certaine façon en Argentine : « Comme beaucoup de traductions, le texte de Roh, transplanté dans un autre milieu, y fut compris différemment [...]. Appliquée couramment, en 1928, dans les cercles littéraires de Buenos Aires à des auteurs européens tels que Cocteau, Chesterton, Kafka et Bontempelli, la formule se lit entre les lignes en 1948 sous la plume d'Arturo Uslar-Pietri : "[...] considérer l'homme comme mystère au sein de données réalistes. Une divination poétique ou une négation poétique de la réalité." "[...] la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad." » (Weisgerber « La locution et le concept » 18) Cette dernière citation est extraite du livre de Arturo Uslar-Pietri, *Letras y hombres de Venezuela* (287).

l'idiotie au sein du roman, à savoir si la Maga⁸ est idiote ou maître dans le jeu de la marelle narrative et dans quelle mesure elle colore le tout de son essence précisément idiote en devenant le principe d'une rhétorique singulière.

« Somos figuras de una fábula y es justo recordar que en las fábulas prima el número tres. »⁹ (*El libro de arena* 170) Prenant au mot ce rappel de Borges dans la nouvelle « El espejo y la máscara » (« le miroir et le masque »), la démonstration s'apprête à suivre le rythme ternaire sacré des fables, calqué sur la répartition géographique et latérale du roman. Ici cependant, loin d'une étude linéaire, chaque *côté* équivaut non à une ville mais à un angle de vue, une manière de percevoir la réalité. La première partie examine les conditions d'émergence du personnage idiot du *côté* du réel le plus évident et le plus sérieux : l'idiotie de *ce côté-là*. Défini comme fixe, ce côté introduit le décor spatio-temporel et les personnages au sein desquels surgit l'exception idiote, la Maga, qui devient le guide d'un voyage initiatique. La seconde partie glisse vers une autre réalité, celle du réalisme magique, et propose une analyse et une réhabilitation de la parole de la Maga : l'idiotie de *ce côté-ci*. Sous cet angle apparaissent les pouvoirs magiques de l'idiotie, ses mots et la présence, derrière elle, de l'auteur. Enfin l'ultime côté approche les rôles multiples du personnage et énonce une rhétorique singulière : l'idiotie *de tous les côtés*. La Maga inscrit dès lors l'idiotie au service de la quête littéraire concomitante d'une recherche métaphysique qui aboutit à une éthique particulière.

⁸ Désormais et plutôt que *la Sibylle*, nous préférons l'appeler du terme espagnol *la Maga*.

⁹ « Nous sommes les personnages d'une fable et n'oublions pas que dans les fables c'est le nombre trois qui fait la loi. » (171)

L'idiotie de ce côté-là

– Como la vida, dijo Ludmilla – una especie de broma o de farsa, y detrás lo otro esperando.
(*Libro de Manuel*)¹⁰

Afin de savoir qui est l'idiote, il convient de définir le monde dans lequel elle surgit. Par « *ce côté-là* » nous entendons celui où, que ce soit à Paris ou à Buenos Aires, on garde les yeux ouverts pour ne pas tomber, où il faut se prendre au sérieux et où « la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico »¹¹ (120). Dans un espace particulier confondant la distance géographique entre les deux continents, à une époque singulière, apparaît le groupe des protagonistes au sein duquel naît l'exception, l'idiote comme malade sociale, qui s'avère peu à peu guide d'un voyage initiatique.

Côté fixe : définition de ce côté-là

L'espace mis en scène comprend une dualité significative : deux villes, deux capitales, deux pays, par conséquent deux cultures révélatrices du monde dans lequel émerge le roman. La première partie, soient les trente-six premiers chapitres, se situe à Paris et raconte les déambulations du couple de deux exilés amoureux, Horacio et la Maga. La seconde, composée par les vingt chapitres suivants, traite du retour d'Oliveira à Buenos Aires, où il retrouve son ami Traveler et la femme de ce dernier, Talita. Dans « *Del lado de allá* », la géographie parisienne est dépeinte avec insistance et détails, forte de l'accumulation des noms de rues, de quartiers, de ponts etc. Témoignent de cette actualisation spatiale urbaine de nombreux chapitres (1, 2, 4, 5, 8, 15 et 23) mais surtout le premier qui évoque dès la deuxième phrase la rue de Seine, le quai Conti et le Ponts des Arts (119, 11). Ces trois indices topographiques inscrivent le fleuve au cœur de la narration comme frontière symbolique entre le Nord et le Sud de Paris. Cependant peu à peu le plan se resserre puisque, de manière symbo-

¹⁰ « – Comme la vie, dit Ludmilla, une espèce de blague ou de farce, et par-dessus, l'autre chose qui attend. » (153)

¹¹ « les gens qui se donnent des rendez-vous précis sont ceux qui écrivent sur du papier rayé et pressent leur tube de dentifrice par le fond. » (11)

lique, l'auteur argentin choisit de privilégier la partie sud de la capitale dès la page suivante : « Comíamos hamburgers en el Carrefour de l'Odéon, y nos íbamos en bicicleta a Montparnasse [...] seguíamos hasta la Porte d'Orléans [...] »¹² (125) Déjà dans le *Cuaderno de bitácora*, « le livre de bord » à l'origine du roman, Cortázar avait privilégié les adresses des personnages : la Maga habite rue Sommerard dans le cinquième arrondissement, et Horacio Oliveira rue de la Tombe Issoire dans le quatorzième (C 60)¹³. Le sud de Paris appelle un autre sud, celui de l'hémisphère opposé, à savoir l'Argentine que les tangos métaphorisent en « el Sur »¹⁴. Si les rues de Paris font l'objet d'une exploration minutieuse de l'espace extérieur lors des errances des personnages, la capitale *portègne*¹⁵ au contraire ne suscite que peu de déplacements et seulement d'un intérieur à l'autre. Aucunement décrite, elle se limite à deux lieux, évoqués sous forme d'allusions imprécises et de brèves indications : le cirque de « Villa del Parque, barrio donde por suerte quedan abundantes eucaliptus »¹⁶ (425) et « la clínica de la calle Trelles » (452) (« [une] clinique rue Trelles » 306). Cette opposition géographique se voit pourtant résolue. Les deux *côtés* se confondent alors ainsi que Cortázar aime à le faire, notamment dans la remarquable nouvelle sur son errance urbaine « El otro cielo »¹⁷ où le passage Güemes de Buenos Aires se prolonge imperceptiblement vers la galerie Vivienne de Paris. Dans *Rayuela*, les espaces s'unissent dans la temporalité des saisons puisque se développe

[...] la primera parte [...] en lo más frío del invierno parisiense, mientras que la segunda parte – normalmente posterior – se desarrolla en lo más cálido del verano porteño. Ya que Francia

¹² « Nous mangions des hamburgers au carrefour de l'Odéon et nous allions à bicyclette à Montparnasse [...] nous poursuivions jusqu'à la Porte d'Orléans [...] » (14).

¹³ Les références au *Cuaderno de bitácora* (« Carnet de bord ») figureront désormais selon les abréviations suivantes : C pour la partie écrite par Julio Cortázar et B-C pour le commentaire de Anna María Barrenechea.

¹⁴ Un des plus célèbres tangos intitulé « Vuelvo al Sur » (littéralement « Je retourne au Sud »), interprété par Roberto Goyeneche, chante justement le désir de l'argentin exilé de revenir dans son pays.

¹⁵ *Portègne* (*porteño/a* en espagnol) : relatif à la ville de Buenos Aires.

¹⁶ « Villa del Parque, quartier où il reste heureusement beaucoup d'eucalyptus » (280).

¹⁷ « El otro cielo » (« L'autre ciel ») appartient au recueil de nouvelles *Todos los fuegos el fuego*.

y Argentina se hallan situadas en hemisferios opuestos, el invierno francés y el verano argentino son simultáneos.¹⁸
(Ezquerro 618)

Plus encore que cette correspondance astucieuse de l'hiver et de l'été, les différences de chacun des pays disparaissent dès lors qu'on envisage la dimension temporelle de *ce côté-là*. La période historique dans laquelle se développe la diégèse du roman place la France et l'Argentine sur un pied d'égalité. Loin de la prolifération des indices topologiques, l'actualisation chronologique s'avère presque inexistante et en ces termes seulement : « En esos días del cincuenta y tantos [...] » (136) (« En ces jours-là de 1950 et quelque [...] » 22) *Rayuela* émet quelques allusions à l'atmosphère parisienne de cette époque après la Seconde Guerre mondiale, à présent bouleversée par la lutte pour l'indépendance de l'Algérie (582, 433) et la Guerre froide. À dix années près, le temps de la narration correspond à celui de la publication de l'œuvre, un contexte historique que Omar Prego résume ainsi :

La aparición de Rayuela coincide con una época de gran cuestionamiento en la juventud latinoamericana, es una etapa de grandes sacudimientos históricos. Por un lado, en América Latina empiezan a sentirse las repercusiones de la revolución cubana, está crisis de los cohetes, se independiza Argelia, es el secuestro y juicio de Eichmann (que reanima los fantasmas de la tortura y de los campos de exterminio), muere Juan XXIII, está la guerra de Vietnam, el asesinato de Kennedy, se perfila la lucha de los palestinos. Es una época sísmica, de ruptura.¹⁹
(La Fascinación 188)

De *ce côté-là*, dans un temps difficile et une géographie douteuse entre Paris et Buenos Aires, vivent les personnages du roman qui se retrouvent dans un univers qu'ils recréent au besoin comme refuge : « Ellos en París han hecho un pequeño mundo que no es totalmente

¹⁸ [...] la première partie [...] à l'époque la plus froide de l'hiver parisien, pendant que la deuxième partie – normalement postérieure – se déroule au plus chaud de l'été portégne. Puisque la France et l'Argentine se trouvent situés dans des hémisphères opposés, l'hiver français et l'été argentin sont simultanés.]

¹⁹ « Ce livre paraît à une époque où la jeunesse latino-américaine se pose beaucoup de questions, lors d'une période de grandes secousses historiques. D'un côté, on commence à ressentir, en Amérique latine, les répercussions de la révolution cubaine, il y a la guerre des fusées, c'est l'indépendance de l'Algérie, l'emprisonnement et le procès d'Eichmann (qui ressuscite les fantômes de la torture et des camps d'extermination), la mort de Jean XXIII, la guerre du Viêt-nam, l'assassinat de Kennedy, l'amorce de la lutte palestinienne. C'est une époque sismique, de rupture. » (150)

parisiense ni tampoco rioplatense²⁰, sino es una cosa extraña que flota sin tocar tierra. »²¹ (*Cinco miradas* 36)

À Paris, les personnages sont « les amis du Club du Serpent » (125,15). Ils appartiennent à une sorte de confrérie secrète, une « franc-maçonnerie du samedi soir dans la chambre d'étudiant » (203, 78). Parmi eux, on compte un couple nord-américain, Babs et Ronald, un Chinois, Wong, qui écrit un livre, Étienne, un peintre français, Ossip Gregorovius, intellectuel d'origine hongroise quoique douteuse, Lucía – dite « la Maga » –, uruguayenne accompagnée de son bébé du nom de Rocamadour et Horacio Oliveira, l'Argentin exilé. Faux étudiants ou artistes manqués, tous plus ou moins exilés, ils « jouaient beaucoup entre eux à faire les intelligents » (175, 53). Ils se réunissent régulièrement la nuit pour écouter du jazz, tenir des propos métaphysiques le long de dialogues infinis tout en buvant de la vodka et du maté. La définition de chacun passe au travers de leurs discussions que Cortazár lui-même explique comme « una cierta manera de dialogar que yo no sé cómo definir, porque mis personajes actúan dialogando, se mueven muy poco, hacen muy pocas cosas. Todo lo que hacen o lo que van a hacer se da a través de los diálogos que mantienen con los demás »²² (*La Fascinación* 173). Il en est de même lors de la seconde partie où la foule des protagonistes se voit réduite au couple que forment Traveler, le vieil ami argentin d'Horacio dont le vrai nom est Manú, et Talita, ou Atalía Donosi selon l'état civil (442, 296), son épouse infirmière. Là encore la forme du dialogue domine entre les trois individus et substitue à l'action la parole. Dès lors, le point commun de tous les personnages de *ce côté-là* s'affirme dans une oralité devenue aliénante, une espèce de passivité excessivement intellectuelle qui témoigne d'une fausse note : « Todas son personas con vagos intereses y vagos planes culturales e intelectuales, que viven alienados por lo que Cortázar denomina la “fragmentación de la cul-

²⁰ La capitale argentine est aussi désignée par le fleuve qui la sépare de l'Uruguay, *el Río de la Plata*, soit « le Fleuve d'Argent ».

²¹ [À Paris, ils ont créé un petit monde qui n'est pas totalement parisien, ni pour autant du Río de la Plata, sinon plutôt une chose étrange qui flotte sans toucher terre.]

²² « [...] une certaine façon de dialoguer que je ne sais comment définir, car mes personnages agissent par leurs dialogues, ils bougent très peu, ils font très peu de chose. Tout ce qu'ils font ou vont faire apparaît à travers les dialogues qu'ils ont entre eux. » (137)

tura" [...]. »²³ (*Cinco miradas* 39) Insatisfaits et ennuyés, ils n'ont de cesse de démanteler les principes de la civilisation judéo-chrétienne qui les étouffent. Le chapitre douze offre ainsi une définition du Club à travers l'opinion de Ronald qui avoue l'apprécier « à cause de la façon dont ils étaient en train de se tuer à petit feu sans y prendre garde » (174, 53). L'autodestruction qui les anime confirme que « gran parte de los personajes están enajenados »²⁴, victimes de l'angoisse de la perte des « categorías de valores y de las tablas kantianas de los valores »²⁵ (*Cinco miradas* 17-8).

Tous sont en proie à un état de crise évident lié au contexte spatio-temporel de ce *côté*, mais plus que tout autre Horacio Oliveira. L'argentinité du personnage s'affirme constamment au cours du récit. Au début, ses « habitudes argentines » (123, 13) vont jusqu'à déterminer sa façon de marcher dans la rue. Quant au maté, boisson argentine par excellence, Oliveira en fait une grande consommation : le rite se répète, rythme l'histoire d'un bout à l'autre et fait même l'objet d'une longue explication des détails pratiques que connaît le buveur de maté à Paris (214, 87). Dès le second chapitre, il évoque son arrivée à Paris « comme une saignée » (132, 19) et les multiples décalages culturels dont il souffre peu à peu. Sa condition d'exilé en France exacerbe son appartenance portègne, trahie par un sentiment nostalgique digne des tangos de Carlos Gardel (chapitre 93), sentiment qui ne cesse de vouloir revivre les souvenirs ou revendique, par contraste avec la France, la patrie idéalisée : « Oh Argentina, horarios generosos, casa abierta, tiempo para tirar por el techo, todo el futuro por delante, todísimo, vuf, vuf, vuf [...] »²⁶ (301) Cependant un autre trait d'Horacio Oliveira exprime la crise de *ce côté-là*. Le premier portrait qu'il offre de lui-même ouvre une autre brèche : « Era clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás. »²⁷ (141) Souffrant de ce qui le définit malgré lui, le personnage ne saurait accepter les règles de l'état civil ou de toute autre forme de condition-

²³ [Tous sont des personnes aux intérêts flous, aux plans culturels et intellectuels vagues qui vivent aliénées par ce que Cortázar nomme « la fragmentation de la culture » [...].]

²⁴ [une grande partie des personnages sont aliénés]

²⁵ [catégories des valeurs et tables kantienne des valeurs]

²⁶ « O Argentine, horaires généreux, maisons ouvertes, temps qu'on pouvait jeter par la fenêtre, tout l'avenir devant vous, tout, tout l'avenir, vuf ! vuf ! » (164)

²⁷ « Il était petit-bourgeois, portègne de surcroît, école communale, et ce ne sont pas des choses qui s'arrangent si facilement. » (26)

nement. Si ce n'est la forme dialoguée, la majeure partie de la narration passe au travers du monologue intérieur d'Horacio, autant de soliloques qui expriment le désir de sortir d'une médiocrité qui, selon l'auteur, le détermine : « Oliveira no sabe, no tiene la menor idea de cuál es el bueno, él que tiene ninguna idea positiva acerca de nada, para él todo es negativo, es un mediocre no tiene ningún talento especial. »²⁸ (*La Fascinación* 171) Le refus systématique de prendre quoique ce soit comme acquis contribue à faire de lui, au chapitre 74, « l'anticonformiste » défini par Morelli, l'écrivain diégétique qui apparaîtra dans la troisième partie. L'autocritique permanente conduit simultanément Oliveira à une lucidité dangereuse puisque impotente : « El personaje de Horacio Oliveira se caracteriza por un sentido crítico hipertrofiado, hasta tal punto que toda elección le resulta imposible. »²⁹ (Ezquerro 627) Cette paralysie fait de lui

[...] el prototipo de ese pudor argentino [...] de esa reticencia, de ese pensarlo todo unas cuantas veces, satirizarlo, autoherirse y luego actuar o no actuar. Es decir de esa paralización de los miembros que no sólo ataca aun cierto tipo de intelectual argentino, sino también de otras zonas de América Latina.³⁰
(*Cinco miradas* 36)

De la crise de l'exilé argentin, on passe à celle du continent ibéro-américain puis vers une plus vaste encore si l'attention se porte à l'épigraphe de la première partie et à son auteur : « Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays. » Plus qu'une confirmation de ce qui précède, la phrase instaure un réseau de similitudes entre Horacio Oliveira et Jacques Vaché. En 1915, ce dernier se trouve à l'hôpital neuropsychiatrique de Nantes pour blessures de guerre lorsqu'il rencontre André Breton alors mobilisé dans l'artillerie comme médecin auxiliaire. Suit une relation d'amitié au cours de laquelle Breton admire les propos scandaleux de son interlocuteur, lequel critique tout, son antipatriotisme aigu mêlé de façon paradoxale

²⁸ « Oliveira ne sait pas, n'a pas la moindre idée de ce qu'est le bon chemin, il n'a aucune idée positive sur quoi que ce soit, pour lui tout est négatif, c'est un médiocre, il n'a aucun talent particulier. » (135)

²⁹ [Le personnage d'Horacio Oliveira se caractérise par un sens critique hypertrophié, à tel point que tout choix lui devient impossible.]

³⁰ [...] le prototype de cette pudeur argentine [...] de cette réticence, de penser tout sans cesse, de tout satiriser, s'automutiller puis agir et ne pas agir. C'est-à-dire une paralysie des membres dont souffre non seulement l'homme argentin mais aussi celui de certaines autres parties d'Amérique Latine.]

à une remarquable indifférence à tout. Artiste sans œuvre, Jacques Vaché ne connaît de postérité que grâce au poète qui publie ses lettres et s'inspire de son réquisitoire pour la suite surréaliste. Retamar note bien que « Oliveira se parece mucho al mismo Jacques Vaché [...] ese hombre desarraigado, sin sentido, sin función »³¹ (*Cinco miradas* 51). En effet les parallèles apparaissent flagrants. Animés tous deux par la volonté d'annuler les traces d'une appartenance quelle qu'elle soit, vers une indétermination idéale, ils se livrent à une critique incessante prête à se moquer de tout. Alors que, pour rire, Vaché avait coutume d'appeler Breton « le pohète », Horacio Oliveira « employait les h comme d'autres la pénicilline » (581, 432), notamment dans « hintellectualismo », lors d'un processus ironique similaire qui interdit de se prendre au sérieux. Phénomène propre à *ce côté-là*, il rend compte d'un monde où transpercent les doutes des individus qui ne s'y reconnaissent pas.

Côté cruel : l'exception de ce côté-là

Au sein de cet univers perturbé émerge une exception, un personnage dont on diagnostique la maladie sociale, victime de la persécution des autres et qui se rebelle à toute tentative de définition. Lucia – prénom réel de la Maga qui n'apparaît qu'à deux reprises (172, 51 et 175, 54) – est originaire de Montevideo, la capitale de l'Uruguay (chapitre 11 et 12). À proximité de Buenos Aires, les deux villes étant séparées l'une de l'autre par le Rio de la Plata, elle grandit dans le quartier malfamé et pauvre de *el Cerro* que parcourt Horacio au chapitre 48. Cortázar justifie ainsi la localisation singulière du personnage :

[...] por qué la puse a ella ahí, no lo sé. Porque no hay que olvidarse de lo que se cuenta cuando La Maga recuerda lo que le había pasado con un negro y habla de lo que era la casa. Allí se describe un conventillo³² y me pareció que el Cerro venía bien para ubicarla.³³ (*La Fascinación* 12)

³¹ [Oliveira ressemble beaucoup à ce même Jacques Vaché [...] cet homme déraciné, sans plus de sens ni de fonction.]

³² Autre terme récurrent dans les paroles de tango, le *conventillo* est un mot du *lunfardo* (argot argentin) qui désigne les grandes maisons de Buenos Aires où s'entassaient les familles pauvres d'immigrés dès le milieu du XIX^e siècle : « Eran verda-

Le milieu d'abord, le viol ensuite par le nègre Ireneo, évoqué à plusieurs reprises (chapitre 15, 16 et 120), appellent le constat de la pathologie de Lucía des points de vue psychanalytique et social : « Tuvo una infancia de pobreza y privaciones, al lado de un padre alcohólico, que solía maltratarla. A los trece años fue violada por un negro. [...] Desde un punto de vista sicoanalítico, se podría deducir que conforman una personalidad masoquista y un cuadro de pasividad. »³⁴ (Araújo 544) Un jour, au gré du hasard et sans savoir pourquoi (146, 30), elle embarque sur un bateau pour la France, son bébé Rocamadour sous le bras. De sa troublante enfance les souvenirs reviennent malgré elle et la marquent d'une souffrance énigmatique et constante selon la définition de la voyante madame Léonie : « Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. » (124) (« Elle souffre quelque part dans la ville. Elle a toujours souffert. » 14) Sans savoir de quelle maladie il s'agit, le récit évoque son attitude anormale, à commencer par la passivité dont témoigne son état de distraction somnambulique dès les premières pages où elle apparaît « toujours distraite et maladroite, bayant aux corneilles ou à ce petit dessin que faisaient deux mouches au plafond de la voiture » (121, 12). Loin d'être une étourderie légère, cette insouciance fait d'elle une mère irresponsable et ira jusqu'à lui faire oublier son enfant Rocamadour qui meurt une nuit sans qu'elle seule ne s'en aperçoive (chapitre 28). Quant à ses déplacements, leur maladresse et absence de logique donnent lieu à la comparaison hyperbolique d'Oliveira qui la voit « comme un cavalier d'échecs qui eût avancé comme une tour qui eût avancé comme un fou » (124, 14). Ce handicap de motricité se double d'un trouble inquiétant lors de ses rapports sexuels avec Horacio qui déno-

deros antros de miseria, hacinamiento y promiscuidad ; sin cocina, con algún que otro baño para todos sus ocupantes y sin las mínimas condiciones de salubridad. » (« C'était de véritables antres de misère, d'approximation et de promiscuité ; sans cuisine, avec une espèce de salle de bain pour tous les habitants et sans les moindres conditions de salubrité. ») (Espindola 150)

³³ « [...] pourquoi l'ai-je située là, je n'en sais rien. Mais il ne faut pas oublier ce qui est dit quand la Sibylle raconte son aventure avec un Noir et parle de ce qu'était la maison. C'est la description d'un *conventillo* et il m'a semblé que le Cerro lui convenait comme cadre. » (110)

³⁴ [Elle a connu une enfance pauvre et de privation, auprès d'un père alcoolique qui avait l'habitude de la frapper. À treize ans elle fut violée par un noir. [...] Selon un point de vue psychanalytique, on en déduirait qu'il est question d'une personnalité masochiste dans un cadre de passivité.]

tent un comportement bestial, violent et compulsif. Par exemple, on trouve cette nuit où elle « lui planta ses dents dans l'épaule et le mordit au sang » (153-4, 36). À plusieurs reprises elle est désignée comme le « *primeval being* » (596, 444). Primaire, irresponsable, « effrontée et mal élevée » (123, 14), Lucía est avant tout perçue comme une malade au niveau social sous le regard inquisiteur des autres de *ce côté-là*.

Au cours de la première partie surtout, la série de noms, d'adjectifs et d'expressions à son sujet souligne l'apitoiement des autres sur son sort. Dans la narration d'Horacio, le terme « *pobrecita* » (« pauvre petite ») revient constamment (124, 14 ; 219, 92 ; 340, 203). On trouve aussi « *bobalina* » (144) (« jeune bécasse » 28) et « inconsciente » (147, 31) sur ses stupides étourderies ; « *loca como de costumbre* » (351) (« folle comme à son habitude » 214) et « *histérica* » (177, 55) sur son espèce de folie ; l'adverbe « *inocentemente* » (152, 35) et « *la cara de corderito triste* » (209) (« visage d'agneau triste » 83) de son « *ignorancia* » (343, 205). Malade, inattendue et par-dessus tout inculte, le fait qu'elle vit aux côtés des « *hintellectuels* » du Club accentue davantage sa solitude et marginalité, « *tratar los grandes temas literario-metafisicos acentuando su idiotez* »³⁵ (B-C 46). Parmi eux, elle « voulait s'ins-trui-re » (155, 37) mais sa présence suscite des réactions différentes. « Ils soupiraient tous quand elle posait une question. » (276, 141) Étienne manifeste le plus d'agressivité face à ce désir imbécile d'apprendre l'intelligence puisque « non seulement [il] soupirait mais il soufflait, râlait et la traitait de stupide » (276, 141). La Maga qui « *era tan tonta* » (718) (« était si bête » 563) à ses yeux, devient une éventuelle élève pour l'enseignement de Gregorovius. Admiratif devant son insouciance mystérieuse, quelque peu amoureux, ce dernier tente de relever le défi : « *Ossip practica una actitud didáctica y desea instruirla para que pueda captar los graves problemas que se debaten [...]*. »³⁶ (B-C 46) En vain. Chacune des interventions de la Maga lui inspire un nouveau long soupir de vaincu (270, 135). Souffles, silences ou plaisanteries moqueuses martèlent le décalage cruel dont elle souffre de *ce côté-là*. Tantôt attendris par la pitié qu'elle leur inspire, tantôt agacés devant sa présence inadéquate dans les discussions hautement philosophiques sur le jazz, la littéra-

³⁵ [traiter les grands thèmes littéraire-métaphysiques accentuant son idiotie]

³⁶ [Ossip adopte une attitude didactique et souhaite l'instruire pour qu'elle puisse comprendre les graves problèmes qu'ils discutent dans leurs débats [...].]

ture et autres « mystères impénétrables » (135, 21) pour elle, les autres la considèrent volontiers comme une idiote. Pour preuve, son auto-définition insiste sur le terme qui regrouperait tous ceux qui précèdent : « [...] soy mala o estoy enferma o un poco idiota, no mucho, un poco pero eso es terrible [...] »³⁷ (338) Rappelons qu'en grec le mot *idios* signifie « singulier » ou « particulier ». La Maga surgit comme la « única excepción entre esos intelectuales »³⁸ (Ezquerro 625). Sa marginalité au sein du groupe des personnages de *Rayuela* accentue le trait d'exception qui, paradoxalement, vient faire douter de sa définition en tant que simple et dérangement idiote.

Reste qu'« il n'est pas facile de parler de la Sibylle » (128, 17). Il semble qu'aucune définition ne puisse dire véritablement qui elle est : « Las tentativas de explicar a la Maga como personaje, en general culminan en la paradoja o el encogimiento de hombros (siempre en el asombro) [...] »³⁹ (*La Novela mandala* 66) En parler devient affaire délicate, un risque omniprésent de tomber dans la contradiction. On apprend, lors d'un entretien de Julio Cortázar avec Ana María Hernández, que selon lui la Maga « no es boba »⁴⁰ (Hernández 731). Revendiquée par l'auteur d'abord, l'insatisfaction du terme, et avec lui de ceux de *stúpido*, *bête* ou *naïve*, pousse à la recherche d'un autre. Pour cette raison, et pour reprendre textuellement les mots de Jean-Yves Jouannais, il semble que le « terme d'idiotie nous convient à plus d'un titre » (*Artistes sans œuvres* 83) pour approcher la Maga. Reprenant ainsi le mot de cette dernière cité plus haut, les problèmes de sa définition seraient résolus grâce à la nouvelle compréhension du mot *idiota* (« idiote ») que nous proposons, aidés précisément de Lucía et de la narration. Nous encourage à le faire l'idée que sa présence incongrue se révèle étrangement indispensable. Lors des réunions du Club, elle est « une présence inévitable et naturelle mais elle les irritait un peu, d'une part parce qu'il fallait tout lui expliquer »

³⁷ « [...] je suis peut-être mauvaise ou peut-être malade ou un peu idiote, pas beaucoup, un peu seulement mais c'est terrible ça [...] » (201) Nous remarquons que les « peut-être » ne figurent pas dans le texte original.

³⁸ [unique exception au sein de ces intellectuels]

³⁹ [Les tentatives pour expliquer la Maga comme personnage aboutissent généralement au paradoxe ou à un haussement d'épaule (en tout cas, toujours de l'étonnement) [...].]

⁴⁰ [n'est pas une sotte]. En espagnol, *boba* est un substantif qui signifie « sotte », ou bien un adjectif qui veut dire « naïve ». Il est utilisé dans le même sens que *tonta*, soit « stupide », « bête » ou « idiote ».

(147, 31). Le fait qu'aucun, et elle encore moins que les autres, ne sache jamais vraiment ce qu'elle fait là – à Paris, parmi eux et finalement dans le roman – rappelle une caractéristique de l'enfance, à laquelle la Maga se trouve d'ailleurs souvent identifiée. D'emblée présents, sans pouvoir expliquer pourquoi, l'enfant et l'idiote partagent un même rejet d'identification, une même ignorance pure et une même fantaisie de rêveur « bayant aux corneilles » (12). Demeure toutefois une différence entre les deux. L'idiote serait l'expression de l'antinomie entre l'enfance et l'âge adulte, celui de la constitution d'une personnalité puisque l'idiotie comprend cette forme d'innocence monstrueuse au sens où le personnage se situe, de manière anormale, entre deux âges sans appartenir à aucun. Aussi énervante soit elle, les autres se voient désolés après sa disparition. Ronald et Étienne reviennent sur leur jugement dans le chapitre 142 : « Desaparecida la Maga, el Club entona su mea culpa y exalta su espontánea convivencia con el misterio : su “no saber” y a pesar de eso su “entender” [...]. »⁴¹ (B-C 46) Cet éloge posthume de l'ignorance correspond à celui fait des pauvres d'esprit dans le roman qui, à plusieurs reprises, apparaît concentré dans la phrase latine extraite de la Bible « Beati pauperes spiritu » (chapitre 70 et 129). Achievant ainsi de nous convaincre de la pertinence de l'idiotie pour définir la Maga, les assurances de *ce côté-là* se mettent à trembler au passage de la bêtise vers autre chose. Si le personnage souffre de la cruauté de *ce côté-là*, c'est aussi parce qu'elle ne saurait s'habituer à sa fixité. Elle entraîne, malgré elle, vers un mouvement qui prendra, pour Horacio surtout, la forme d'un voyage initiatique.

Côté mouvant : la Maga comme guide

Guide étrange, la Maga propose malgré elle un itinéraire en zigzag, le long d'un chemin extérieur d'abord, intérieur ensuite, avant de disparaître dans un espace indéfini. Lorsque le récit commence elle est absente du tableau. Le narrateur la cherche dans Paris et dans son souvenir. Il se remémore alors le temps passé avec elle, l'époque où elle était sa compagne de rue et de lit et où ils défiaient sans cesse la

⁴¹ [Une fois la Maga disparue, le Club entonne son mea culpa et la louange sa complicité spontanée avec le mystère, son « non-savoir » et malgré cela sa « compréhension » [...].]

logique de *ce côté-là*. Avant d'être amoureux, ils sont camarades de jeu, compagnons de route dans la ville qui les unit. Ce couple de « fal-sos estudiantes en París » (120, 11) écarte toute perspective de travail ou d'occupation précise tels qu'on les entend de ce côté. Loin d'être passifs cependant mais libérés des impératifs sérieux, leur activité principale consiste à parcourir la géographie urbaine de la capitale. Ils laissent libre cours à leurs errances dans la ville, ponctuées par des arrêts dans les hôtels de la rive gauche (chapitre 2). Contrairement à d'habitude, ils ne se retrouvent pas à l'intérieur d'un café ou de leur chambre d'étudiant mais toujours dehors, sur un pont, une terrasse, un coin de rue et à une heure indéfinie. Le chapitre liminaire raconte comment ils parviennent à réitérer la surprise de leur première rencontre en ménageant des espaces vertigineux de liberté de promeneurs sans but : « Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos. »⁴² (120) La succession des quatre verbes à la première personne du pluriel de l'imparfait de l'indicatif insiste sur l'unité du couple, la démarche identique de ce *nous* d'alors, en même temps qu'est formulé le rejet de toute logique ou finalité dans le déplacement. S'y ajoute le thème de la recherche, commun aux deux, qui initie le voyage et le roman. « Encontraría a la Maga ? » (119) (« Allais-je rencontrer la Sibylle ? » 11) ouvre le premier chapitre de même qu'il lance d'emblée la quête d'une réponse à une interrogation qui dépasse par la suite l'objet d'abord énoncé. Plus loin Horacio ajoute que « buscar era mi signo [...] emblema de los matadores de brújulas »⁴³ (127). La Maga, aussi « tueuse de boussole » que son compagnon, est tendue vers un but excessivement concret « les yeux rivés sur le sol pour essayer de trouver un bout de tissu rouge » (128, 17). Bien que floue chez l'un et rouge chez l'autre, ils adoptent une méthode identique. Défiant les lignes droites, les courbes de Paris que dessinent leurs déambulations désordonnées constituent le socle mouvant sur lequel ils vivent un rapport d'égalité puisque, à l'instar de *ce côté-là*, le hasard n'est plus un hasard pour l'un comme pour l'autre : « [...] la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas [...]. »⁴⁴

⁴² « Nous nous promenions sans nous chercher mais en sachant que nous nous prome-nions pour nous trouver. » (12)

⁴³ « chercher était mon signe, l'emblème [...] des tueurs de boussole » (16).

⁴⁴ « [...] la Sibylle qui souriait sans surprise, persuadée comme moi qu'une rencontre fortuite était ce qu'il y avait de moins fortuit dans nos vies [...]. » (11)

(120) Bien qu'ils suivent la même méthode, il reste qu'à la rencontre le principe d'équité est à revoir lorsque d'un voyage géographique on passe à un voyage intérieur.

Dans le face à face, Horacio se trouve aux prises avec une altérité qui lui est opposée. Sous le charme d'abord, il évoque avec nostalgie la ridicule obsession de la Maga qui désire chanter. Plusieurs allusions ponctuent sa pratique maladroite du Lied, « elle chantait (mal) quelque chose d'Hugo Wolf » (134, 20) et ses reprises de la chanson que la voisine chante du soir au matin amènent à ce que « la letra de Les Amants du Havre crea un leit-motiv ligado a la figura de la Maga »⁴⁵ (Ezquerro 622). Impossible ici de ne pas penser à André Breton et à Nadja qui « se promenait à mi-voix chantant et esquissant quelques pas de danse sous une galerie du Palais Royal » (*Nadja* 708). D'autres traits agrémentent le portrait qui fascine Oliveira :

[...] la Maga está definida desde su aparición por otros predicados que sí le son esenciales : su falta de inteligencia; su huida de la historia y de la temporalidad (su detención en lo instantáneo) ; su materialidad (vitalidad, intuición, espontaneidad que es inconsciencia, su comunión con lo concreto).⁴⁶ (B-C 44)

L'idiotie se précise et ajoute au *non savoir* du personnage, cette idée d'une perception du premier plan seulement de la réalité. Pour elle, incapable de penser toute abstraction, les notions de passé et de futur n'existent pas. En préparation au roman Cortázar écrit : « La Maga no quiere ser más que “instante”. Oliviera odia su falta de inteligencia, su falta de *memoria*. »⁴⁷ (C 53) Le rapport entre les deux personnages repose alors sur une opposition systématique. La Maga aspire à l'intelligence, la culture et la pensée d'Oliveira, pendant que ce dernier lui reproche puis admire son ingénuité, son étonnement perpétuel et sa pureté de perception qui sont autant de principes de l'idiotie. Le face à face des deux donne naissance à un réseau de juxtapositions : l'intelligence devant l'idiotie, la raison devant l'instinct, le savoir de-

⁴⁵ [les paroles de « Les Amants du Havre » créent un leitmotiv lié à la figure de la Maga]

⁴⁶ [...] dès son apparition, la Maga est définie par d'autres prédicats qui lui sont essentiels : son manque d'intelligence ; sa fuite de l'histoire et de la temporalité (sa détention dans l'instantané) ; sa matérialité (vitalité, intuition, spontanéité qui est inconscience, sa communion avec le concret).]

⁴⁷ [La Maga ne désire pas autre chose que d'être « instant ». Oliveira déteste son manque d'intelligence, son manque de *mémoire*.]

vant l'ignorance, l'abstrait devant le concret, l'histoire devant l'instant et, le plus évident sans doute, l'homme devant la femme⁴⁸. Notons que Oliveira exclut la notion d'amour puisqu'« il ne l'aimait pas » (154, 37). Il y substitue l'érotisme, qui, basé sur le principe d'antithèse entre eux, instaure des rapports sexuels particuliers. « Le désir de l'érotisme est le désir qui triomphe de l'interdit. Il suppose l'opposition de l'homme à lui-même. » (*L'Érotisme* 283) La phrase de Georges Bataille, extraite de l'excellent essai *L'Érotisme*, confirme alors que le voyage érotique participe à la fois de ce qui oppose la Maga à Horacio et de leur défi aux lois de *ce côté-là*. Développé surtout dans le cinquième chapitre, l'épisode de la « première fois » (152, 35), délibérément narré par une troisième personne autre que Oliveira, vaut pour les suivantes. Sur le mode du jeu, faire l'amour avec la Maga devient un rite dont la répétition s'inscrit dans le temps de la description à l'imparfait. La cérémonie procède de diverses étapes, la première étant la transformation de la Maga qui « se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña, arrancando el tiempo con la uñas, entre hipos y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente »⁴⁹ (153). Le spectacle conserve les éléments d'une pathologie physique, motrice et visuelle qui tord « las manos a dentro », imperceptible dans la traduction en « doigts crispés », et le hoquet de « hipos », devenus « sursauts » dans la version française. La comparaison se double, « como una bestia » et « como una estatua », et fonctionne selon une même juxtaposition de termes concrets et abstraits, notamment « tiempo » (« le temps ») et « uñas » (« les ongles »). La bête détient un trait mythique et rappelle que dans le rite, « sacrée, la victime l'était à l'avance étant animale » (*L'Érotisme* 92). La Maga se voit par la suite identifiée à un taureau (154, 37) et l'étape suivante confirme qu'il est question d'un sacrifice, Oliveira devenant le bourreau de la Maga. Puisque « le domaine de

⁴⁸ Nous ajoutons que Horacio face à la Maga figure également « la conscience réfléchie » face celle du « non-intentionnel », rapport proposé par Levinas comme principe de la rencontre avec l'Autre : « Il n'est pas interdit cependant de se demander si, sous le regard de la conscience réfléchie prise pour conscience de soi, le non-intentionnel, vécu en contre-point de l'intentionnel, conserve et livre son sens véritable. » (Levinas 82)

⁴⁹ « se donnait avec une frénésie de bête, les yeux perdus, les doigts crispés, mythique et atroce comme une statue roulant la pente d'une montagne, déchirant le temps de ses ongles, de ses sursauts et d'une plainte rauque qui n'en finissait pas. » (36)

l'érotisme est le domaine de la violence, de la violation » (*L'Érotisme* 23), ils se livrent à une scène terrible exprimée en une longue phrase interminable où il « exigea d'elle les servitudes de la plus triste putain », « fleurant le sang », « il l'exaspéra à force de peau, de poils, de baves, de plaintes, il la vida jusqu'à la dernière goutte de sa force » (154, 37). Cherchant tous deux la forme la plus extrême de violence, qui est la mort selon Bataille, « la seule façon possible de se rencontrer était qu'Horacio la tue dans l'amour où elle parvenait à le rejoindre » (155, 38). Là encore, l'idée directrice du discours de Bataille vient éclairer la nature de leur rencontre : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. » (*L'Érotisme* 17) À partir de là, la Maga prend en charge le rôle de guide qui mène Oliveira à la « continuité perdue » (*L'Érotisme* 17) dont il a la nostalgie. Une fois encore le paradoxe est de mise lors de ce voyage initiatique au cours duquel le héros ne pourra se libérer de l'oppression de *ce côté-là* et envisager sa quête qu'à travers cette descente par le fond, ce cheminement par l'idiotie : « Tal vez fuera necesario caer en lo más profundo de la estupidez para acertar con el picaporte [...] »⁵⁰ (137) Et dans la chute la Maga n'est finalement rien d'autre qu'un passage.

De façon symbolique, l'idiote disparaît en devenant le voyage lui-même en tant qu'elle se présente comme un pont entre deux dimensions.

Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che.⁵¹ (*Libro de Manuel* 27)

Situé précisément sur le Pont des Arts (119, 11), le portrait physique de la Maga à la première page choisit d'en effacer les lignes puisqu'il est question de « sa mince silhouette » (119, 11) et « son fin visage à la peau transparente » (120, 11). La transparence de son corps induit celle de son existence même, étant donné que la narration dépend du narrateur, ici Oliveira. Elle n'est mentionné que sous le nom de « la

⁵⁰ « Peut-être fallait-il tomber au plus profond de la stupidité pour trouver la poignée de la porte » (22).

⁵¹ « Parce qu'un pont, pour autant qu'on ait le désir de le construire, pour autant que tout œuvre soit un pont vers quelque chose et à partir de quelque chose, n'est véritablement un pont que lorsque les hommes le traversent. Un pont c'est un homme qui traverse ce pont, nom de nom. » (27)

Maga », « ese atributo o estado de Lucía condicionado esencialmente por la presencia de Horacio »⁵² (*La Novela mandala* 66) et ne se justifie que par son absence dès l'ouverture du roman. Suivent les vingt-huit premiers chapitres qui relatent ces « quelques mois » (154, 37) de sa relation avec Oliveira, soit sa durée de vie réelle, violemment écourtée dès la mort de son bébé Rocamadour. Après le chapitre 28 en effet, sa disparition soudaine et mystérieuse est sans appel. Le *Cuaderno* schématise ainsi ce que Gregorovius annonce à Horacio dans le chapitre 31 :

Ossip insinúa que la Maga se ha matado
se ha vuelto a Montevideo
se ha ido a Italia
está en París⁵³ (C 90)

Ces pistes, dont la véracité n'est à aucun moment démontrée, viennent hanter Oliveira qui, comme malgré lui, se voit entraîné vers les différentes directions proposées, de façon géographique, mentale puis symbolique. Par la suite s'ajoutent les multiples doubles de la Maga à travers lesquels le héros tente de la retrouver : Pola, autre amante d'Horacio à Paris (chapitre 26), Berthe Trépat, pianiste ridicule (chapitre 23), la clocharde Emmanuèle, avec qui la Maga avait noué une relation d'amitié sous un pont (chapitre 36) et Talita, femme de Traveler qu'Oliveira confond sans cesse avec Lucía (« Del lado de acá »). Cette dernière, reflet le plus fidèle de la Maga à Buenos Aires, reprend le rôle de guide : « Extraña mujer, Talita. Da la impresión de andar llevando una vela encendida en la mano, mostrando un camino. »⁵⁴ (556) L'image du pont s'avère alors le point de confusion du double la Maga-Talita lors de l'épisode le plus célèbre du roman :

El detalle del tablón recuerda la primera imagen del libro : la
Maga en un puente – que se extiende sobre un elemento sagra-

⁵² [cet attribut ou état de Lucía, conditionné essentiellement par la présence d'Horacio]

⁵³ [Ossip insinue que la Sibylle : s'est tuée/ est retournée à Montevideo/ est partie en Italie/ est à Paris]

⁵⁴ « Étrange femme, Talita. Elle donne l'impression de marcher, une bougie allumée à la main, comme pour montrer un chemin. » (408)

do : el agua – en París. Los puentes y los tablonos son símbolos del paso “de una dimensión a otra”.⁵⁵ (Harss 295)

Dans son entretien avec Omar Prego, Cortázar raconte la saynète, vue en rêve, qui sera à l'origine du roman :

[...] un día de verano [...] vi unos personajes que estaban entregados a una serie de acciones a cual más absurda. Estaban en dos ventanas, separadas por muy poco espacio pero con cuatro pisos abajo y trataban de pasarse un paquete de yerba y unos clavos. Yo empecé a escribir muy en detalle todas las ideas que se les ocurrían para tender un tablón y pasar por él de una ventana a la otra y de esa manera alcanzarse la yerba y los clavos.⁵⁶ (*La Fascinación* 180)

Développé au chapitre 41, soit le milieu exact du roman, l'épisode rappelle l'absurdité des scènes de cirque ou de pièces de Samuel Beckett. Elle met en scène Oliveira et Traveler en grande discussion philosophique à chaque extrémité de la planche symbolique sur laquelle Talita, chargée de porter le maté et les clous, est immobilisée un temps infini au-dessus du vide. Elle se rend compte de ce qu'elle figure alors : « Estos dos han tenido otro puente entre ellos [...]. Si me cayera a la calle ni se darían cuenta. »⁵⁷ (404) L'image confirme que l'idiotie, commune aux deux femmes alors confondues, n'est en aucun cas une finalité mais bien un intermédiaire de l'ordre de la proposition de Nadja à Breton : « [...] si vous vouliez, pour vous je ne serai rien, ou qu'une trace [...]. » (*Nadja* 719) Horacio réalise enfin : « [...] así la Maga dejaría de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible reunión – pero no ya con ella sino más acá o más allá de ella ; por ella, pero no ella. »⁵⁸ (451) En espagnol, la préposition *por* peut si-

⁵⁵ [Le détail de la planche rappelle la première image du roman : la Maga sur un pont – qui se tient sur un élément sacré : l'eau – à Paris. Les ponts et les planches sont symboles du passage « d'une dimension à l'autre ».]

⁵⁶ « [...] un jour d'été [...] j'ai vu des personnages qui se livraient à une série d'actions toutes plus absurdes les unes que les autres. Ils étaient à deux fenêtres, très peu d'espace les séparait mais ils avaient quatre étages au-dessous d'eux et ils essayaient de passer un paquet de maté et des clous. Je me suis mis à écrire très en détail toutes les idées qu'ils avaient pour installer une planche et aller par elle d'une fenêtre à l'autre et se passer ainsi ce maté et ces clous. » (143)

⁵⁷ « Ces deux-là ont tendu un autre pont entre eux [...]. Si je tombais dans la rue, ils ne s'en rendraient même pas compte. » (260)

⁵⁸ « [...] ainsi la Sibylle cesserait d'être un objet perdu pour devenir l'image d'une possible réunion – non plus avec elle mais au-delà ou en deçà d'elle, pour elle mais non pas elle. » (305)

gnifier en français « pour » ou « par ». La traduction en *pour* de Laure Guille-Bataillon choisit de faire de la Maga l'objet de la réunion là où nous verrions plus volontiers un *par* qui lui rendrait sa fonction d'agent, et ainsi de figure à travers de laquelle se joue le passage. Souvent chez Cortázar une image concrète est propre à rendre une notion abstraite. Ainsi la main, intermédiaire entre deux individus et synecdoque du guide symbolique, apparaît de manière récurrente – celle de Berthe Trépat au chapitre 23, celle de Pola au chapitre 76, et puis ailleurs dans l'œuvre, la plus fantastique, nommée « Dg » du court texte « Estación de la mano » (« Séjour de la main ») extrait du deuxième volume du surprenant almanach *La Vuelta al día en ochenta mundos* (*Le Tour du jour en quatre-vingt mondes*). Celle de la Maga est, tout comme sa silhouette, « fina y transparente » (136) (« fine et transparente » 21). « The hand, for Oliveira, would intercede to provide and escape from the limits of reason [...] to symbolize instinct, intuition, imagination and, in general, the irrational. » (Filer 131-2) La figure de la litote ici répond à celle de la planche comme pont entre deux villes mais aussi entre deux perceptions du réel. La Maga « es más compleja que ella y tiene a su cargo representar no solamente el otro lado de Horacio Oliveira (intuición frente a razón), sino el otro lado de la realidad, esa trasrealidad que es la meta de la busca del héroe. »⁵⁹ (B-C 47) Pont de la Seine, planche de bois argentine, ou main qui « armó una catástrofe de relámpagos frios y nubes negras »⁶⁰ (121), la Maga introduit l'autre dimension de la réalité, celle de côté-ci, là où elle excelle comme magicienne productrice d'images.

⁵⁹ [est plus complexe qu'elle et a pour charge de représenter non seulement l'autre côté de Horacio Oliveira (l'intuition face à la raison) mais aussi l'autre côté de la réalité, cette transréalité qui est la finalité de la quête du héros.]

⁶⁰ « alors ta main a déclenché un cataclysme d'éclairs glacés et de nuages noirs » (12).

L'idiotie de ce côté-ci

Il y a tant de zigzags que les territoires s'interpénètrent en quelque sorte ; rien qu'en marchant, un individu peut passer continuellement, sans s'en apercevoir, la frontière.

Ermanno Cavazzoni, *Le Poème des lunatiques*.

De cet autre côté la réalité se regarde sous un autre angle. Dans une lettre qu'il écrit à son ami Fredi Guthmann, Cortázar donne une idée de la répartition bilatérale qu'il entend : de *ce côté-là* « empezarán los filólogos y los retóricos, los clasificadores y los tasadores, pero nosotros estamos del otro lado, en ese territorio libre y salvaje y delicado donde la poesía es posible y nos llega como una flecha de abejas »⁶¹ (Ortiz 7). « *Libre* », « *sauvage* » et « *délicat* », le nouvel espace dans lequel nous introduit la Maga s'oppose à celui qui précède. Il interdit de se prendre au sérieux, clôt les paupières pour mieux voir et donne libre cours à l'imagination, la fantaisie et ses expérimentations. Là seulement il devient possible de relever les pouvoirs de la magicienne, d'écouter ce que dit l'idiotie, et de deviner derrière elle, retranchée mais active, la figure de l'artiste.

Côté magique : les pouvoirs de l'idiotie

Pour Cortázar, le personnage idiot se trouve d'emblée inscrit dans la tradition de la magie. Son prénom *Lucía* est remplacé par *la Maga* dès les premiers mots. Le nom commun avec une majuscule précédé de l'article défini « la » introduit le personnage comme la figure connue au sein d'une communauté, l'image populaire de la personne emblématique – et d'habitude au masculin – du sage, du sorcier, du médecin, du guérisseur ou du mage que les gens vont consulter. L'identité de l'idiotie s'efface devant sa fonction magique. À la délicate définition de l'idiotie correspond celle de cet art mystérieux puisqu'« il n'est pas facile de délimiter le domaine de la magie. Elle est voisine de la science [...], de la médecine [...] et de la religion » (Seguin 32). Cependant Cortázar ne choisit pas pour son personnage

⁶¹ [[là] commenceront les philologues et les rhétoriques, les classificateurs et les évaluateurs, mais nous, nous sommes de l'autre côté, dans ce territoire libre, sauvage et délicat où la poésie est possible et nous arrive comme une flèche d'abeille]

le terme de *la Bruja* (« la sorcière »), à connotation évidemment négative aujourd'hui, mais bien *la Maga*. Dans une note de l'article « Animisme, magie et toute-puissance des pensées » de *Totem et Tabou*, Freud différencie les pratiques de la sorcière et de la magicienne selon le principe suivant : « Si on chasse un esprit par du bruit et des cris, il s'agit d'un acte de sorcellerie pure et simple ; si on le dompte, en s'emparant de son nom, on a usé de magie contre lui. » (Freud 193) Loin de faire disparaître *ce côté-là*, qui la dérange, la Maga le « dompte » en le transformant. Dans un premier temps, c'est l'étrangeté au savoir qui détermine l'idiote en magicienne : « [...] la raíz más profunda del pensamiento mágico : la ignorancia de la ciencia y de la técnica. »⁶² (Bunge 43) L'univers dans lequel elle se meut, né de l'œil idiot posé sur la réalité, voit l'imagination relayer la logique scientifique. Son premier pouvoir élabore une géographie parallèle, « un mundo Maga » évoqué à plusieurs reprises par Oliveira : « Era idiota sublevarse contra el mundo Maga [...]. »⁶³ (136) Tout comme dans le livre de Breton où « les messages sibyllins et métaphoriques de Nadja ouvrent un espace du “merveilleux” » (Ridon 313), les « país misteriosos » (345, 208) de la Maga ne sauraient se cantonner à un plan aux lignes fixes. Un principe la guide : « [...] la imaginación ha de trastornar reglas y convenciones, construir una realidad diferente, fundada en otros principios, regida por otras leyes. »⁶⁴ (Ezquerro 625) Cette autre réalité est « le monde des poisons suspendus dans les airs » (161, 42) où l'idiote fait appel à « l'imagination opératoire, qui est un art d'agencer autrement pour créer d'autres effets avec les mêmes faits » (Dubois 13). La transformation de *ce côté-là* en *ce côté-ci* se fait de façon fulgurante. Les deux actions d'imaginer et de voir sont plus qu'intimement liées, elles sont synonymes dès le rectificatif entre parenthèses accolé au verbe « imaginé (vi) » (532) (« j'imaginai (je vis) » 386). Dans ce nouvel espace, l'idiote recherche le petit morceau de tissu rouge, « persuadée que quelque chose de terrible va lui arriver si elle n'obtient pas ce gage de rachat, ce signe de pardon ou de peine remise » (128, 17). Là où Oliveira la traite de « materialista » (338, 201), elle développe une

⁶² [...] la racine la plus profonde de la pensée magique : l'ignorance de la science et de la technique.]

⁶³ « Il était stupide de se révolter contre le monde Sibylle [...]. » (22)

⁶⁴ [...] l'imagination doit déranger les règles et les conventions, construire une réalité différente fondée sur d'autres principes et régie par d'autres lois.]

forme de superstition, attentive aux signes que lui lancent les objets, « se laissant guider par le format et la couleur » (149, 32-3). Dès la magie du Moyen Âge, « trois types de tours étaient particulièrement populaires : animer des objets [...] ; produire d'étranges effets avec le feu [...] créer des effets inhabituels avec de la lumière » (Kieckhefer 23). Le monde Maga insuffle la vie aux objets selon le principe nouveau de la *cosidad* (« chosité ») qu'anticipe une note du *Cuaderno de bitácora* à propos de Lucía :

La "cosidad". La palabra evoca su relación especial con las cosas.

Sus problemas : no puede guardar un pulóver del revés, los colores y las formas rigen en ella de un modo especial. Necesidad de tocar ciertas cosas, de colocar los muebles en cierto orden.⁶⁵ (C 60)

Au chapitre 17, Gregorovius tente d'expliquer la *cosidad* aliénante d'Oliveira confronté à celle, magique, de la Maga qui peuple son monde et les premières pages de ses objets préférés : le bout de tissu rouge évoqué plus haut, le parapluie du parc Montsouris (121, 12) ou le fameux pull-over vert (224, 96). À leur dialogue d'adultes, lors de l'épisode du spectacle de la clocharde amoureuse (chapitre 108), se superpose le jeu enfantin avec la « petite pierre blanche » (486) que la Maga et Oliveira se disputent prétextant les arguments suivants :

– Es mía – dijo la Maga, queriendo recuperarla.
– Sí, pero mirá qué color tiene cuando está conmigo. Conmigo se ilumina.
– Conmigo está más contenta.⁶⁶ (643-4)

Les doigts de la Maga insufflent la vie à l'objet naturel de la pierre qui, une fois personnifié, possède d'emblée une existence identique à la sienne, c'est-à-dire les attributs humains de la sensation. Puisque selon Gaston Bachelard « la méditation d'une matière éduque une *imagination ouverte* » (Bachelard 4), être au contact de l'idiote révèle

⁶⁵ [La « chosité ». Le mot évoque son [de Lucía] rapport spécial aux choses.

Ses problèmes : elle ne peut pas garder un pull-over à l'envers, les couleurs et les formes entrent en vigueur pour elle selon un mode spécial. Nécessité de toucher certaines choses, de placer les meubles selon un ordre particulier.]

⁶⁶ « – Elle est à moi, dit la Sibylle, en voulant la reprendre.

– Oui, mais regarde la couleur qu'elle a quand c'est moi qui la tiens. Avec moi, elle s'illumine.

– Avec moi elle est plus contente. » (486)

un pouvoir double qui anime l'inanimé au sens concret et figuré. Le petit caillou constitue un élément intermédiaire entre les objets cités plus haut et les éléments naturels, autres personnages du monde Maga de *ce côté-ci*.

Au même titre que les objets, chats, oiseaux et poissons s'introduisent naturellement dans l'espace idiot. « Les éléments du règne animal sont aussi utilisables dans les techniques de la magie. » (Béthencourt 61) Une multitude d'animaux composent alors le bestiaire Maga. Sans compter ceux du côté argentin – à savoir le canard et le cygne (chapitre 44) ou le pigeon que tient le fou de l'asile de Buenos Aires (chapitre 56) – le côté de Paris comprend « un petit oiseau dans la tête. Toc, toc » (148, 32), « les poissons du Quai de la Mégisserie » (161, 42) au chapitre 8, mais surtout les chats. Le premier de ces derniers apparaît dès le second paragraphe du roman : « Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. »⁶⁷ (120) Inscrit au cœur d'une succession de lieux réels précédés de la préposition « en », le syntagme « agachados junto a un gato » vaut comme un espace propice aux rencontres des deux protagonistes. Plus loin, le chat devient compagnon de jeu de la Maga puis davantage encore lorsqu'il envahit d'un coup brutal la narration au chapitre 4 :

[...] y los gatos, siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatto grises y blancos y negros y de albañal, dueños del tiempo y de las baldosas tibias, invariables amigos de la Maga que sabía hacerles cosquillas en la barriga y les hablaba un lenguaje entre tonto y misterioso, con citas o plazo fijo, consejos y advertencias.⁶⁸
(146)

Le débordement dont témoigne la phrase fonctionne selon une harmonie imitative grâce aux sonorités et au rythme soudain accéléré. Il suggère ainsi celui de l'enthousiasme de la Maga pour qui le félin s'avère un ami plus juste que l'homme. Confondue avec l'espace

⁶⁷ « Nous préférons nous rencontrer sur le pont, à la terrasse d'un café, dans un ciné-club ou penchés au-dessus d'un chat, dans une cour du Quartier latin. » (11)

⁶⁸ « [...] et les chats, toujours les chats, les inévitables minous, miaoumiaou, kitten, kat, gatto, cat, gris, blancs, noirs, tigrés, maîtres du temps et des dalles tièdes, amis invariables de la Sibylle qui savait leur chatouiller le ventre et leur tenir un langage à la fois bête et mystérieux avec des rendez-vous précis, des conseils et des avertissements. » (30-1)

qu'elle fait surgir, la magicienne bénéficie d'une relation exceptionnelle non seulement avec le règne animal, mais aussi avec le végétal. Selon le deuxième ordre de lecture proposé, au chapitre 24 succède le chapitre 134 et accole la discussion à propos de la Maga à l'article « El jardín de flores » de l'Almanach Hachette. Incongrue dans la linéarité du roman, la citation éclaire le personnage selon l'image du premier chapitre, « una flor amarilla en la mano » (122) (« une fleur jaune à la main » 13). L'association aux plantes évoque directement la Circé mythique « déesse des animaux, magicienne herboriste et incantatoire, faiseuse de temps [...] la *maga* du Monte Circeo » (Martin 28). Dans son ébauche du personnage Cortázar notait : « La Maga : sentirse flor, sentirse gato, sentirse aire. »⁶⁹ (C 69) Son univers implique ainsi les trois règnes, conformément à la définition de la magie comme « science traditionnelle des secrets de la nature » (*L'Art magique* 37). Le principe d'identification à l'origine de ce monde parallèle, basé sur l'imagination, appelle une autre idée de Bachelard : « [...] nous croyons possible de fixer, dans le règne de l'imagination, une *loi des quatre éléments* qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre. » (Bachelard 4) En premier lieu l'idiote laisse supposer une certaine connivence avec le feu dès son prénom *Lucía*, dérivé du mot latin *lux* qui signifie « lumière ». La piste se confirme à l'occasion des multiples correspondances établies entre l'idiote et les bougies notamment au chapitre 11 :

En los ojos le brillaban las llamas de la velas verdes.
Gregorovius la contempló extasiado, acórdandose de una calle
de Morlaix al anochecer, un viaducto altísimo, nubes.
– Esa luz es tan usted, algo que viene y va, que se mueve todo
el tiempo.⁷⁰ (170)

À la métaphore du mouvement des flammes s'ajoute le mot « nubes » (« nuages »). Il introduit l'élément de l'air, lié à la transparence de son corps, déterminant le personnage que le narrateur dénomme « la niebla Maga » (180) (« la brume Sibylle », 58). Selon l'analogie de

⁶⁹ [La Maga : se sentir fleur, se sentir chat, se sentir air.]

⁷⁰ « Les flammes des bougies vertes brillaient dans ses yeux et Gregorovius la contempla extasié en se souvenant d'une rue de Morlaix le soir, d'un viaduc très haut, de nuages.

– Cette lumière est tout à fait vous, quelque chose qui va et vient, qui bouge sans cesse. » (50)

Gregorovius qui dérive vers l'image du viaduc, la Maga se trouve associée au pont et par conséquent à l'élément qui en découle, l'eau, « élément plus féminin et plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes » (Bachelard 7). Simplicité de l'eau et simplicité de l'esprit fonctionnent de pair et ajoute à l'idiote la dimension des naïades, ces « nymphes qui présidaient aux fontaines, aux rivières et aux fleuves » (Commelin 153). À travers la Seine, les larmes de la Maga (chapitre 98) ou de ses doubles Pola (chapitre 92) et Talita (chapitre 41), l'identification de la Maga à l'élément liquide culmine avec l'idée de son éventuelle noyade.

L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule.
(Bachelard 8-9)

L'interprétation de Bachelard engage de frappantes similitudes entre le personnage et l'élément. L'idiote, passage entre un côté et l'autre, « sorte de médiateur plastique entre la vie et la mort » (Bachelard 18), inconstante, intuitive et éphémère, recommence à vivre à chaque seconde en oubliant la précédente. Ses affinités avec les quatre éléments naturels, dont elle n'a pas conscience mais que lui dicte son instinct, renforcent son statut de magicienne aux yeux du narrateur Horacio : « Ella está más allá de cualquier cosa. » (320) (« Elle est au-delà de tout ce qu'on peut dire. »⁷¹ 183) L'autre côté ou *règne idiot* occupe un territoire magique à l'étendue immesurable. Sous le terme d'animisme Freud recadre ainsi la magie :

[...] l'humanité a produit au cours des âges trois de ces systèmes de pensée, trois grandes conceptions du monde : la conception animiste (mythologique), la conception religieuse et la conception scientifique. [...] celle de l'animisme est peut-être la plus logique et la plus exhaustive, c'est une conception qui explique intégralement la nature de l'univers. (Freud 191)

La vision du monde de la Maga, digne des magiciennes mythiques, n'implique rien de moins que le cosmos en opposition au monde logique de *ce côté-là*. Elle invite à une lecture des signes de l'univers que privilégie la traduction française de son nom en *Sibylle*.

⁷¹ Le texte original, littéralement « elle est au-delà de toute chose » traduit davantage le côté insaisissable et ineffable de la Maga.

Que dire en effet des conséquences de la traduction *la Sibylle* en français pour l'expression espagnole *la Maga* ? La première réaction interroge l'éventuelle réduction de la diversité des pouvoirs de la magicienne à celui seul de la lecture des oracles. La seconde, plus réfléchie, sous le charme des sonorités éminemment mystérieuses du mot *Sibylle* et confirmée par la participation de l'auteur à la traduction, y voit une référence au terme plus juste de *mage*. Transcrit du grec *magus*, le mot fait l'objet d'une note de Roger Seguin dans l'article « la Magie dans l'Afrique romaine » :

Les Grecs eux-mêmes ont emprunté le mot à la langue perse. Les mages sont, d'après Hérodote (I, 101), l'un des six clans des mèdes, chez qui ils interprètent les rêves (I, 107) : « Les mages pratiquaient le culte des dieux, les sacrifices et les prières. Ils prétendaient avoir seuls l'oreille des dieux. Ils se sont occupés de divination et de prédiction, ont prétendu avoir eu des visions des dieux. » ⁷² (Seguin 42)

À défaut d'équivalent féminin en français, le terme de *Sibylle* insiste précisément sur l'ambivalence intraduisible du mot *Mago* en espagnol, autant le mage que le magicien. Il amplifie toutefois les attributs de voyante de l'idiote. Selon la mythologie grecque, tout comme la *Pythie*,

[...] la Sibylle était aussi une femme devineresse ou versée dans la divination [...] dont le nom en grec dorien signifie « volonté de Jupiter » [...]. La plus célèbre d'entre elles est la Sibylle de Cumès [...]. Elle rendait ses oracles avec l'exaltation d'une pythonisse, et, de plus, il lui arrivait de les écrire, mais sur des feuilles volantes. (Commelin 446)

L'éclairage mythique incite à comprendre le caractère devin de Lucía non comme le résultat d'un apprentissage mais d'une élection mystérieuse, fruit d'une volonté divine. La Pythie, telle la Sibylle, était choisie selon un critère particulier : « On la cherchait de préférence dans une maison pauvre où elle eût vécu dans une ignorance de toutes choses. » (Commelin 445) Principe de base de la divination, l'esprit vidé et libéré de toute connaissance favorise la pureté de perception des signes de la nature. Quant à sa filiation avec Apollon, dieu de la divination dont le pouvoir est déterminé par l'oblicité, elle encourage ce que Graciela Montaldo nomme « la mirada oblicua » (le regard oblique) (Montaldo 583). Selon une idée récurrente dans l'œuvre de

⁷² Citation de Laerce, Diogène, *Vie des philosophes* (41).

l'auteur, il existe un autre monde de fantaisie et poésie et il suffit de regarder les choses sous le bon angle. Pour voir *ce côté-ci*, il faut fermer les yeux : « Cierra los ojos y da en blanco [...] » (150) (« Elle ferme les yeux et elle atteint la cible [...] » 33) À la figure de Madame Léonie au premier chapitre répond la longue liste des voyants et voyantes du chapitre 155, dernier du roman. Elle appelle une lecture rétrospective sous le signe des prédictions en tout genre, propre à justifier la Maga en Sibylle. Son art tient à l'observation des manifestations de *ce côté-là* pour deviner l'autre côté. Le terme *derrière* apparaît comme un mot clé du roman, notamment à l'occasion du développement de la théorie du « Yonder » dans le chapitre 99. L'attention de la Maga porte sur autant de signes que le hasard pose sous ses yeux idiots mi-clos. Déesse, prêtresse de la divination, sorcière, magicienne qui connaît la langue des animaux, détentrice des secrets de l'univers, l'idiote pose la question d'une autre connaissance que celle du Club et l'exprime d'une façon singulière.

Côté image : la parole figura

Sans conteste le plus fabuleux des tours de cette Maga revient à la parole qui sort incidemment de sa bouche. Ses mots ne sortent que confusément, retardés par l'écoute attentive des idées compliquées du Club, et bloqués par son incapacité à parler comme eux. Selon ses propres aveux, elle confie au chapitre 24 : « Je ne sais pas m'exprimer [...] » (270, 135) L'impossible expression, loin de condamner toute intervention de l'idiote, joue le rôle de filtre synthétique quant à ce qui se dit. Rare, étrange et prononcée au moment opportun, chaque parole suscite une attention toute particulière. « Ahora ésta va a decir alguna de sus burradas [...] »⁷³ (164) Quoique prévisible, l'ânerie – premier sens de *burrada* – s'échappe de la voix idiote de façon inattendue et se charge d'un autre sens de *ce côté-ci*. De même que Nadja « se montre assez incapable d'expliquer » (*Nadja* 691), la Maga essuie le même échec sans toutefois tomber dans le silence : « No me importa si lo digo mal y te hacen reír mis palabras. Yo hablo como puedo, no sé decir lo que siento. »⁷⁴ (218) Sujette à une maladie du langage,

⁷³ « Et maintenant celle-là va encore nous sortir une bêtise [...] » (45)

⁷⁴ « Tant pis si je le dis mal et si cela te fait rire. Je parle comme je peux, je ne sais pas dire ce que je ressens. » (90)

en proie au silence ou au bégaiement digne de l'écholalie – maladie de la répétition, chère à Beckett, ici mentionnée au chapitre 34 – l'expression de la Maga appartient au domaine de la sensation. Inexorablement liée à sa nature primitive, de sa vision des choses dépend sa façon de parler. Elle diffère de la nôtre selon le principe que Cortázar énonce dans une de ses premières études critiques, basée sur sa lecture de *L'Âme primitive* de Lucien Lévy-Bruhl :

Su actividad mental es demasiado poco diferenciada para que sea posible considerar separadamente las ideas y las imágenes de los objetos, independientemente de los sentimientos, de las emociones de las pasiones que evocan esas ideas y esas imágenes, o que son evocadas por ellas.⁷⁵ (« Para una poética » 276)

Lourds de tout ce qu'ils contiennent d'émotion, les mots de l'idiote sont des tentatives d'approche où le signifiant et le signifié s'entremêlent. Témoin de cette division impossible pour elle, un extrait de la lettre qu'elle écrit à son bébé Rocamadour : « [...] me gusta decir tu nombre y escribirlo, cada vez me parece que te toco la punta de la nariz y que te reís [...]. »⁷⁶ (336) Prononcer un mot devient un acte magistral qui convoque plus que le mot. La formulation de ses visions montre toute l'étrangeté des formules magiques, détonantes à proximité des discours intellectuels :

Mondrian es una maravilla, pero sin aire. Yo me ahogo un poco ahí dentro. Y cuando vos empezás a decir que habría que encontrar la unidad, yo entonces, veo cosas muy hermosas pero muertas, flores disecadas y cosas así.⁷⁷ (212)

Entre les allusions floues et répétées de « cosas » et l'incontestable précision de l'adjectif « muertas » et du nom commun « flores », la phrase décalée de la Maga se charge d'une ambiguïté prête à faire l'objet de l'interprétation personnelle de l'auditeur. « L'ambiguïté était un des caractères les plus ordinaires des oracles, et le double sens

⁷⁵ [Son activité mentale est trop peu différenciée pour qu'il lui soit possible de considérer séparément les idées et les images des objets, indépendamment des sentiments, des émotions des passions qu'évoquent ces idées et images, ou qui sont évoquées par elles.]

⁷⁶ « [...] j'aime dire ton nom, et l'écrire, il me semble chaque fois que je touche le bout de ton nez et que tu ris [...]. » (199)

⁷⁷ « Mondrian, c'est merveilleux mais ça manque d'air. J'étouffe un peu là-dedans. Et quand tu commences à dire qu'il faudrait trouver l'unité, je vois des choses très belles mais mortes, des fleurs sèches par exemple. » (85)

ne pouvait que leur être favorable. » (Commelin 443) Puisque de l'ordre de la divination des mages, les formules énigmatiques de la Maga suggèrent des significations multiples : « Esa noche vos corrías peligro. Se veía, era como una sirena a lo lejos... no se puede explicar. »⁷⁸ (226) L'unique moyen de communiquer sa vision à Horacio emprunte le détour de la figure de la comparaison, seule alternative devant l'échec de l'explication. Dès lors, un usage presque abusif de la conjonction *como* (« comme ») vient rythmer les prises de parole de l'idiot pour formuler autant de phrases dignes des maîtres bouddhistes du Zen. La plupart s'applique aux êtres, à la recherche d'une définition de ce qu'ils sont : « Horacio es como el dulce de guayaba » (198) (« Horacio est comme la confiture de goyave » 75), « En París somos como hongos » (337) (« à Paris, nous sommes comme des champignons » 200) et « sos⁷⁹ como un médico » (212) (« Tu es comme un médecin » 85). La diversité des éléments comparants constitue autant de sauts incongrus, de la confiture aux champignons en passant par le médecin. Ce recours inquiétant, puisque systématique, à la comparaison anticipe le pas vers une association plus fulgurante encore, la métaphore.

Dans la tradition magique, les « techniques divinatoires présupposent également une série de gestes précis, destinés à établir les conditions indispensables à la manifestation de l'ordre cosmique. » (Béthencourt 60) De manière récurrente, aux questions de la Maga se superpose un geste révélateur. « – Lo absoluto – decía la Maga, pateando una piedrita de charco en charco –. ¿ Qué es un absoluto, Horacio? »⁸⁰ (165) Un autre phénomène que la comparaison convoque simultanément la notion abstraite de l'absolu et la matérialité de la petite pierre. La magicienne idiote allie deux dimensions distantes en

⁷⁸ « Ce soir-là, tu étais en danger. Ça se voyait, c'était comme une sirène au loin... je ne peux pas t'expliquer. » (98)

⁷⁹ *Sos* est, en argentin, la forme conjuguée du verbe *ser* (« être ») à la deuxième personne du singulier du présent de l'indicatif. Comme dans tous les pays hispanophones, l'espagnol argentin se distingue de celui d'Espagne. La langue des portègues n'en demeure pas moins une exception notable puisque qu'elle comprend des transformations plus radicales encore que les autres et reconnues correctes dans le dictionnaire et la grammaire. Notons au passage que, entre autres, au pronom personnel *tu* est substitué *vos* et que les lettres « y » et « ll », habituellement prononcées comme le « y » français, se prononcent comme la fricative palatale « j ».

⁸⁰ « – L'absolu, disait la Maga en poussant une petite pierre de flaque en flaque. Horacio, qu'est-ce qu'un absolu ? » (46)

substituant au « comme » de la figure précédente, un petit caillou. Ce dernier, leitmotiv du roman, participe du jeu et du titre du livre, la marelle. Il évoque le saut physique d'une case à l'autre de même qu'il figure celui, linguistique, des formules de la Maga. Comme Nadja, l'idiotie de Cortázar parle avec « la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie » (*Nadja* 714). De sa bouche sortent « imagen, metáfora, infinitos juegos de la Analogía »⁸¹ (« Notas sobre la novela contemporanea » 242). Le principe de base de la parole idiote repose sur la notion de *figura*⁸² au sens où « toute image rapproche ou accouple des réalités opposées, indifférentes ou éloignées l'une de l'autre. C'est-à-dire ramène à l'unité la pluralité du réel. » (Paz 127) Non seulement les objets mais les idées et les sentiments trouvent leur équivalence idiote dans les couleurs. Parmi elles, fonctionnent comme éléments métaphorisant le vert, le rouge, le jaune et le noir mais surtout le violet : « Es tan violeta ser ignorante » (276) (« C'est si violet d'être ignorant » 141). La couleur violette, dominante dans le récit concernant la Maga, trouve ici son expression la plus aboutie : elle métaphorise l'idiotie. En espagnol il existe deux verbes pour traduire « être » : *ser* implique un déterminisme inhérent alors que *estar* introduit un attribut accidentel, dépendant ou un résultat. Ici, le double emploi du premier, la troisième personne du singulier « es » et l'infinitif, traduit avec insistance l'essence de l'idiotie. L'ignorance et le violet se confondent de manière intime et nécessaire pour donner l'unité à l'idiotie. Grâce à l'association du mot à la couleur, la parole devient *contemplable*. D'une part la créature parle peu et d'autre part, atteinte de synesthésie, elle associe aux sons une couleur et une forme : « Todo el tiempo veo cosas en el aire mientras usted habla. »⁸³ (279) Ce penchant pour les mots entraîne l'étape suivante du processus de la parole idiote qui, après la comparaison et la métaphore, invente une langue.

Les chapitres 20 et 68 font état d'« un idioma ininteligible » (485, 339) qu'utilisent la Maga et Horacio : « el gliglico » (« le gliglicien »). Il s'agit d'un langage intime, employé lors de leurs ébats érotiques, idéal pour transformer le lexique trivial habituel du sujet

⁸¹ [image, métaphore, jeux infinis de l'Analogie].

⁸² *Figura* signifie « figure » en français, et par extension « silhouette », « figurine » ou bien « figure de rhétorique ».

⁸³ « Je vois tout le temps des choses dans l'air quand vous parlez. » (144)

délicat en autre chose. La description de l'orgasme se formule en ces termes :

Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encres-toriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clínón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los espoemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡ Evohé! ¡ Evohé! ⁸⁴ (535)

Particulièrement délicat à traduire, le *glíglico* bouleverse la langue espagnole à travers la modification des noms communs selon des retournements et des collages qui ont fait l'objet de nombreux commentaires. Cependant il demeure impossible d'établir, une fois encore, de règles fixes quant à son fonctionnement. Le fait d'exclure tout schéma satisfaisant pour le définir revient à l'origine de son invention, énoncée de façon explicite : « El glíglico lo inventé yo – dijo resentida la Maga [...] » ⁸⁵ (221) Elle poursuit en insinuant que, paradoxalement et en dépit de son apparence chaotique, il ne saurait être question de créations arbitraires, comme semble l'entendre et le pratiquer Horacio : « Vos saltás cualquier cosa y te lucís pero no es el verdadero glíglico. » ⁸⁶ (221) Ce reproche appelle une fois encore la logique de *ce côté-ci* :

Este idiolecto absoluto es una especie de quimera : conserva la sintaxis y algunas palabras del español, e inventa el resto del léxico. [...] no es propiamente inteligible ni para el lector, ni siquiera para los personajes que lo usan, sin embargo « significa », no mediante conceptos claros y precisos, sino mediante intuiciones aproximativas y polisémicas. [...] las palabras del glíglico abren campos semánticos y, de esta manera, hablan más a la imaginación que al intelecto. ⁸⁷ (Ezquerro 622)

⁸⁴ « À peine s'étaient-ils entrepalnés, quelque chose comme une ulucorde les transcrêtait, les tréjouxait, les permouvait, et c'était soudain le culminaire, la convulcation furialante des matriques, l'embouchaverse halessoufflant de l'origame, les éprouances du merpasme dans une surhumitique pâmeraie. Evohé ! Evohé ! » (387)

⁸⁵ « Le gliglicien, c'est moi qui l'ai inventé, dit la Sibylle avec humeur. » (94)

⁸⁶ « Toi, tu dis n'importe quoi, pour briller, mais ce n'est pas du vrai gliglicien. » (94)

⁸⁷ [Cet idiolecte absolu est une espèce de chimère : il conserve la syntaxe et quelques mots de l'espagnol mais invente le reste du lexique. [...] en soi, il n'est intelligible ni pour le lecteur ni pour les personnages qui l'utilisent, et pourtant « il signifie », non pas grâce à des concepts clairs et précis mais à des intuitions approximatives et polysémiques. [...] les mots du glíglico ouvrent des champs sémantiques et, de cette façon, s'adressent plus à l'imagination qu'à l'intellect.]

Sous le signe de l'intuition, la parole idiote se charge d'une mission qui la dépasse. À plusieurs reprises, la narration revendique la tradition des inventeurs de mots. Au chapitre 31, Gregorovius mentionne les « nefelibatas » (331, 194), un terme, inventé par Rabelais – maître du néologisme –, qui désigne les villages imaginaires dans les nuages. Au chapitre 18, on découvre une citation du célèbre poème « Jabberwocky » de Lewis Carroll, exemplaire tant pour la langue qu'il invente que pour son absurdité. Selon le commentaire de Manuel Durán, ce dernier serait l'ancêtre du *glíglico* (*Homenaje* 393). Soutenue par cette filiation littéraire, l'idiote, en tant que créatrice de mots de *ce côté-ci*, figure le laboratoire expérimental du langage pour l'auteur.

Côté poésie : l'écriture idiote

S'il était question jusqu'à présent de la parole idiote productrice d'images, il s'agit désormais d'observer comment la Maga devient elle-même *figura*. Grâce au subterfuge de la focalisation où le narrateur est le plus souvent un Horacio omniscient, l'intériorité de la Maga devient perceptible de l'extérieur. La couleur de l'idiotie qu'elle énonçait plus haut déborde du cadre de la perception unique de l'idiote : « Cada vez que alguien se escandalizaba de sus preguntas, una sensación violeta, una masa violeta envolviéndola por un momento. [...] pero de todos modos siempre quedaba la mancha violeta por un momento [...] »⁸⁸ (276-7) Volontairement flou, l'énonciateur du nuage violet peut être autant la Maga qu'Horacio ou un ami du Club. Le glissement de point de vue introduit cependant le réflexe esthétisant de l'écriture qui développe la métaphore filée de l'idiote à partir de la couleur violette. Au premier chapitre, le souvenir de la Maga surgit « à l'ombre violette de la Tour Saint Jacques » (123,13) et prend la forme d'une peinture, « un Figari avec des violets crépuscules » (123, 14). Figari est un écrivain, journaliste et peintre uruguayen du début du XX^e siècle. Grâce à la figure de l'antonomase, ce cas particulier de métonymie substituant à l'objet le nom de l'artiste, la protagoniste devient tableau où le violet annonce les personnages noirs des toiles

⁸⁸ « Chaque fois que quelqu'un s'impatiait de ses questions, une sensation violette, une masse violette l'enveloppait un instant. [...] et cependant la tache violette restait là un moment, [...] » (141-2)

du peintre, issus des *conventillos* de Montevideo (« Las modelizaciones plásticas en *Rayuela* de Julio Cortázar » 87). En même temps que l'image introduit la Maga géographiquement et socialement, elle inaugure l'esthétisation que Norma Carricaburo commente dans son article « Las modelizaciones plásticas en *Rayuela* de Julio Cortázar ». Plus avant, Horacio fait allusion à « cet air Toulouse-Lautrec qu'elle prenait pour marcher » (163, 44). S'adressant à Oliveira, l'idiote ajoute plus loin : « [...] toi tu es plutôt un Mondrian et moi un Vieira da Silva [...] » (212, 85) La métaphore est révélatrice à plus d'un titre :

Asumir la Maga la personalidad artística de Vieira da Silva es ante todo una comparación entre el psiquismo de la Maga con lo artístico de la pintora y para descifrarla hay que recurrir a la abstracción poética de esta última, a su fragmentación minúscula y vacilante en sus lienzos, a su variado cromatismo, a sus formas misteriosas y a su enorme capacidad evocadora. Solo desde esa forma de hacer, de pintar, se vislumbra la forma de ser de la Maga, su inseguridad, su aislamiento, su fragmentaria existencia, sus múltiples facetas, su matización humana, su misteriosa personalidad.⁸⁹ (Ibáñez Molto 626-7)

La modélisation plastique de la Maga comprend un effet double d'équivalence où ce qu'elle dit correspond à ce qu'elle est. Métaphore qui énonce des métaphores, l'idiote se considère elle-même *figura* : « Yo soy un cuadro [...] » (144) (« Moi, je suis un tableau [...] » 28) À partir de là, les mots ne sont plus des moyens mais, dotés d'une vie à part entière, ils commencent à, selon Cortázar, « valer tanto o más que las cosas mismas »⁹⁰ (*La Fascinación* 42). Le terme « cuadro » passe par l'idiote et son « état de conscience que l'on peut définir par une relative indifférenciation entre le sensible et l'intelligible, l'image et la chose, le signe et le désigné, l'apparence et la réalité » (Béthencourt 64). Plus que de convoquer l'objet, l'action de dire le mot équivaut à *être le mot*. Le phénomène s'explique, selon Cortázar,

⁸⁹ [Attribuer la personnalité artistique de Vieira da Silva à la Sibylle est avant tout une comparaison entre le psychisme du personnage et la peinture de l'artiste. Pour la déchiffrer il faut revenir à l'abstraction poétique de cette dernière, à la fragmentation minuscule et hésitante dans ses toiles, au chromatisme varié, aux formes mystérieuses et à leur pouvoir de suggestion énorme. Seulement à partir de cette manière de faire, de peindre, on entrevoit la manière d'être de la Sibylle, son insécurité, son isolement, son existence fragmentée, ses multiples facettes, sa précision humaine, sa personnalité mystérieuse.]

⁹⁰ « valoir autant sinon plus que les choses elles-mêmes » (34).

comme un point de concomitance entre la poésie et la magie qui donne naissance au réalisme magique⁹¹.

A la voluntad de poderío fáctico del mago, sucede la voluntad de posesión ontológica. Ser, y ser más que un hombre; ser todos los grados posibles de la esencia, las formas ónticas que albergan el caracol, el ruiseñor, Betelgeuse.

...Que mi palabra sea
La cosa misma...

Así perpetúa – en el plano más alto – la magia. No quiere las cosas : quiere su esencia. ⁹² (« Para una poética » 284)

La magie violette des paroles de l'idiote lui confère les attributs de l'artiste. Rappelons que la Maga est chanteuse, quoique mauvaise. C'est elle aussi qui dirige le pinceau dans la composition du tableau en clair-obscur lors de la mort de Rocamadour au chapitre 28 : « La Maga prendió una lámpara y la puso en el suelo fabricando una especie de Rembrandt [...]. »⁹³ (293) Plus loin dans le chapitre, elle se souvient : « Cuando era chica me saqué diez en una composición, escribí la historia de un ruidito. Era un ruidito simpático, que iba y venía, le pasaban cosas... »⁹⁴ (303) Sa propension à l'écriture se voit d'autant plus affirmée au chapitre 32, entièrement consacré à la lettre

⁹¹ « Le réalisme magique n'est ni un mouvement d'avant-garde, ni même une école, mais un simple courant littéraire groupant des écrivains isolés et qui s'insère dans le réalisme élargi du XXe siècle. Tout en étant très attentif à l'aspect sensible des choses, il professe une conception totalisante de l'univers, ne fût-ce que qu'en soulignant leurs "correspondances". De plus, il s'efforce d'appréhender, par l'intellect, l'intuition ou l'imagination leur fond ontologique (métaphysique, religieux, mythique), lequel sous-tend, informe, enrichit ou sape, selon les cas, la réalité empirique. Immanente aux objets, ou à l'observation, sa magie s'oppose aux postulats sur la réalité, la perception et la logique en honneur au milieu du siècle dernier, et jugés désormais trop étroits. » (Weisgerber « La locution et le concept » 27)

⁹² [À la volonté de pouvoir d'action du mage succède la volonté de possession ontologique. Être, et être plus qu'homme ; être tous les degrés possibles de l'essence, les formes ontologiques qu'abritent l'escargot, le rossignol, Betelgeuse.

...*Que mon mot soit*
La chose même...

Ainsi se perpétue – au plan le plus élevé – la magie. Elle ne veut pas les choses mais leur essence.]

⁹³ « La Sibylle alluma une lampe et la posa par terre, faisant surgir une espèce de Rembrandt [...]. » (156)

⁹⁴ « Quand j'étais gosse j'ai attrapé dix sur dix à une dissertation en écrivant l'histoire d'un petit bruit. C'était un petit bruit sympathique, qui allait et venait, il lui arrivait des choses... » (166)

pour Rocamadour, qu'elle y est auteur. Créatrice de sons, de couleurs et de mots, la Maga esquisse les lignes d'un autre tableau de ce *côté-ci*, celui du portrait de l'artiste en idiot.

S'impose un réseau complexe de similitudes entre la Maga et Cortázar. Les deux manifestent un comportement identique face aux mots. « La Maga escuchaba, dibujando con el dedo en la vidriera. »⁹⁵ (150) Au début des *Entretiens avec Omar Prego* – qui porte le titre original de *La Fascinación de las palabras* (la fascination des mots), omis dans l'édition française –, Cortázar livre le récit d'un souvenir d'enfance :

La fascinación que me producía una palabra. Las palabras que me gustaban, las que no me gustaban, las que tenían un cierto dibujo, un cierto color. Uno de mis recuerdos de infancia [...] consiste en verme escribiendo palabras con el dedo, contra una pared. Yo estiraba el dedo y escribía palabras, las veía armarse en el aire. Palabras que ya, muchas de ellas, eran palabras fetiches, palabras mágicas.⁹⁶ (42)

Cette propension naturelle vers le dessin du mot naît d'une disposition à la distraction, inhérente chez l'un comme chez l'autre. Dans le texte « Cristal con una rosa dentro » de *La Casilla de los Morelli* (traduit « Verre avec une rose » dans *Le Tour du jour en quatre-vingt mondes*), Cortázar établit l'éloge astucieux de sa propre condition de « bayeur aux corneilles » – expression que la traduction française reprend pour la Maga « bayant au corneilles » (12) : « El estado que definimos como distracción podría ser de alguna manera una forma diferente de la atención. »⁹⁷ (*La Casilla de los Morelli* 128) De ce *côté-ci*, l'étourderie s'inverse en concentration. Là seulement, un son se superpose au dessin du mot et donne naissance à autre chose : « [...] alguna frase de Gregorovius se dibujaba en la sombra, verde o blanco, a veces era un Atlán, [...]. »⁹⁸ (278) Digne des rapproche-

⁹⁵ « La Sibylle écoutait en traçant des dessins avec son doigt sur la vitre. » (33)

⁹⁶ « Un mot pouvait me fasciner. Il y avait les mots que j'aimais, ceux que je n'aimais pas, ceux qui avaient une certaine forme, une certaine couleur. Un de mes souvenirs d'enfance, [...] c'est de me voir, [...] écrire des mots avec mon doigt sur un mur. Je tendais le doigt et j'écrivais des mots, je les voyais prendre corps dans l'espace. Des mots dont beaucoup déjà étaient des mots fétiches, des mots magiques. » (34)

⁹⁷ « L'état que nous définissons sous le nom de *distracción* n'est peut-être qu'une forme différente de l'attention. » (*Le tour du jour en quatre-vingt mondes* 257)

⁹⁸ « [...] une phrase de Gregorovius se dessinait dans l'ombre, verte ou blanche, parfois c'était un Atlán, [...]. » (143)

ments de Lautréamont et des surréalistes, le phénomène, commun à la Maga et à l'auteur qui ajoute ici les noms des peintres, est à l'origine de la création des *figuras* dont Cortázar donne la définition :

Es una especie de iluminación instantánea en que – a mí me ha sucedido toda mi vida – el golpe de una puerta en el momento en que te llega un perfume de flores y un perro ladra, lejos, deja de ser esas cosas para ser otra cosa.⁹⁹ (*La Fascinación* 192)

Fugitive, la vision n'apparaît que grâce à une hébétude redéfinie comme principe de base de la création. Pour achever la démonstration de l'idiote en poète et inversement, il ne reste plus qu'à ajouter, au creux de leurs ressemblances, la dimension magique qui les détermine.

L'opération poétique n'est pas différente de celle qui produit les conjurations, sortilèges et autres procédés magiques. Et l'attitude du poète est très comparable à celle du mage. Tous deux utilisent le principe d'analogie. (Paz 65)

L'un et l'autre connaissent la nécessité d'employer des tropes, ces figures de déplacement d'un mot pour un autre. Inconditionnels de la transformation et de la médiation, ils cherchent à annuler la distance entre l'abstrait et le concret et tentent de rendre palpable l'ontologique¹⁰⁰. À juste titre Karine Berriot intitule son ouvrage *Julio Cortázar l'Enchanteur* et inscrit l'artiste dans la tradition médiévale. Dans l'article « Les deux visages de l'enchanteur médiéval », Marie-Françoise Notz rappelle que

[...] la séduction de l'enchanteur suspend toute référence à une expérience antérieure, elle crée, pour sa victime, l'illusion d'une réalité totalement définie par son interprétation, d'une adéquation parfaite du mot et de la chose. (Notz 51)

Comportement et prises de parole de l'idiote enchantent sa « victime » principale, Horacio, de la même façon que Cortázar séduit le lecteur par ses images. Piégée par le jeu infini et enchanteur des *figuras* qui confond l'illusion avec le récit de cette illusion, la distinction délicate

⁹⁹ « C'est une sorte d'illumination instantanée où – cela m'arrive constamment – le battement d'une porte au moment où t'arrive un parfum de fleurs et où un chien aboie au loin, cesse d'être ces trois choses pour devenir *autre chose*. » (154)

¹⁰⁰ Ce principe est à la base du « réalisme magique [qui] met en présence deux mondes ordinairement conçus comme antinomiques, destinés ainsi à se “choquer”, ou bien alors à s'accommoder de compromis, à réaliser des fusions. » (Dupuis et Mingelgrün 223)

entre la Maga et l'auteur encourage à penser l'idiote comme métaphore du roman.

En écho aux paroles de la Maga, l'écriture tout entière se teinte des attributs de l'idiotie, prenant les airs d'une fable idiote. Dès le titre, le roman annonce et relève le défi de courber les mots à la forme du dessin d'un jeu enfantin, celui fait aux craies de couleur de la marelle. Reprenant le principe de saut d'une case à l'autre, la répartition des trois parties se trouve bouleversée dès le « Mode d'emploi » puisque l'auteur propose de multiples lectures. Afin d'encourager le parcours arbitraire du livre, il anticipe le choix en suggérant une seconde lecture désordonnée, laquelle demeure hermétique à tout principe d'ordre – ou de désordre.

L'histoire semble moins importante que la signification, qui semble moins importante que la forme. Cependant la forme est tout entière dans l'histoire, laquelle se confond au dessin, ou au dessin, de l'ouvrage [...]. (Micha 320)

La totalité du roman donne la priorité au dessin arbitraire où la forme fait écho au fond, relevant tous deux d'un même désordre. La Maga en effet participe activement à l'impression chaotique du roman. Sa manière de vivre, systématiquement à l'encontre de la notion d'ordre, instaure l'autre logique où « le désordre triomphait » (210, 84). Au sein de l'histoire – elle-même mélange de styles, de registres et de langue étrangères –, la *Maga poète* ponctue la linéarité de ses interventions magiques et incongrues. « La poesía instaure en el continuo novelesco el gran desorden de la revelación subitánea. »¹⁰¹ (« La pujanza insumisa » 672) L'idiote se place ainsi au cœur de ce que Geraldo Mario Goloboff nomme « el secreto de la figura : *la figura puede ser la escritura misma que se dibuja* »¹⁰² (Goloboff 758). Cet article intitulé précisément « El “hablar con figuras” de Cortázar » (la « parole en figures » de Cortázar), explique que, tout comme la distraction devient l'attention, le désordre est un autre ordre dans l'écriture au sens où l'entend Rimbaud dans le poème « Alchimie du verbe » des *Illuminations* : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. » (Rimbaud 108) Dans *Rayuela* justement, Horacio explique à propos de la Maga que « ce chaos de poche était un ordre supé-

¹⁰¹ [La poésie instaure dans le continu romanesque le grand désordre de la révélation subite.]

¹⁰² [le secret de la figure : *la figure peut être l'écriture même qui se dessine*]

rieur de l'esprit » (135, 21). L'inversion se produit lors du passage de l'idiote au poète, autrement dit, de la *figura* dite à la *figura* écrite. Vu de plus près, le désordre apparent du roman tient à une construction récurrente, celle du rapprochement incongru de deux réalités distantes. Une brève note de l'auteur avant la rédaction définitive donne l'indice de l'alchimie idiote à venir : « [...] pasajes que no tienen nada que ver con la acción [...] » (« [...] passages qui n'ont rien à voir avec l'action [...] ») (C 51) Le geste intuitif de la Maga s'épanouit dans l'ensemble du roman, friand de ces réunions étonnantes d'éléments éloignés. Par exemple, le chapitre 75 superpose l'écriture d'un langage élégant à la scène où Horacio se lave les dents au-dessus du lavabo. La solennité de la langue se conjugue alors au rite trivial du dentifrice. Témoignent du même schéma le chapitre 44 où, en pleine discussion grave, Talita déplume un canard, ou le chapitre 125 qui entremêle les tergiversations de la quête métaphysique à l'observation d'une passante qui remonte son bas. Ces alliances antithétiques donnent naissance à l'illumination instantanée d'une troisième réalité équivoque. Reste que ces rapprochements divergent de ceux de l'idiote : « El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas. »¹⁰³ (« Para una poética » 277) L'artiste sait reconnaître et reproduire les *figuras* qui sortent de la bouche de l'idiote sans qu'elle n'en ait conscience. Cortázar se sert du personnage pour figurer l'ultime côté du roman, celui d'un art poétique nouveau aspirant à l'idiotie originelle¹⁰⁴. Plus encore que double de l'artiste et métaphore du roman, la Maga incarne la rhétorique singulière à l'œuvre *de tous les côtés*.

¹⁰³ [Le poète n'est pas un primitif, mais bien cet homme qui reconnaît et respecte les formes primitives.]

¹⁰⁴ Cette idée de l'idiotie originelle appellent la distinction entre « les deux grandes variétés du réalisme magique » : « La "savante" qui s'appuie sur l'art et la spéculation pour illuminer, rebâtir même un univers conjectural au départ est, avant tout, l'apanage des écrivains européens, mais Borges y ressortit aussi à l'occasion. Quant à l'espèce collective, mythique ou folklorique, on la rencontre spécialement en Amérique hispanique, quoiqu'elle se soit répandue ailleurs. L'exploration de la mémoire des peuples, le retour aux sources primitives n'est pas le monopole des écrivains américains. » (Weisgerber « Bilan provisoire » 218) À partir de là, il devient envisageable de placer Julio Cortázar entre ces deux réalismes magiques au sens où il appelle tout ensemble les versants intellectuels et primitifs à travers la figure de l'idiote, pour créer cette nouvelle réalité magique.

L'idiotie de tous les côtés

Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories.

Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer*.

Le rôle de l'idiote au sein du roman se déploie dans un espace infini, celui de l'ubiquité de la *figura*. De tous les côtés, les yeux voient autrement, non pas ouverts ni fermés mais entrouverts sur une autre réalité où il ne faut pas se prendre au sérieux pour enfin pouvoir se prendre au sérieux. La multitude latérale doit son origine à celle de la muse de la Rhétorique.

POLYMNIE (ou POLYHYMNIE, nom composé de deux mots grecs qui signifient *beaucoup* et *hymne* ou *chanson*) était la muse de la Rhétorique. Elle est couronnée de fleurs, quelquefois de perles et de pierreries, avec des guirlandes autour d'elle, et habillée de blanc. Sa main droite est en action comme pour haranguer, et elle tient de la main gauche tantôt un sceptre, tantôt un rouleau sur lequel est écrit le mot latin *suadere* « persuader ». (Commelin 91)

Dans *Rayuela*, l'idiotie est au service de la quête littéraire, mettant en place un questionnement interne au roman. Elle inaugure un nouvel art du discours fondé sur une poétique anthropologique de portée métaphysique¹⁰⁵, laquelle finit par dicter une éthique singulière.

Côté littéraire : le métaroman

La présence de l'idiote au sein de la narration fonctionne comme un instrument de critique générale. À plusieurs reprises Horacio se moque de ses lectures de mauvais romans. Au chapitre 34, d'abord incompréhensible, l'écriture superpose la retranscription exacte du début du roman *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós au récit des mauvaises lectures de la Maga :

En setiembre del 80, pocos mese después del fallecimiento

¹⁰⁵ « Le réalisme magique est aussi une conception du monde et par conséquent une attitude face à la réalité, dans la mesure où il considère que l'imaginaire fait partie de cette dernière. » (Gallo 129-30)

Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo
de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos
una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle
[...].¹⁰⁶ (341)

Horacio ici, plus que Cortázar, se sert de l'idiote pour juger de la valeur exécrationnelle, selon lui et ses attentes d'intellectuel excessif, de ce genre de littérature. Bien qu'il s'agisse du point de vue d'Oliveira dans la narration, l'audace du montage expérimental revient à l'auteur. La parataxe d'une ligne sur l'autre use du même subterfuge de l'antithèse vu précédemment. Le passage comporte un effet double qui justifie l'influence de la Maga dans l'écriture en même temps qu'il sous-entend le mouvement critique plus vaste qu'elle provoque *de tous les côtés*. L'un des ressorts les plus flagrants de l'idiotie constitue précisément une remise en question de l'approche logique. « Inexplicablement la respuesta invalidaba la pregunta, mostraba sus adocenados resortes lógicos. »¹⁰⁷ (158) De ses réponses, questions et propos décalés, l'idiote suscite malgré elle un questionnement auquel participe le narrateur Oliveira puis le roman tout entier. Selon un mouvement constant de l'extérieur vers l'intérieur, au refus systématique de l'ordre établi qu'exprime le héros répond l'attitude autocritique de l'écriture qui devient la dynamique narrative du livre. Puisque plus rien n'est sûr, le roman vient à douter de sa propre validité le long d'un démenti infini : « [...] en Cortázar constantemente hay una reflexión, su contrarreflexión, la sátira de esa contrarreflexión y así hasta el infinito. »¹⁰⁸ (*Cinco miradas* 37) Ainsi vont les dialogues entre les protagonistes, les monologues d'Horacio, mais aussi, et surtout, l'entrée en jeu du « *Doppelgänger* »¹⁰⁹ de l'auteur, Morelli, et de ses réflexions sur le roman dans la troisième partie notamment.

¹⁰⁶ « En septembre 80, peu après le décès de mon père, je déci-

Et les choses qu'elle lit, un roman mal écrit, dans une édition infecte par-dessus le marché, on se demande comment [...]. » (204)

¹⁰⁷ « La réponse, inexplicablement, invalidait la question, mettait à nu ses médiocres ressorts logiques. » (39)

¹⁰⁸ [...] dans Cortázar il y a constamment une réflexion, sa contra réflexion, la satire de cette contra réflexion et ainsi à l'infini.]

¹⁰⁹ Le terme allemand *Doppelgänger* signifie le « double » ou le « sosie ». Il est employé par Cortázar à de nombreuses reprises dans le roman, notamment à propos de Traveler et d'Horacio, introduisant tout un réseau de dédoublement des personnages. Ce principe participe du réalisme magique selon Marta Gallo dans l'article « Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique » : « Chaque fois, la

Dès le chapitre 4 et alors que le Club est en pleine discussion littéraire, la Maga fait, dans une parenthèse au discours indirect libre, une première allusion à « Morelli, dont ils parlaient tant, qu'ils admiraient tant » (151, 34). Puis au chapitre 22, le point de vue d'un narrateur omniscient autre qu'Horacio décrit, sur le ton d'un fait divers journalistique, le détail d'un accident de voiture où « el viejo » (236) (« le vieux » 106) se révèle être plus loin le fameux Morelli. La technique du collage des chapitres de la dernière partie confond les points de vue de la narration, mêlant les « notas sueltas » (522) (« notes détachées » 375) appelées « Morellianas » (« Morelliennes »), les citations, de nouveaux épisodes diégétiques et les délires métaphysiques d'Horacio. Dans « De otros lados » se glisse un mouvement identique d'autocritique où les fiches de l'auteur imaginaire exposent le projet du roman à venir à travers ses réflexions sur le genre (chapitre 79), remises en question par ses propres commentaires ou ceux d'Horacio. Morelli devient le porte-parole du roman en train de se faire au cœur de ce désordre. « Soudain, nous avons le sentiment que nous donnont les grands architectes baroques : de l'acte créateur saisi en son milieu. » (Micha 314) La phrase d'Étienne au chapitre 28 appelle par conséquent une suite : « Il y a une métapeinture comme il y a une métamusique » (317, 180) comme, ajouterons-nous, il y a un métaroman¹¹⁰. D'un Horacio écrivain manqué à un Morelli vieil auteur à l'hôpital, le roman opère un mouvement de retour sur soi à l'intérieur de lui-même. Morelli, comme Fernández dans *Museo de la novela de la eterna*, explique et revendique l'œuvre avant de la créer. Constitués des grandes lignes théoriques et des avertissements critiques, ces « capítulos prescindibles » (« chapitres dont on peut se passer ») n'ajoutent précisément que peu d'éléments à l'histoire racontée. Leur inutilité diégétique révèle leur fonction à un autre niveau de lecture, voyant la théorie romanesque de Morelli s'inscrire dans le roman de Cortázar aux chapitres 79, 145, 112, 95, 94, 82 et 99. « Lo nuevo en *Rayuela* es que el texto se autocomenta respecto a su propia

dualité se concrétise dans une optique ambiguë (et par conséquent dans les techniques narratives qui engendrent des images doubles) ; dans la valeur double ou multiple de l'espace et du temps représentés ; enfin, dans l'opposition imaginaire/quotidien accentuée et nourrie par les thèmes traités. » (Gallo 148)

¹¹⁰ « "Metafiction", as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. » (Hutcheon 1)

estrategia y ese autocomentario o retórica del género deviene parte integral de la novela. »¹¹¹ (*Hacia Cortázar* 204) Placer dans le roman son commentaire aide à ce que le livre se réalise en même temps qu'il s'autocritique afin de « provoquer une fois de plus la littérature, et une fois encore par le dedans, en se servant de la littérature même » (Micha 321). Mise à l'œuvre dans le roman, « la doble condición de crítica analítica y de manifiesto literario »¹¹² (« Un encuentro del hombre con su reino » 16) inaugure l'impératif poétique que Cortázar évoquait dès son premier texte critique « Teoría del túnel ». Cette idée appliquée invite à penser que « *Rayuela* es así una metáfora porque une dos realidades en una sola, o sea que es una metáfora de sí misma »¹¹³ (Ortega 37). Le métaroman pose les bases d'une nouvelle écriture romanesque poussant à l'extrême le phénomène de *figura* idiote. Jusqu'ici, un rapprochement a échappé à la démonstration : celui de la Maga et de Morelli, autrement dit de ce qu'ils symbolisent chacun, soit l'idiotie et la théorie romanesque. Quelques allusions d'Horacio confondent ainsi l'auteur avec « son côté Bouvard et Pécuchet »¹¹⁴ (531, 384). Puisque « también Morelli es casi tonto »¹¹⁵ (614) ses réflexions sur le genre romanesque prennent la forme des propos de la Maga. De même qu'elle suggérerait de voir et de parler autrement, Morelli propose d'écrire autrement. Au cœur de la Morellienne du chapitre 71, l'auteur émet une attitude identique à celle de l'idiote quant à son appréhension de la réalité : « Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. » (540) (« Disons que le monde est une figure, qu'il faut savoir l'interpréter. » (394) Morelli ajoute : « Por leerla, entendamos genererla. » (« Par interpréter nous voulons dire créer ») Dès lors tout un programme de création se met en place : « [...] metafiction does have very serious implications for the theory of the novel as a mimetic genre. » (Hutcheon 6) Au chapitre 66, le

¹¹¹ [La nouveauté de *Marelle* tient au fait que le texte s'auto-commente fidèle à sa propre stratégie et ce commentaire ou cette rhétorique du genre fait partie intégrante du roman.]

¹¹² [la double condition de critique analytique et de manifeste littéraire]

¹¹³ [*Marelle* est ainsi une métaphore puisqu'elle unit deux réalités en une seule, ou peut-être parce qu'elle est une métaphore d'elle-même]

¹¹⁴ Dans *L'Idiotie*, Jean-Yves Jouannais fait remonter l'origine de l'idiotie romanesque au roman de Flaubert.

¹¹⁵ Le terme « tonto » n'est pas repris par la version française qui traduit : « Morelli lui aussi tombe dans le lieu commun » (461) au lieu de, littéralement, « Morelli aussi était presque idiot ».

narrateur inconnu – peut-être Horacio lisant les notes trouvées du vieux dans son appartement – explique que Morelli voudrait « *dibujar ciertas ideas* » (531) (« *dessiner certaines idées* » 384). Le verbe, volontairement souligné dans le texte, fait écho aux mouvements des doigts de l'idiote sur les vitres. L'écriture envisagée se propose alors de « emplear la expresión *figura* en vez de *imagen* » (659) (« employer l'expression *figure* au lieu d'*image* » 502), notion propre à rendre palpable la métaphore. L'attitude critique de l'auteur Morelli se développe à l'intérieur du roman de même que la Maga déambule au sein de la diégèse, le premier théorisant l'intuition de la seconde. *Rayuela* réalise alors ce que Cortázar annonçait dans ses premiers textes critiques : « [...] *novelar y teorizar sobre el instrumento expresivo constituían el anverso y el reverso de una misma operación.* »¹¹⁶ (« *Prólogo* » 10) Initié de façon ingénieuse par le personnage de l'idiote, relayé au niveau littéraire par un auteur idiot, le principe entraîne une lecture singulière.

À de nombreux égards, le couple de la Maga et Horacio fonctionne comme *figura* de celui que forment le roman et le lecteur. Au niveau du point de vue narratif, loin de fournir les indices traditionnels de focalisation, l'enchaînement d'un chapitre à l'autre suit le schéma de la marelle fait d'une multitude de sauts d'un narrateur à l'autre. Le « je » des deux premiers chapitres d'abord inconnu se trouve identifié en « Horacio Oliveira » par le biais d'un narrateur omniscient au chapitre 3. Ce dernier se confond par la suite avec ce même Horacio au rythme du désordre des dialogues, des passages au style indirect libre – incluant le point de vue d'autres personnages comme celui de Gregorovius au chapitres 11 et 12 – et des monologues intérieurs d'Oliveira – exception faite de la lettre à Rocamadour (chapitre 32) et de l'épisode du magnétophone de Talita (chapitre 47). Bien que Horacio paraisse exercer, avec cet autre inconnu, le rôle de narrateur principal, les huit premiers chapitres alternent entre les pronoms personnels de la première et de la troisième personne du singulier avant que demeure la troisième personne jusqu'à la fin, confondant différents points de vue. À cela s'ajoute l'intertextualité omniprésente – des textes comme des peintures et des musiques – qui introduit des noms, des citations et des allusions qui sont autant d'autres voix. Ces

¹¹⁶ [...] écrire un roman et écrire une théorie sur l'instrument expressif constituent le recto verso d'une même opération.]

dernières poussent le lecteur à se déplacer physiquement dans une bibliothèque, un musée ou une collection de disques. Confrontée à ce désordre arbitraire du point de vue narratif, la lecture se voit obligée de recréer un ordre relatif, de la même façon que le « Tablero de dirección » du début l'invitait à établir sa propre méthode. Cette idée rappelle le désordre et l'intuition chaotique de la Maga qui paradoxalement, comme la table des matières, indique à Horacio le chemin à suivre. S'instaure une espèce de complicité entre le lecteur et le livre, le long d'un voyage initiatique dont il doit sortir formé après avoir désappris les habitudes de lecture. La lettre à Rocamadour joue justement sur la multitude de destinataires, plaçant le lecteur dans une situation similaire à celle d'Horacio : « [...] es el lector quien, acudiendo a la cita, se convierte en recipiente de la interioridad de la Maga [...] ». ¹¹⁷ (Borinsky 658) Le jeu des miroirs demande au lecteur de résoudre la contradiction idiote du début de la lettre, de l'entendre au sens propre puis au figuré : « [...] je t'écris parce que tu ne sais pas lire. » (335, 198) Un autre jeu de miroir s'installe au chapitre 79 lorsque Morelli à son tour pose les bases de sa théorie à partir du roman comique, lequel précisément ne trompe pas le lecteur. Il appelle, en opposition au « lector hembra » (littéralement et selon la traduction « lecteur-femelle », à entendre plutôt comme mauvais lecteur ou lecteur passif), celui qui sera « un cómplice, una camarada de camino. [...] Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que participa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma.* » ¹¹⁸ (560) Sollicité dès l'entrée en matière, le lecteur se voit poussé à adopter, selon une liberté paradoxale, un comportement identique à celui de l'idiote, reproduisant le mouvement incessant de va-et-vient suggéré par la seconde lecture – et les autres infinies. L'ordre arbitraire lui fait poser les doigts, de manière concrète, sur les mêmes pages à plusieurs reprises et différemment jusqu'à ce qu'il éprouve une complicité ne serait-ce qu'avec le livre en tant qu'objet. Quant à l'errance proposée, elle détruit la linéarité du récit et « pone asimismo al lector en la incapacidad constante de saber si se encuentra por la mitad o hacia el final de la novela, si le quedan toda-

¹¹⁷ [...] c'est le lecteur qui, allant au rendez-vous, se convertit en récepteur de l'intériorité de la Sibylle [...].]

¹¹⁸ « un complice, un compagnon de route. [...] Le lecteur arriverait ainsi à être coparticipant et copâtissant de l'expérience que réalise le romancier, au même moment et sous la même forme. » (412)

vía 50 o 200 páginas por leer : de ahí la impresión de encontrarse ante una novela infinita, ya que no se ve ni su principio ni su fin. »¹¹⁹ (Ezquerro 620) Le lecteur partage dès lors l'ignorance de l'idiote, les errances physiques et mentales d'Horacio, la théorie de Morelli et la mission de l'auteur. Sans en avoir conscience, il se retrouve au cœur du labyrinthe du jeu de la marelle. Responsable et actif, il participe à l'élaboration d'une rhétorique nouvelle portée vers une poétique anthropologique dans laquelle il est inclus.

Côté métaphysique : la poétique anthropologique

La mise en place de la théorie romanesque de *Rayuela* est concomitante de la quête métaphysique du héros. Identique à la révolte des personnages face à un environnement en crise¹²⁰, la nouvelle méthode énoncée naît d'un même désir de transgression de ce qui, jusqu'à présent, régissait le genre romanesque. Se profilent dès lors diverses revendications à commencer par ce que le nom *la Maga* sous-tend : « [...] la magie suppose la protestation, voire la révolte [...]. » (*L'Art magique* 27) Les paradoxes essentiels de l'idiote se soulèvent contre l'esprit logique de la même façon que, au chapitre 79, Morelli expose les prémices de sa révolution littéraire sous le terme de *anti-novela* (anti-roman), où le préfixe « anti- » implique d'emblée une définition en opposition au présupposé romanesque. Il s'agit d'effectuer une révision intransigeante du genre en détruisant les anciens

¹¹⁹ [met pareillement le lecteur dans l'incapacité constante de savoir s'il se situe au milieu ou vers la fin du roman, s'il lui reste 50 ou 200 pages à lire : de là l'impression de se trouver face à un roman infini puisqu'il est impossible d'en voir le début ou la fin.]

¹²⁰ Il convient de noter à cet égard que dans les œuvres où se développe le réalisme magique, « les personnages-narrateurs sont généralement [...] “brouillés” avec la Raison et la logique empirique au sens étroit. Soit parce que leur esprit n'en est pas encore imprégné : c'est le cas lorsque le point de vue adopté est celui de l'enfant ou du “naïf”, garantie de l'essor de l'imagination, de disponibilité et de réceptivité accrues face à tout ce qu'ignorerait justement la raison et les sens habitués à une perception sélective du réel. Soit parce que ces narrateurs se trouvent dans un état de perturbation psychologique ou intellectuelle [...]. » (Dupuis et Mingelgrün 222) Dans *Rayuela*, Julio Cortázar juxtapose précisément ces deux alternatives de personnages en mettant en scène la naïve Maga et l'intellectuel perturbé Horacio, lesquels manifestent bien, chacun d'une façon différente, un rapport étrange face à la raison, la logique et la réalité.

modèles afin de mettre en place, sur une base claire, « una estética transgresiva » (« Un encuentro del hombre con su reino » 16). Loin d'être en mesure d'établir un relevé exhaustif – et infini – des fils de cette antirhétorique, il convient d'énumérer les révolutions les plus flagrantes. À l'œuvre tout autant dans la diégèse que dans le traité des « Morelliennes » ou, plus largement, dans *Rayuela*, le principe de la fragmentation structurelle vient remettre en question la linéarité de la lecture. Au désordre de la Maga répond celui des « notas sueltas » de Morelli et du grand collage qu'effectue Cortázar. Sous cet angle, les mentions réitérées du jazz, et de son principe d'improvisation, ou des clochards – amis incontournables de l'idiote –, offrent un éclairage particulier à ce qui pourrait se nommer une rhétorique du clignotement. Elle induit l'incohérence narrative qui fait l'objet d'une démonstration convaincante de Morelli au chapitre 109. Ainsi Horacio n'aperçoit le kaléidoscope coloré qu'une fois les yeux fermés (chapitre 88). La confusion introduisant en elle-même un autre sens à ce qui est dit, le principe reprend la dernière phrase de *Nadja* de Breton : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » (*Nadja* 753)

Le principe de fragmentation, qui régit le découpage de la marelle, s'applique tout autant à la langue contenue dans la structure du roman. Dans « Teoría del túnel », Cortázar énonce par anticipation le travail expérimental de *Rayuela* : « Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel ; destruye para construir. »¹²¹ (66) Pour abolir l'usage périmé des mots, l'écriture en *figuras* les questionne en les plaçant dans un contexte inapproprié et incongru, ôtant l'utilité descriptive du terme pour le doter d'un autre sens. À l'écriture sérieuse se substitue celle du rire de l'exercice ludique et gratuit, notamment dans les jeux de mots de la seconde partie. L'exercice intuitif de la Maga inspire celui, réfléchi et expérimental, d'Horacio, Traveler et Talita. Au chapitre 41, ils explorent les jeux de leur invention : « los juegos en el cementerio » (393) (littéralement « les jeux dans le cimetière » mais traduit « le cimetière » 349) et « las preguntas-balanza » (407) (« questions-équivalences » 263). Le premier part d'une page choisie au hasard dans le dictionnaire (ce dernier désigné par la métaphore pleine de sens « cimetière ») et joue de la liste alphabétique des mots

¹²¹ [Cette agression du langage littéraire, cette destruction des formes traditionnelles, détient la caractéristique propre du tunnel ; elle détruit pour construire.]

qui s'y trouvent. Le second met en équilibre deux définitions totalement éloignées et crée par conséquent des résultats identiques aux « cadavres exquis » surréalistes. Interne à la diégèse, le phénomène vient à contaminer l'écriture du roman. En réaction à l'univocité et la fausse illusion des mots, « ces chiennes de paroles, ces proxénètes luisantes » (269, 133), l'écriture s'aventure dans toutes sortes d'opérations syntaxiques qui visent à briser les habitudes et réveiller le lecteur à chaque phrase¹²². Chargeant Horacio de sa voix, disciple de la méthode Maga, Cortázar redéfinit des termes souvent simples et quotidiens en tout autre chose : « A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro. »¹²³ (138) En témoigne aussi une figure de style de prédilection chez l'auteur argentin, celle du zeugma, procédé par lequel il rattache grammaticalement deux ou plusieurs noms à un adjectif, à un nom ou à un verbe qui logiquement ne se rapporte qu'à l'un des noms. Du même ordre que le saut de la conversation du couple qui passe sans transition « de l'évocation de Rocamadour à un plat de pâtes réchauffées » (133, 20), les zeugmas condensent plus encore le décalage interne et grammatical d'un mot à l'autre. Par exemple « las grandes efemérides del corazón y los riñones » (126) (« les grandes éphémérides du coeur et des reins » 15) où la translation d'un organe à l'autre, tous deux raccrochés au même « éphémérides » élégant, remplace le sentimentalisme grandiloquent du premier syntagme nominal dans la sphère physique plus utilitaire des reins. Fervent producteur de ces tournures qui attisent l'attention, Cortázar parvient à insinuer une certaine connivence avec le lecteur qui, amusé ou choqué, assiste à la transformation d'un langage pourtant connu. Ces figures séduisantes témoignent de la volonté constante de retrouver un autre sens du mot, sa force originelle perdue dans les conventions linguistiques et génériques. « Toute période de crise commence par une critique du langage ou coïncide avec elle. » (Paz 31-2) Dans ses innombrables tentatives de remise en question du mot, l'écriture manifeste une

¹²² « For the reader/critic of metafiction, overt diegetic narcissism seems to involve the thematising within the story of its storytelling concerns – parody, narrative conventions, creative process – with an eye to teaching him his new, more active role. » (Hutcheon 53)

¹²³ « Je suis parfois convaincu que la stupidité s'appelle triangle et que huit fois huit c'est la folie ou un chien » (23).

attitude vis-à-vis de la langue similaire à celle de la quête métaphysique du personnage principal.

En proie à un désir de révolte évident, Horacio connaît une dialectique identique à celle du tunnel de la théorie romanesque. « Hay que empezar por destruir los moldes, los lugares comunes, los prejuicios mentales. »¹²⁴ (*La Fascinación* 172) avant de pouvoir trouver ce qu'il cherche. Le manifeste littéraire mis en place fait partie intégrante d'une revendication plus vaste. Le principe des rapprochements incongrus de deux termes éloignés est à entendre aussi au niveau humain : « Son dos cosas que se parecen desde sus diferencias, un poco como Manú y yo [...]. » (409) (« Ce sont deux choses qui se ressemblent à partir de leur différence, un peu comme Manou et moi [...]. » (265) Dès lors la rhétorique, ou antirhétorique, de *Rayuela*, anticipe une revendication ontologique. Le ludisme verbal prépare une expérience existentielle initiée par le tout premier mot du roman, le titre. Figure de la quête métaphysique du personnage principal, la marelle revient de façon symbolique à l'intérieur de la diégèse. La première occurrence au chapitre 4 du terme au pluriel est révélatrice à plus d'un titre : « [...] las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pié para entrar en el Cielo. »¹²⁵ (145) Métaphore des errances du couple dans Paris, la phrase souligne le caractère rituel du jeu de la magicienne enfant, l'instrument du petit caillou cher à l'idiot, la notion de saut brisant l'horizontalité du parcours et surtout la finalité céleste vers laquelle aspire Horacio. Les mentions suivantes, notamment lors des épisodes dans l'asile à Buenos Aires – où le héros, en proie aux hallucinations, voit la Maga au lieu de Talita traverser la marelle (chapitre 54) –, confirment qu'au simple jeu se substitue le dessin d'un labyrinthe, un temple magique où se produit un passage singulier : « Traversing the hopscotch diagram will be compared with traversing human existence ; the game consists, like destiny, of the conjunction of skill and luck. » (« Eros ludens » 97) Il s'agit d'un dessin, et par conséquent d'une *figura* de plus, qui sera relayé plus tard par un autre, celui du Mandala, rite initiatique bouddhiste. À la page 52 du *Cuaderno*, Cortázar cite des éléments de la définition

¹²⁴ « Il faut commencer par détruire les moules, les lieux communs, les préjugés intellectuels. » (136)

¹²⁵ « [...] les marelles, rites enfantins du caillou et du saut à cloche-pied pour entrer dans le Ciel. » (29)

qu'en fait Mircéa Eliade dans *Naissances mystiques*, retranscrite ici dans son intégralité :

Un autre rite tantrique dont la structure initiatique est conservée est la pénétration cérémonielle dans un *mandala*. Homologue du bora australien, et, en général, de tout autre « espace sacré », le *mandala* est à la fois une *imago mundi* et un panthéon. En pénétrant dans le *mandala*, le novice approche en quelque sorte du « Centre du Monde » : au cœur même du *mandala* il lui est possible d'opérer la rupture des niveaux et d'accéder à un mode d'être transcendantal. (Eliade 223)

Ce dernier terme avait été choisi d'abord comme titre du roman aussitôt rejeté, non pour son sens mais pour sa connotation : « Creo que esto debe llamarse *RAYUELA* (*Mandala* es pedante). » (« Je crois que ceci doit s'appeler *MARELLE* (*Mandala* est pédant). ») (C 117) Le terme *marelle* lui permet ainsi de recadrer l'ensemble du roman sous le signe ludique plus idiot, et moins intellectuel, d'une « *imago mundi* » qui serait « como la fijación gráfica de un progreso espiritual » (« comme la fixation graphique d'un progrès spirituel ») (Harss 266). Dès le deuxième chapitre, Oliveira, confronté au problème délicat de Rocamadour, exprime la finalité de sa quête : « No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto hacermelo a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro. »¹²⁶ (138) En plus de nommer « centro » la découverte de soi, l'extrait comprend le verbe *escribir* (écrire) qui fait référence à l'auteur caché derrière son double Horacio. Les termes de Morelli au chapitre 82 reprennent textuellement ce que l'auteur – réel – annote à la page 47 de son *Cuaderno* : « Escribir es dibujar mi mandala y a la vez reccorarlo, inventar la purificacion purificandose ; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon. »¹²⁷ (564-5) Cortázar précise que, plus que d'être le bonheur tant convoité par l'homme, « [...] lo que él [Oliveira] llama Centro sería ese momento en que el ser humano, individual o colectivo, puede encontrarse en una situación en la que está

¹²⁶ « Je ne veux rien écrire sur Rocamadour, du moins pas aujourd'hui, j'aurais tellement besoin de me rapprocher de moi-même, de laisser tomber tout ce qui me sépare du centre. » (23)

¹²⁷ « Écrire, c'est dessiner mon "mandala", et le parcourir en même temps, inventer la purification en me purifiant ; corvée de pauvre "shaman" blanc en slip de nylon. » (417)

en condiciones de reinventar la realidad. »¹²⁸ (*La Fascinación* 196) Ce moment s'avère être la base de la création romanesque de l'écrivain argentin, de l'ordre des coïncidences d'où naissent les *figuras* de l'autre réalité.

Tal coincidencia con un centro energético es también concordancia con el centro imaginante, devuelve a la memoria germinal, a la placenta semántica, al imperio del dinamismo promotor, preliminar, a la matriz miticometafórica.¹²⁹ (« La puja insumisa » 665)

L'idée totale du roman, manifeste autant littéraire qu'existentiel, réclame la nostalgie du monde originel qu'incarne la Maga. Les forces de l'imagination approchent le centre du roman qui n'est autre que l'homme. L'œuvre correspond à l'idée des « *novelapoemas* » (roman-poèmes) (« Teoría del túnel » 100) chère à Cortázar puisque « le poème demeurera l'un des seuls recours dont l'homme dispose pour aller, dans le dépassement de lui-même, à la rencontre de ce que, profondément et originellement, il est. » (Paz 41-2) Cette phrase, revisitée par la rhétorique idiote d'une Morellienne, trouve son écho au chapitre 105 du roman : « Sólo en sueños, en la poesía, en el juego – encender una vela, andar con ella por el corredor – nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos. »¹³⁰ (636) La figure de l'idiote, guide à la bougie, se promène sur toutes les cases. Tendue vers une ubiquité temporelle, elle fait jouer les verbes de la fin de cette phrase sur la diversité des modes indicatif et subjonctif et des temps présent et passé. Présente *de tous les côtés*, de celui de la rhétorique littéraire à celui de l'expérience humaine, la *marelle* dessine un roman qui engage une éthique idiote.

¹²⁸ « [...] ce qu'il appelle ainsi serait ce moment où l'être humain, de façon individuelle et collective, parvient à se trouver dans une situation où il est capable de réinventer la réalité. » (158)

¹²⁹ [Cette coïncidence avec un centre énergétique est autant une concordance avec le centre imaginant, rendu à la mémoire germinale, au placenta sémantique, à l'empire du dynamisme promoteur, préliminaire, à la matrice mythico-métaphorique.]

¹³⁰ « Seuls les rêves, la poésie, le jeu – allumer une bougie et se promener avec elle dans le couloir – nous font approcher parfois de ce que nous étions avant d'être ce que nous ne savons pas si nous sommes. » (478-9)

Côté éthique : Il faut être idiot pour...

Dans la perspective romanesque de Cortázar les côtés littéraires, rhétoriques, métaphysiques puis moraux se reflètent simultanément sur le miroir idiot que tient la Maga au cœur du livre. Explicite à ce sujet, la Morellienne du chapitre 112 développe l'idée d'une écriture qui, par son refus de la rhétorique, ne saurait être envisagée en dehors d'un souci philosophique régi par « cette tendance [...] à exalter l'*ethos* et à découvrir [...] que, pour l'anxiété métaphysique, les domaines esthétiques sont un miroir plutôt qu'un passage. » (653, 496) Par l'usage du terme grec *ethos*, souligné par la graphie en italique, le porte-parole de la théorie esthétique suggère une morale particulière. La tournure impersonnelle « il faut », traduite « hay que » en espagnol, rythme la narration de ses nombreuses occurrences, souvent succédées du verbe être : « Por los demás hay que ser imbécil, hay que ser poeta, hay que estar en la luna de Valencia para perder más de cinco minutos con estas nostalgias perfectamente liquidables a corto plazo. »¹³¹ (541) L'antirhétorique à l'œuvre dans *Rayuela* dicte une réflexion pratique et universelle proche de celle qu'énonce Levinas. Selon Catherine Chalié dans *Pour une morale au-delà du savoir : Kant et Levinas*, l'éthique dépend de la rencontre avec l'Autre puisqu'elle « passe par une relation avec l'infini irréductible à une connaissance, une relation paradoxale avec ce qui signifie sans se révéler et que Levinas nomme visage. » (Chalié 32) Plus loin, elle ajoute que « la rencontre morale prend la place de l'intuition intellectuelle absente » (Chalié 121). Inhérente à l'idiotie, l'attitude philosophique proposée s'apparente à celle que suggère la Maga – alors *visage* de l'altérité – à Horacio dans « le choix d'une inconduite plutôt que d'une conduite » (134, 20). Elle repose sur un refus de l'action qu'implique l'état passif de l'idiotie : « Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. »¹³² (140) La revendication de l'éthique idiote culmine dans un des textes de *La Vuelta al día en ochenta mundos* justement intitulé « Hay que ser real-

¹³¹ « Quant au reste, il faut être un imbécile, il faut être un poète, il faut être un cinglé pour perdre plus de cinq minutes à des nostalgies auxquelles on peut parfaitement mettre un terme à bref délai. » (394)

¹³² « Croire que l'action pouvait combler ou que la somme des actions pouvait équivaloir à une vie digne de ce nom était une illusion de moraliste. » (25)

mente idiota para... » (« Il faut vraiment être idiot pour... ») où l'écrivain – qui se définit en idiot – souffre d'un sentiment de solitude en même temps qu'il bénéficie de cette faculté de renouvellement constatée chez la Maga. Comme nous, Cortázar choisit le terme *idiota* plutôt qu'un autre, conscient de l'étonnement que sollicite le mot :

Puede que la palabra idiota sea demasiado rotunda, pero prefiero ponerla de entrada y calentita sobre el plato aunque los amigos la crean exagerada, en vez de emplear cualquier otra como tonto, lelo o retardado y que después los mismos amigos opinen que uno se ha quedado corto.¹³³ (*La Vuelta al día* 1 :161)

Basé sur un exemple emprunté au quotidien de son existence d'idiot, le texte théorise ce que pratique *Rayuela*. Revendiquer l'idiotie dans l'écriture du roman implique une attitude similaire à celle des surréalistes au sens où le mode de création est indissociable du mode de vie. Prônant les trois qualités de l'idiotie, soient l'ingénuité, l'étonnement perpétuel et la pureté de perception, le poète fait dire à Nadja : « Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires [...] c'est même entièrement de cette façon que je vis. » (*Nadja* 690) Dès lors, la conception du roman de Cortázar engage l'auteur à « aller dans la vie du pas indolent du philosophe et du clochard » (141, 26). L'action d'écrire ne se distingue plus de celle de vivre :

La relación del escritor con su obra es una relación de creación recíproca : si el escritor crea su obra, también es creado por ella en la medida en que ella le revela su propio ser. Esta relación implica pues una problemática no simplemente estética, sino también ética : se trata, para el artista de hacer coincidir su sentido de la condición del hombre con su sentido de la condición del artista.¹³⁴ (Ezquerro 616)

¹³³ « Il se peut que le terme d'idiot soit excessif mais je préfère l'annoncer d'entrée et tout chaud, même si les amis le trouvent exagéré, plutôt que d'en employer un autre comme sot, bête ou demeuré et qu'ensuite ces mêmes amis trouvent que je suis resté en deçà dans mon appréciation. » (71)

¹³⁴ [La relation de l'écrivain avec son œuvre est une relation de création réciproque : si l'écrivain crée son œuvre, il est aussi créé par elle dans la mesure où elle lui révèle son être propre. Cette relation implique alors une problématique non seulement esthétique mais éthique : il s'agit pour l'artiste de faire coïncider le sens de la condition de l'homme avec celui de la condition de l'artiste.]

Devenue l'expression la plus appropriée pour dire la condition de l'artiste et de l'homme, l'auteur utilise l'idiotie comme arme paradoxale. Là où les surréalistes clament leur mot d'ordre « La poésie au pouvoir ! », *Rayuela* chanterait « L'idiotie au pouvoir ! »

Suivant le pas idéal de la Maga dans la rue, le poète tente une écriture mimétique où le principe d'idiotie se révèle une solution contre les détracteurs de *ce côté-là*. Il suscite un rire de l'ordre de celui que Milan Kundera revendique comme fondement de l'art romanesque :

Il y a un proverbe juif admirable : *L'homme pense, Dieu rit*. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née. Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde de l'écho du rire de Dieu. (Kundera 191)

En digne pataphysicien, Cortázar applique les procédés de cette science de l'exception et des solutions imaginaires en accordant à l'humour une place centrale. « Las cosas más profundas salen a veces de una broma o de una bofetada; no lo parece, pero se está tocando el fondo mismo de la cosa. En *Rayuela* hay una gran influencia de esa actitud, incluso digamos de esa técnica. »¹³⁵ (Harss 281) Faisant partie intégrante de l'écriture, l'ironie constitue la dynamique de l'œuvre. Elle ridiculise les mots, annule les actions, fait de la satire politique, intellectuelle et artistique ou parodie la vie quotidienne. Propre à relativiser la gravité de toute situation, comme en témoignent les constructions antithétiques vues précédemment – l'épisode de la mort de Rocamadour au chapitre 28 est exemplaire à cet égard –, l'intrusion d'un rire décalé dans un moment sérieux provoque « an anticlimax, as elements of a desacralizing, demythifying and dispassionate distancing » (« Eros ludens » 101). Puisqu'elle implique d'emblée un sourire devant l'intelligence, l'idiotie introduit ce retrait salvateur au sein de la quête métaphysique et existentielle. Grâce à ce rire seulement, le roman est en mesure de rendre compte de son époque et de son pays. À propos du véritable sens du livre, l'auteur explique, dans

¹³⁵ [Les choses les plus profondes sortent parfois d'une plaisanterie ou d'une claque ; on ne le dirait pas mais on est en train de toucher le fond même de la chose. Dans *Marelle* il y a une grande influence de cette attitude, voire dirons-nous de cette technique.]

une lettre datée du 5 janvier 1962 adressée à son éditeur Urgoiti, qu'il s'agit de

[...] la continua y exasperada denuncia de la inautenticidad de las vidas humanas (soliloquio de Oliveira en el cap. 48, por ejemplo), y también (((((cosa importantísima para la Argentina))))), la ironía, la irrisión, la auto tomada de pelo cada vez que el autor o los personajes caen en la « seriedad » filosófica. (...) lo menos que podemos hacer por la Argentina es denunciar a gritos esa « seriedad » de pelotudos ontológicos que pretenden nuestros escritores.¹³⁶ (Barrenechea 568)

Exprimé ici dans le *lunfardo* portègne et l'ironie virulente qui l'accompagne, l'ambition idiote de *Rayuela* exprime la prise de position de l'auteur par rapport au milieu intellectuel argentin. Prendre ainsi à contre-pied l'esprit de sérieux amène un engagement dont la portée a largement dépassé les frontières de la République argentine. À plus d'un titre l'idiotie apparaît comme l'expression la plus appropriée pour dire le monde, ou le destin stupide mentionné dans la nouvelle « La busca de Averroes » (« La quête d'Averroès ») de *El Aleph* de Borges :

Infinitas cosas hay en la tierra ; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equiparlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano.¹³⁷ (91-2)

« Fuerte », « torpe », « inocente » et « inhumano », les adjectifs choisis par Borges pour comprendre la condition humaine coïncident avec ceux qu'engagent l'esthétique puis l'éthique idiote de son essence métaphorique et paradoxale. Le *principio Maga* est à même d'exprimer l'absurdité du monde contemporain. Selon Lida Aronne Amnestoy, dans son article « A Quest from "Me" to "Us" : Genesis and Defini-

¹³⁶ [...] la dénonciation continue et exaspérée de l'inauthenticité des vies humaines (soliloque d'Oliveira au chapitre 48 par exemple), et aussi (((((chose d'une importance extrême pour l'Argentine))))), l'ironie, la dérision, l'auto-prise de tête à chaque fois que l'auteur ou les personnages tombent dans le « sérieux » philosophique. (...) le moins que nous puissions faire pour l'Argentine est de dénoncer à grands cris ce « sérieux » de couillons ontologiques auquel prétendent nos écrivains.]

¹³⁷ « Il est infiniment de choses dans le monde ; chacune peut être comparée à toutes les autres. Comparer des étoiles à des feuilles n'est pas moins arbitraire que les comparer à des poissons ou à des oiseaux. En revanche, il n'est personne qui n'ait éprouvé, au moins une fois, que le destin est puissant et stupide, qu'il est à la fois innocent et inhumain. » (126-7)

tion of the Pursuer Motif in Cortázar », il est question de la tendance de la narration du XX^{ème} siècle à laquelle participe Faulkner et qui développe l'idiotie pour énoncer l'hybridation du monde. Omniprésente dans le texte et propre à rendre compte d'une malformation de sens, la figure de l'oxymore désigne la Maga comme « un voyant aveugle, stimulant paradoxe » (125, 15) qui « cherche la lumière noire » (280, 144) selon la méthode suivante : « Quietismo laico, ataraxia moderata, atenta desatención. » (141) (« Quiétisme laïque, ataraxie moderne, distraction attentive. » 26) Dotée d'une mission double, l'idiotie incarne la contradiction en même temps qu'elle permet à l'auteur de pouvoir en triompher. Le jugement rétrospectif des personnages établit une apologie de l'idiotie comme autre forme de savoir où interviennent « le toucher pour remplacer les définitions, l'instinct qui va plus loin que l'intelligence » (222, 95). Étienne revient sur son opinion réductrice à propos de la Maga : « La pobre entendía tan bien muchas cosas que ignorábamos a fuerza de saberlas. »¹³⁸ (718) Dès le premier chapitre, sa comparaison avec la « luciérnaga » (« luciole »), terme dans lequel flotte la racine latine de *lux* (« lumière ») comme dans le prénom *Lucía*, exprime la meilleure condensation de ce qu'est au fond l'idiotie. L'insecte, de genre féminin en français et en espagnol, présente l'idée d'humilité et d'ignorance puisqu'elle ne tire aucune gloire du fait d'être une luciole bien que son pouvoir d'émettre de la lumière constitue un privilège incontestable (127, 16). Si elle-même ne saurait se prendre pour une prophétesse, ce sont les autres qui l'appellent *la Maga* ou *la Sibylle* et Horacio – et surtout lui – reformule ainsi le « Beati pauperes spiritu » :

Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen : exactamente eso, a menos que...¹³⁹ (144)

¹³⁸ « Et la pauvre comprenait si bien tant de choses que nous ignorions à force de les savoir. » (563)

¹³⁹ « Bienheureuse celle qui pouvait croire sans voir, qui formait corps avec la durée, avec le flux de la vie. Bienheureuse celle qui était dans la pièce, qui avait droit de cité en tout ce qu'elle touchait et habitait, poisson dans le courant, feuille sur l'arbre, nuage dans le ciel, image dans le poème. Poisson, feuille, ciel, image ; exactement cela, à moins que... » (28)

Ainsi confondue avec la nature et le poème sur le ton bibli-que laudatif, entre la solennité de l'anaphore et l'ironie de la fin, la Maga revendique sans le savoir la continuité avec la vie et le cosmos. Selon Jean-Yves Jouannais dans *L'idiotie*, ce trait appelle la nostalgie d'une communion idéale avec l'univers :

[...] la pratique esthétisante ou anarchisante de l'idiotie s'impose comme un « retour conscient et réfléchi aux données de l'intuition », pour reprendre les termes de Bergson. Contrairement à l'intelligence, dont la destination première est pratique (fabricatrice d'outils) et dont les notions et principes ne peuvent s'appliquer qu'à la matière, l'intuition nous permet de coïncider avec la durée pure (par opposition au temps spatialisé), avec le mouvement libre et créateur de la vie et de l'esprit. (*L'Idiotie* 21)

Non sans rappeler la première phrase de *L'Érotisme* de Georges Bataille, le personnage de la Maga invite à la continuité perdue qui restera, pour Horacio comme pour l'auteur et le lecteur, un idéal vers lequel il aspire sans jamais pouvoir l'atteindre tout à fait. Le recours à l'esthétique puis à l'éthique idiote engage un paradoxe plus complexe encore dès lors que la critique, confite dans sa linéarité, sa discontinuité et son absence de liberté, tente une analyse de ce qui refuse toute analyse.

Cortázar en idiot explique : « Lo triste es que todo va malísimo cuando uno es idiota ». ¹⁴⁰ (*La Vuelta al día* 1 : 161) Un constat négatif s'inscrit en effet *de tous les côtés*. Au niveau de la diégèse, la disparition de la Maga reste une énigme tout comme la quête d'Horacio n'aboutit à aucun résultat si ce n'est une multitude de questions sans réponses dont témoignent les fins abruptes des chapitres, des parties et de l'œuvre tout entière. Du point de vue de la forme, le désordre irrésoluble accompagne l'idée d'un roman infini, qui, selon la deuxième lecture suggérée, ne se termine jamais puisque le chapitre 58 précède le 131 qui ramène au 58 et ainsi de suite. Le procédé implique une dialectique de lecture en mouvement de l'ordre de celle que développe Umberto Eco dans son livre *Opera aperta* (*L'Œuvre ouverte*). La perte de repère temporel, provoquée notamment par un usage intempestif et ingénieux des prolepses et analepses, déstabilise la chronologie et condamne l'œuvre à une ouverture vertigineuse sur

¹⁴⁰ « Ce qui est triste quand on est idiot, c'est que tout va pour le pire. » (71)

l'infini¹⁴¹. Sur le plan de la théorie romanesque défendue à l'intérieur du roman, l'idée de l'impossibilité de l'entreprise se trouve clairement énoncée dans la Morellienne du chapitre 112 : « [...] pero si esta repulsión a la retórica (porque en el fondo es eso) sólo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital, entonces sería preferible renunciar de raíz a toda escritura. »¹⁴² (652) La peur que l'imagination soit tuée par la linéarité de la phrase, parlée ou écrite, amène à ce que la vérité soit maltraitée par l'axe syntagmatique. En résultent la théorie du « describir » (653) (« décrire » 496) de Morelli, plus apte à rendre justice au paradigme de l'imaginaire, et de celle de l'éthique idiote clamée par Horacio : « Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito [...]. »¹⁴³ (242) L'emploi du mode conditionnel du verbe *poder* (pouvoir) contribue à renforcer le caractère irréalisable de la proposition. En effet « *Rayuela* incluye no la proyección de sí misma, sino la proyección de su ideal »¹⁴⁴ (Ezquerro 620), à la recherche de ce même *centro*, aussi introuvable que celui d'Oliveira. L'œuvre est condamnée à n'être qu'une tentative. Selon Fernández Retamar, de façon symbolique au chapitre 41, l'épisode

[...] en que Talita va de su cuarto al de Oliveira por encima de un tablón, en condiciones tragicómicas, de gran riesgo y de gran ridiculez a la vez [...] realmente tiene un carácter chaplinesco [...] es decir, se trata, realmente, de una posibilidad de creación que no encuentra salida, que no encuentra encarna-

¹⁴¹ Nous verrons ici encore une des caractéristiques du réalisme magique, en opposition au genre fantastique tel qu'il est défini par Todorov : « Le fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. » (Todorov 46) Mais ni Horacio ni le lecteur ne sont en mesure de décider quoi que ce soit pour finir, et cette idée inscrit *Rayuela* une nouvelle fois dans le réalisme magique : « Là où le surréalisme unit les pôles du quotidien et de l'imaginaire, et le fantastique met en demeure de choisir l'un des contraires, le réalisme magique continue à en poser simplement la simultanéité, sans requérir de solution. » (Weisgerber « Bilan provisoire » 218)

¹⁴² « [...] mais si cette répulsion pour la rhétorique (car dans le fond c'est cela) n'est due qu'à un dessèchement verbal, corrélatif et allant de pair avec un dessèchement organique, il serait alors préférable de renoncer radicalement à toute écriture. » (495)

¹⁴³ « Ce n'est qu'en vivant absurdement qu'on pourrait peut-être rompre cet absurde infini [...]. » (110)

¹⁴⁴ [*Marelle* inclut non pas la projection d'elle-même, mais celle de son idéal]

ción posible y que se traba en una posibilada oscura, de sueños, en una posibilidad otra.¹⁴⁵ (*Cinco miradas* 32)

Entre la vie et la mort, entre le gag burlesque et le danger imminent, se dresse la planche qu'est le roman, tendu vers la création d'autre chose sans y parvenir, à jamais *obscur* et *autre*. Désir d'être, encore une fois au conditionnel, « une boule de cristal où le microcosme et le macrocosme se rejoindraient en une vision foudroyante » (151, 34), *Rayuela* n'en demeure pas moins un chantier d'exploration sans fin devant lequel l'œil analytique se confond.

Parmi la multitude de paradoxes que l'idiote génère sans le savoir, il y a celui qui permet de parler d'elle longuement sans pouvoir jamais finir par dire quoi que ce soit. Force est de constater l'inefficacité d'une éducation, et d'une analyse littéraire, pour comprendre cette idiotie rebelle et créatrice. Toute entreprise critique tente d'établir un ordre que *Rayuela* s'évertue à interdire. Le narrateur du *Libro de Manuel* replace l'exercice de la critique en ces termes : « ¿Por qué esa manía de andar dividiendo las cosas como si fueran salames ? »¹⁴⁶ (239) De la même façon *Rayuela* remet en question, à travers un rire grave, toute attitude analytique – ce qui va de pair avec l'insurrection contre l'intellectualisme, concomitante de l'usage presque terroriste qui est fait de celui-ci. Par conséquent le roman coupe court, notamment au chapitre 64, à tout projet d'analyse. Ce dernier constat, selon l'antilogique développée par l'idiote comme science appliquée, ne laisse sortir qu'un dernier soupir, pour le moins idiot. Le roman commence peut-être par porter en lui la contradiction à l'origine du continent :

Novela latinoamericana, *Rayuela* lo es porque anticipa de una atmósfera mágica de peregrinación inconclusa. América, antes de ser descubierta, ya había sido inventada en el sueño de una búsqueda utópica, en la necesidad europea de encontrar un lá-

¹⁴⁵ [dans lequel Talita va de sa chambre à celle d'Oliveira par-dessus une planche, dans des conditions tragicomiques, à la fois grandiose de danger et de ridicule [...] a véritablement un caractère chaplinesque [...] c'est-à-dire qu'il est question, incontestablement, d'une possibilité de création qui ne trouve pas de sortie ni de forme possible mais qui est portée par une alternative obscure, rêvée et autre.]

¹⁴⁶ « Pourquoi cette manie de vouloir diviser les choses en tranches comme si c'était du saucisson ? » (249)

bas, una isla feliz, una ciudad de oro.¹⁴⁷ (*La nueva novela hispanoamericana* 67-8)

Dès lors l'idée de cette inversion essentielle conditionne la dialectique de la recherche infinie du roman qui, par moment seulement, s'approche de la vérité. Dans le jazz par exemple :

[...] la verdad estaba en eso, en que Bessie y Hawkins fueran ilusiones, porque las ilusiones eran capaces de mover a sus fieles, las ilusiones y no las verdades. Y había más que eso, había la intercesión, el acceso por las ilusiones a un plano, a una zona inimaginable que hubiera sido inútil pensar porque todo pensamiento lo destruía apenas procuraba cercarlo.¹⁴⁸ (179-80)

Cette zone auparavant impensable, le roman l'approche dangereusement. Puisque de *tous les côtés* la pensée est devenue inopérante et que l'illusion s'avère être la vérité, il s'ensuit que la rhétorique et l'éthique de l'inversion conduisent à une nouvelle contradiction. Hermétique à toute notion de règle ou de définition, de sa force même de renversement pourtant, la rhétorique idiote comprend ce qui l'annule simultanément. La menace omniprésente de tomber dans les vices d'un système produit autant d'expérimentations qui, à force de vouloir échapper à tout mécanisme, aboutissent à un mécanisme. Au milieu du jeu ironique des notes de bas de pages renvoyant à des notes de bas de pages du chapitre 95, le paradoxe surgit :

Si la revelación última era lo que quizá esperaba más, había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias.¹⁴⁹ (601)

¹⁴⁷ [Roman latino-américain, *Marelle* l'est parce qu'il devance une atmosphère magique de pérégrination infructueuse. Avant d'être découverte, l'Amérique avait été inventée en rêve lors d'une quête utopique liée à la nécessité européenne de trouver un là-bas, une île heureuse, une ville d'or.]

¹⁴⁸ « [...] c'était ça la vérité ! Bessie et Hawkins étaient des illusions mais seules les illusions étaient capables d'entraîner leurs fidèles, les illusions et non pas les vérités. Et il y avait plus encore, il y avait l'intercession, l'accès par les illusions à un plan, à une zone inimaginable qu'il était inutile de penser car toute pensée s'effaçait dès qu'elle tentait de l'approcher. » (58)

¹⁴⁹ « Si la révélation ultime était peut-être ce qu'il espérait le plus, il fallait reconnaître que son livre constituait avant tout une entreprise littéraire, précisément parce qu'il se proposait une sorte de destruction des formes (des formules) littéraires. » (448)

Une nouvelle rhétorique demeure une rhétorique. Il s'agit seulement de se consoler avec le bienheureux adjectif *idiot* puisqu'il nuance le schéma énoncé de sa vertu non systématique puisque singulière. De *tous les côtés*, la Maga, à jamais insaisissable, déploie ses tours pataphysiques dont la gratuité et l'absurdité sont à prendre au sérieux dans l'humour. « Il faut être idiot pour » vivre comme on écrit, dire le monde et puis renverser tout ce qui vient d'être dit lors d'un ultime sourire.

Le personnage idiot au sein de la narration devient le réceptacle de la théorie d'un art du discours singulier pratiqué alors de façon simultanée. Ni physique ni génétique, la pathologie dont il est question se situe sur le plan social puis éthique. À partir de là, appeler l'idiot *la Maga* revendique un statut privilégié, donne l'éclairage animiste à ses propos et sa façon d'être et invite à questionner son ignorance comme autre forme de savoir. Elle entraîne le héros lors d'un voyage initiatique, sous la forme d'une translation de *ce côté-là* vers *ce côté-ci*, de la logique commune vers le clignotement de la réalité. Le passage de l'un à l'autre se fait dans le tunnel que dessine sa parole empreinte de magie primitive et digne de celle des maîtres du Zen. Animée par la notion de *figura* sur laquelle se fonde le réalisme magique – à la fois intellectuel et primitif – de l'écrivain, à la recherche de ce qui se cache *derrière*, la poétique de *Rayuela* creuse pour reconstruire grâce au rapprochement incongru des opposés qui donne naissance à ce troisième côté tant convoité par Horacio, l'auteur fictif Morelli puis l'auteur réel Cortázar. Ce nouvel espace inclurait *tous les côtés* selon le souhait de totalité du roman, tendu vers la quête de l'harmonie originelle de l'homme et de l'univers. Métaphore de l'œuvre, l'idiot tisse un réseau de correspondances infini qui fait du roman un chef-d'œuvre insaisissable et face auquel s'échauffe tout essai critique. Enfin, et pour ébaucher un autre cycle sans fin, l'analyse de *Rayuela* se voit perturbée par une émotion étrange tant et si bien qu'il s'avère délicat d'émettre à son propos un discours tout à fait raisonnable, voire intelligible. Face au roman, le bouleversement est de l'ordre de celui que questionne la nouvelle « El Aleph » de Borges : « Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿ cómo transmitir a los

otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? »¹⁵⁰
(150) *Rayuela* semble atteindre la condensation vertigineuse de l'Aleph qui laisse sans voix. Lui est accordée seulement une dernière phrase pour défier l'indicible puisque de la présente étude est né le théorème de la singularité. À retenir pour tout projet d'existence : toute intrusion d'un idiot dans une œuvre modifiera la position de l'œil sur la ligne, de la pensée sur le monde.

¹⁵⁰ « Tout langage est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent ; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ? » (206-7)

Conclusion

Die Ros' ist ohn' Warum, sie blühet weil sie
blühet,
Sie acht't nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie
seheth.
Angelus Silesius, *Der Cherubinische Wanders-
mann*

(La rose est sans pourquoi; elle fleurit parce
qu'elle fleurit,
N'a souci d'elle-même, ne cherche pas si on la
voit.
Angelus Silesius, *Le Pèlerin chérubinique*)

Inversion

Une jeune femme est allongée dans un lit la nuit. Elle rêve. Elle se voit errer, une bougie à la main, dans un château vide et silencieux. Ses déplacements, comme ceux des somnambules, sont mécaniques : elle ne pense pas. Pourtant, elle sait que son nom a changé. Dans son rêve, elle s'appelle Inversion. Sans aucune expression sur le visage, elle poursuit son errance comme si, au fond d'elle-même, une intuition la poussait vers un but précis. À un étage supérieur, dans l'aile gauche ou droite de l'édifice, elle emprunte un couloir sans fin où un nombre incalculable de portes, toutes identiques, se présente de part et d'autre des parois. Elle n'est pas surprise mais une sorte d'hésitation la pousse vers le fond du couloir. Elle s'arrête. Il ne reste plus que quatre portes. Puis tout devient noir. La jeune femme se réveille et songe encore, pour un temps indéfini, à ces quatre portes et à son nouveau nom.

Bien souvent, le jour transforme les intuitions de la nuit en réflexion. Il peut cependant se produire un phénomène inverse chez l'individu atteint de déficience mentale, surtout si à la *subnormalité* s'ajoute le sexe féminin, et encore davantage si cette femme attardée pratique la sorcellerie. Pour raconter la fin, on pourrait inventer un

personnage de sorcière idiote, nommée Inversion, digne métaphore du livre tout entier. Bien éveillée, elle vient d'ouvrir quatre portes, dans le couloir du XXème siècle, et le lecteur, songeur comme la jeune fille à son réveil, pourrait éprouver la sensation d'avoir atteint un bien étrange rivage.

Les œuvres étudiées, chacune à sa manière, ont placé en leur cœur un personnage idiot, désormais responsable de la création romanesque. La somme des quatre fictions permet d'établir et de confirmer les traits essentiels de l'idiot. Une définition apparaîtrait volontiers dans un dictionnaire sans ordre. IDIOT : être singulier, féminin ou masculin, difforme physiquement, mentalement ou socialement, toujours en marge, victime des autres, porte un nom difficile à porter, est proche des enfants, aime les errances, frôle la folie et la bêtise, pratique comme malgré lui la magie et la sorcellerie, a une existence éphémère, peu de mémoire, répète ce que les autres disent, entretient une connivence étrange avec les éléments, la nature et les animaux, a un certain don de double vue, un œil oblique, est étourdi et distrait, se dirige en suivant son instinct, perçoit la réalité sur le mode du clignotement, aime jouer, se tait, pleure et crie, parle peu mais toujours à l'aide de métaphores, attire étrangement les artistes et apparaît souvent lors de périodes de crise. De leur main difforme ou maladroite, Nadja, Benjy, l'Innommable et la Maga guident leur compagnon, qu'il soit personnage, auteur ou lecteur, vers une autre manière de voir le monde. Sous forme d'errances, le voyage, proposé sur le mode de la rencontre avec l'Autre, porte d'autant plus d'effets dès lors qu'il admet non plus l'idiotie comme une arme thématique contre la bêtise – telle qu'elle se présente dans les romans du XIXème siècle – mais comme une maladie contagieuse. De façon progressive, les auteurs donnent la parole à l'idiot jusqu'à ce que la langue, l'écriture puis la morale en soient affectées. L'hypothèse qui sous-tendait l'étude, à savoir que l'idiotie donne naissance à une nouvelle rhétorique du roman dont la portée éthique est révélatrice du XXème siècle, vient d'être mise à l'épreuve non seulement à partir de chaque texte mais grâce à la réunion de ces œuvres.

Grâce au phénomène de l'idiotie romanesque au XXème siècle, ce qui n'était possible que la nuit devient réalisable le jour. Le personnage idiot pratique la bienheureuse méthode oxymorique de la

sorcière : celui qui ne sait¹ – ne peut – parler raconte une histoire dans laquelle l’instinct devient réflexion, la maladie santé, la distraction attention, le désordre ordre, la difformité forme, l’idiotie savoir, l’irresponsabilité responsabilité. Sur le mode de l’inversion, l’idiotie mise en scène par ces romans successifs établit un nouvel art romanesque qui va de pair avec une nouvelle façon de vivre « comme si, pour conjurer les spectres des violeurs et des dictateurs, il devenait d’autant plus nécessaire de faire “un bon usage de la vie” » (Deshoulières 245). De même que la sorcière enseignait à l’école buissonnière, de même les idiots mettent en place, simultanément à une esthétique inversée, un enseignement au sens où l’explique Robert de Passavant à Olivier dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide :

Voyez-vous, la grande faiblesse de l’école symboliste, c’est de n’avoir apporté qu’une esthétique ; toutes les grandes écoles ont apporté, avec un nouveau style, une nouvelle éthique, un nouveau cahier des charges, de nouvelles tables, une nouvelle façon de voir, de comprendre l’amour, et de se comporter dans la vie. (*Les Faux-Monnayeurs* 139)

La grande école de l’idiotie amène « une nouvelle façon de voir » propre à l’époque qui la voit se développer. Bien que le contexte soit spécifique à chaque roman, les œuvres étudiées s’inscrivent dans un XX^{ème} siècle plein de bruit et de fureur. Siècle des grandes révolutions politiques, scientifiques et techniques, il est aussi celui du racisme, des guerres mondiales et des génocides en série. Cette multitude de catastrophes provoquées par l’homme entraînent la remise en question des valeurs, de l’identité, de l’art et de la responsabilité humaine face à l’altérité : « Et où est dans ce délire la place du moi humain ? » (Artaud 20) Pour répondre, l’idiot, en tant qu’il est victime de l’injustice du regard des autres, apporte une éthique de l’ordre de celle que Levinas définit dans la dernière phrase de *Éthique comme philosophie première* : « Non pas : pourquoi l’être plutôt que rien, mais comment l’être se justifie. » (Levinas 108-9)

Si la méthode est commune aux quatre textes, les comportements fictifs diffèrent à partir de l’éthique : « La famille des idiots [...] se scinderait autour de cette dernière notion. À souffrances et

¹ Dans *Éthique comme philosophie première*, Levinas pose précisément la question à partir de laquelle s’est développée notre étude de l’idiot comme « conscience pré-réflexive » : « Le “savoir” de la conscience pré-réflexive de soi, sait-il, à proprement parler ? » (Levinas 85)

humiliations égales, comportements différents : il y a ceux qui s'affaissent ("l'englouti" beckettien) et ceux qui s'activent ("la magicienne" cortazarienne). » (Deshoulières 245) Lorsque la sorcière Inversion retrace le chemin parcouru au cœur des romans du XX^{ème} siècle, elle remarque plusieurs points de convergence entre Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar. De sa main idiote et magique, elle dessine la carte des étoiles fixes qui constitue la figure de l'idiot.

Constellation idiote

Bien qu'Inversion ait observé chaque roman comme un cas individuel, une constellation singulière s'est formée à partir de la réunion des quatre auteurs. Au moment de conclure, Inversion guide le lecteur vers certains rapprochements incongrus ou non. Le réseau des correspondances entre chaque roman est plus suggéré qu'explicite ; libre au lecteur de suivre ses intuitions pour imaginer les fils tendus ici. Le nombre de ces points lumineux est incalculable puisqu'il dépend de la subjectivité de chaque regard. Cependant pour Inversion, certaines étoiles fixes de la constellation brilleront toujours plus que d'autres.

De premiers échos se font entre les œuvres d'André Breton et de Julio Cortázar. Dans les livres choisis – publiés tous deux en 1963, une première fois pour *Rayuela* et une seconde pour *Nadja* –, Nadja et la Maga partagent non seulement la même assonance en [a] de leur nom et une certaine irresponsabilité devant leur rôle de mère, mais aussi et surtout les attributs de Circé, magicienne amante d'Ulysse, ou des sirènes au chant envoûtant pour leur compagnon masculin. La ville de Paris figure dans les deux récits, l'idiote devenant le guide des errances du couple ponctuées par le leitmotiv de l'eau, la Seine chez Cortázar, des fontaines pour Breton. Plus que cette attirance commune pour une même figure de femme-enfant, à la fois muse et amante, les deux auteurs se retrouvent sur le plan géographique dès que l'on se souvient de l'origine uruguayenne du comte de Lautréamont, admiré des Surréalistes, né en 1846 à Montevideo. Ville d'où est originaire la Maga, elle n'est séparée de Buenos Aires que par deux heures de bateau sur le Rio de la Plata, et on y parle le même espagnol singulier. Qui plus est, Breton et Cortázar partagent une même fascination pour la pensée primitive, un même goût poétique pour la puissance des

mots séparés de leur sens, des rapprochements incongrus et des métaphores fulgurantes. Enfin, ils s'inscrivent tous deux dans une revendication esthétique et morale virulente, en réaction contre cet « univers d'intellectuels toujours soucieux avant tout de se prémunir contre l'accusation de naïveté » (Beaujour 63). Pourtant, à la source biographique des faits relatés par Breton s'oppose l'imagination débordante de Cortázar qui, s'il s'inspire du réel, invente toujours. À cet égard, Breton diffère des trois romanciers dès le genre littéraire choisi.

Si les rencontres incongrues du couple au hasard des rues sont encore des surprises étonnantes chez Breton, elles se sont transformées en rencontres surprenantes sans surprise dès l'incipit de *Rayuela*. On pourrait distinguer une forme d'idiotie intentionnelle, comme *faite exprès*, où se rejoignent l'écrivain argentin et Beckett, de l'idiotie *naturelle* de Nadja. Sur ce point, Faulkner semble se situer à mi-chemin entre une idiotie réelle, puisque génétique, et une idiotie volontaire, créée pour ses besoins : Benjy présente l'arriération mentale la plus grave du corpus tout en illustrant le principe de l'échec à la base de toute la création romanesque de l'auteur. Sur cette idée, et à l'image de l'urne grecque de Keats, Breton et Faulkner entrent en correspondance : Nadja et Benjy figurent l'expression idéale, le rêve artistique de leur créateur respectif.

Beckett, quant à lui, rejoint Faulkner d'une autre façon. Tous deux anglophones, les auteurs s'identifient à leur personnage idiot, de sexe masculin dans les deux cas. Alors que la relation de Breton à Nadja ou de Horacio (et Cortázar) à la Maga repose sur une attirance sexuelle, où la parole de l'idiot occupe encore une place restreinte dans la narration, Faulkner et Beckett confient, en accord parfait avec la phrase de Shakespeare dans *Macbeth*, le rôle du conteur de l'histoire à l'idiot. De plus, une intertextualité biblique accompagne, chez l'un et l'autre, l'idée de l'élection divine, du châtement injuste et de la malchance inversée, développée plus tard chez Beckett avec le personnage idiot de *En attendant Godot*, Lucky. Les deux romans traduisent et appliquent une esthétique de l'échec, « splendide » chez Faulkner, « prestigieuse » chez Beckett. Tout se passe comme si la voix de l'Innommable avait voulu formuler en mots ce que le texte de Faulkner décrit comme le bruit sortant de la bouche de Benjy. Dans un cas, comme dans l'autre, le discours du narrateur difforme se resserre sur le *hic et nunc* d'une perception unidimensionnelle ou limitée du monde. Cependant, là où le premier monologue de *The Sound and the*

Fury opère, grâce aux *substidioties* notamment, une certaine libération de la syntaxe, le monologue de l'Innommable s'acharne sur ce qui articule et aliène la langue : le lexique.

La fascination pour les mots rapproche Beckett de Cortázar. Tous deux exilés – mais volontairement expatriés – à Paris, ils partagent une même utilisation ludique des sèmes comme prétexte aux pages des romans. Alors que l'écrivain irlandais joue de son étrangeté face à la langue française en isolant les mots de leur sens courant ou en prenant les expressions idiomatiques « au pied de la lettre », l'écrivain argentin retire de leur contexte les mots de sa propre langue pour dessiner ces *figuras* productrices d'images et révélatrices d'une autre réalité. Autre point de concordance, l'hôpital psychiatrique – qui apparaît aussi à la fin de *Nadja* – semble donner naissance aux personnages beckettien et cortázariens. Lieu de translation de la normalité vers l'anormalité tant convoitée par les auteurs du corpus, l'asile de *Rayuela* est né d'une intertextualité précise que Cortázar, lors de son entretien avec Ana María Hernández, revendique ainsi :

Volvamos al episodio del manicomio [...]; [...] yo sé cuál es la verdadera influencia : es una de las primeras novelas de Beckett, la menos conocida, que se llama *Murphy* [...]. En el final del libro a Murphy lo toman como empleado de un manicomio. [...] él tiene que darle inyecciones a los pacientes y entonces le da 10 a uno y se olvida de los otros nueve; acumula todas las inyecciones en uno y prácticamente lo mata, esa clase de cosa. [...] es la influencia del clima de mi manicomio en *Rayuela* [...] el *Murphy* de Beckett también tiene que ver, posiblemente, con el capítulo de los tableros en la segunda parte [...].² (Hernández 730)

Si la raison se trouve aliénée chez les deux écrivains, c'est pour mieux révéler l'envers du décor. L'opération se fait à partir d'un mot clé commun : *derrière*. « Creuser un trou après l'autre dans [le langage], jusqu'au moment où ce qui se cache derrière – que cela soit quelque chose ou rien – commence à apparaître ; je ne peux pas imaginer de

² [Revenons à l'épisode de l'asile [...]; [...] je sais quelle est la véritable influence : c'est un des premiers romans de Beckett, le moins connu, qui s'appelle *Murphy* [...]. À la fin du livre, Murphy est employé dans un asile. [...] il doit faire les injections aux patients, en fait dix à un seul et oublie les neuf autres ; il accumule toutes les injections pour un seul et manque de le tuer, ce genre de chose. [...] c'est l'influence du climat de mon asile dans *Marelle* [...] le *Murphy* de Beckett a certainement aussi influencé le chapitre de la planche dans la deuxième partie.]

but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui. » (*Disjecta* 172) Cette phrase de Beckett, dans une lettre adressée à Axel Kaun et datée du 9 juillet 1937, est à mettre en relation avec les récurrences du terme espagnol *detrás* (« derrière ») chez Cortázar, notamment dans le chapitre 99 de *Rayuela* qui met en place la théorie du Yonder.

Un regard oblique, enfin, se pose sur l'ensemble pour envisager le début d'une liste infinie de correspondances lumineuses entre les livres. Les quatre œuvres ont révélé l'importance onomastique de l'idiotie. Le nom de l'idiot implique avec lui plus que le nom : Nadja est le commencement du mot *espérance* en russe, Benjy est l'abréviation du Benjamin biblique, l'Innommable se passe de commentaire et la Maga convoque la sphère magique de la voyance. Les quatre textes du corpus partagent également une même dynamique, celle de la quête, inscrite dès l'ouverture des textes de Breton, Beckett et Cortázar, et de manière plus diffuse dans *The Sound and the Fury*. Cette recherche entraîne à chaque fois un voyage initiatique, digne d'une nouvelle Odyssée. Toutefois, là où le héros Ulysse se distinguait comme « l'homme aux mille tours », le personnage idiot convoque l'inverse de l'esprit rusé. De même, l'enseignement tiré de ce déplacement géographique puis symbolique ne le concerne pas en particulier, mais vaut davantage pour son compagnon de route – qu'il soit personnage diégétique, auteur ou lecteur. La tonalité épique du voyage s'inverse également à travers le décalage idiot au sens où il entraîne une dimension comique chez Beckett, Cortázar et Breton. Grâce à l'idiot, « l'art sera le rire de l'intelligence » (Steiner 283), s'il s'accompagne d'une certaine gravité, telle que l'introduit le roman de Faulkner dans le corpus.

Lors de leur périple symbolique, Nadja, Benjy, l'Innommable et la Maga regardent le monde sur le mode de la synesthésie, particulière à chacun, en associant les perceptions d'ordres sensoriels différents. La réunion de ces quatre histoires donne toutefois le privilège au sens de la vue. Ce dernier conduit vers une piste colorée inaugurée par l'emprunt que fait Breton à Rimbaud dans l'« Avant-dire » de *Nadja* :

J'aimais les peintures idiotes [...]. J'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs [...]. (Rimbaud 106)

Du fait qu'il contienne deux [i] et un [o], le mot *idiot* proposerait un mélange des couleurs correspondantes selon Rimbaud. La couleur de l'idiotie se concentre dans le bleu des yeux de Benjy pour Faulkner, dans un gris « légèrement rosé, comme le plumage de certains oiseaux » (24) pour l'Innommable de Beckett, mais surtout dans le violet de l'ignorance qui recouvre la Maga. La boucle se referme dès lors que cette dernière couleur se retrouve dans le poème « Voyelles » de Rimbaud : « Silences traversés des Mondes et des Anges : O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! » (Rimbaud 53) Telle la couleur, commune aux quatre textes et cependant différente à chaque fois, l'animalité engage diverses concordances : chat pour la Maga, oiseau pour Nadja, chien pour Benjy, cheval pour l'Innommable. Les animaux se multiplient et se retrouvent d'un texte à l'autre, comme par exemple le naja, ce serpent d'emblée présent dans le nom de l'idiot de Breton, qui réapparaît dans *L'Innommable*. Quant à la rhétorique, indissociable de l'éthique prônée par les artistes, elle se calque sur la technique du cloche-pied envisagée par les sauts de la *Marelle* de Cortázar, reprise par les bonds de Beckett sur les mots, les écarts de Faulkner dans l'apposition arbitraire des quatre monologues, et les zigzags de Breton quand il marche dans la rue.

La constellation de l'idiotie permet de regrouper quatre livres à la lumière de leur commune singularité. Si l'idiotie est génétique pour Faulkner, sensorielle pour Cortázar, intellectuelle pour Beckett et presque religieuse pour Breton, elle est sociale, métaphorique, poétique et éthique chez tous. Le parcours chronologique aurait pu conclure à une forme plus aboutie de l'idiotie avec Cortázar – là où elle s'épanouit dans la couleur violette –, mais le va-et-vient sous-jacent, permis par la réunion des quatre œuvres, est à même de parfaire notre apologie en éloge de la rhétorique idiote au XX^{ème} siècle.

Jeu de dés

Nous venons de démontrer, pour reprendre les termes de Jean-Yves Jouannais, que « le terme d'idiotie nous convient à plus d'un titre pour décrire tout un pan de la création du siècle » (*Artistes sans œuvres* 83). Ce mot permet de convoquer autant la singularité des créations artistiques, tendue vers une originalité nécessaire, que le retour à une naïveté primitive, nostalgique de cette forme d'innocence

originelle qui, à travers la sorcière et maintenant l'idiot, maintenait une relation indispensable entre les hommes et le cosmos. Original et originel, le processus idiot donne une clé de lecture du XXème siècle à partir du préfixe « dé- » : « Là où l'œuvre sérieuse, pompière, aspirant à intimider, n'existe que dès qu'on la considère, l'œuvre idiote ne vaut que par ce qu'elle déconsidère. » (*Artistes sans œuvres* 90) Chaque roman se trouve tendu vers la recherche d'une écriture qui procède de ce qu'on pourrait appeler la *désécriture* selon la théorie du « tunnel » de Cortázar : il faut détruire pour construire. Notre personnage idiot, la sorcière Inversion, maîtresse des conclusions, contracterait une anomalie linguistique où, devant chaque mot, elle apposerait un « dé- » systématique. Elle exprimerait sa méthode en ces termes : « Déconstruire à partir des déséquilibres et désavantages du déformé, député dépourvu de raison mais pourvu d'une dérision désagréable, idéale pour désobéir aux règles, déranger les habitudes, dépouiller jusqu'aux os, dépraver les normaux, désodoriser les habits, dépayser les lecteurs, dépasser les limites, déplacer les montagnes, dépecer les animaux, déplier les draps, déplorer les victimes, dérégler les montres, dérider les sérieux, dériver sur un mot, dérouter les habitués, désaccorder les instruments, déporter les hommes, désaxer les préconçus, désespérer un peu, désintoxiquer le roman, désœuvrer l'œuvre, désordonner la structure, détacher le signifiant du signifié, dévaluer les valeurs, détraquer la morale, dévoiler l'autre réalité, décrire une éthique et *désécrire* le livre pour mieux dénoncer les désillusions d'un monde déformé. »

Cet éloge s'achève et on se demande ce que le XXIème siècle gardera de l'idiotie du XXème. Une éventuelle piste, née de la primauté du sens de la vue chez l'idiot, nous vient à l'esprit pour une future recherche des manifestations du thème non plus seulement dans la littérature mais dans les films. Il s'agit d'ailleurs de la proposition de Martin Halliwell selon les deux temps que son livre *Images of Idiocy* propose :

Idiocy can more accurately be said to refer to a range of human experiences and traits that are difficult to classify, ultimately deriving from neurological impairment, but often reflected in forms of asocial behaviour that can be visually mimicked. [...] visual images usually precede and often complicate an understanding of idiocy, serving to stigmatize the idiot in a discrediting way, or presenting characters as idiot

figures that do not have appropriate cerebral limitations.
(Halliwell 1)

Reprendre cette idée de la représentation cinématographique de l'idiot en lien avec la littérature contemporaine est tentante dès lors qu'on remarque les divers personnages récemment créés au cinéma tels celui de Karen dans le film danois *Idioterne* (*Les Idiots*) de Lars Von Trier (1998), celui de Tom Tom dans le film *The Million Dollar Hotel* de Wim Wenders (1999) ou celui de Benigno dans *Hable con ella* (*Parle avec elle*) de Pedro Almodóvar (2001). Concentrée sur la parole du personnage, *Les Dits d'un idiot* – titre d'un roman de Linda Lê, paru en 1995 –, dans le roman et dans le film donneraient peut-être naissance à un autre traité de rhétorique idiote, contemporaine cette fois.

Pour le moment encore, distraite et songeuse comme après un rêve de portes étranges, la fin, contaminée par l'idiotie romanesque, revient naturellement à une ultime *figura*, un dernier jeu de perroquet détraqué, une *substidiotie* ensorcelée par le « démon de l'analogie ». Un ami albanais a regardé de très près le mot *idiot* et a proposé une définition intrigante à partir de sa langue. Pour lui, le « i » à l'initial signifie « tout ce que tu dis ». Le son « idi » équivaut à « je sais tout ». Quant au « o », d'une part il fait référence à une bouche ouverte pour crier, d'autre part il symbolise une roue qui avance. Le « t » final a pour fonction de contredire tout ce qui précède. La somme des cinq lettres donne naissance à la phrase que prononce l'idiot : « Tout ce que tu dis, je le sais et je le crie le long d'un chemin qui n'en finit pas de tourner. » En plein vertige, il était tout de même temps de finir.

Bibliographie

Sources primaires

- Beckett, Samuel. *L'Innommable*. 1949. Paris : Minuit, 1953.
- Breton, André. *Nadja*. 1928, réed. 1963. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 643-753.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. [ed. originale. Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 1963]. Madrid : Cátedra, 2001.
- . *Marelle*. Trad. Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1966.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. 1929. N. Y. : Norton and Company, 1994.
- . *Le Bruit et la Fureur*. 1937. Trad. Maurice-Edgar Coindreau. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1972.

Sources secondaires

- Aboul-Hosn, Sydney. « The “Female Reader” and the Rejection of the Logos : La Maga as the “Central” Character in Cortázar’s *Rayuela* ». *Hispanic Journal* 16, 2 (1995) : 307-16.
- Advielle, Victor. *Compte-rendu de l’inauguration à Savy-Berlette (Pas-de-Calais) du buste d’Emile Decroix*. Paris : Société contre l’abus du tabac, 1902.
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar : aproximaciones a su obra*. Barcelona : Anthropos, 1994.
- . « Prólogo ». *Obra crítica*. Vol II. 9-14.
- Alazraki, Jaime et Ivar Ivask éd. *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*. Norman : U of Oklahoma Press, 1978.
- Albouy, Pierre. « Signe et signal dans *Nadja* ». *Les Critiques de notre temps et Breton* de Pierre Albouy et al. Paris : Garnier, 1974. 125-30.
- Amiot, Anne-Marie. « L’humour fou d’André Breton ». *Europe* 743 (1991) : 144-59.

- Amnestoy, Lida Aronne « A Quest from “Me” to “Us” : Genesis and Definition of the Pursuer Motif in Cortázar ». *The Final Island*. 151-8.
- . *Cortázar. La Novela mandala*. Buenos Aires : Fernando Garcia Cambeiro, 1972.
- Ancien Testament*. Trad. œcuménique de la Bible. Paris : Éditions du Cerf – Les Bergers et les Mages, 1978.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard, coll. La Bibliothèque Gallimard, 2004.
- Araújo, Helena. « Cortázar, la Maga y las otras ». *Eco* 215 (1979) : 541-56.
- Ariosto, Ludovico. *Roland Furieux*. Vol I, II et III. Édition bilingue. Trad. André Rochon. Paris : Les Belles Lettres, 2000.
- Aristote. *L'Homme de génie et la Mélancolie : Problème XXX, 1*. Trad. Jackie Pigeaud. Paris : Rivages, 1988.
- Artaud, Antonin. « Van Gogh le suicidé de la société ». *Œuvres complètes*. Tome XIII. Paris : Gallimard, 1974. 13-64.
- Astro, Allan. « Le nom de Beckett ». *Critique* 519-520 (1990) : 737-54.
- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti, 1942.
- Bair, Deirdre. « La vision, enfin ». Trad. F. Sauzey. *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris : L'Herne, coll. Livre de poche, 1976. 63-72.
- Barrenechea, Ana María. « Génesis y circunstancias ». *Rayuela*. Éd. Critique. 551-70.
- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- . *Leçon*. Paris : Seuil, 1978.
- . *Michelet*. Paris : Seuil, 1988.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.
- . *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- Bataille, Georges. « Le surréalisme, sommation morale, et la nécessité d'une instance collective ». *Les Critiques de notre temps et Breton* de Pierre Albouy et al. Paris : Garnier, 1974. 32-7.
- . *L'Érotisme*. Paris : Minuit, 1957.
- . *Théorie de la religion*. Paris : Gallimard, coll. Idée, 1991.
- Baude, Jeanne-Marie. « La “morale poétique” d'André Breton ». *Europe* 743 (1991) : 72-80.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Flammarion, 1991.

- . *Mon cœur mis à nu*. Paris : Gallimard, 1975.
- Beaujour, Michel. *Terreur et rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes et Cie*. Paris : Jean-Michel Place, 1999.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe I*. Paris : Gallimard, 1949.
- Beckett, Samuel. *Compagnie*. Paris : Minuit, 1980.
- . *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. N. Y. : Grove Press, 1984.
- . *Film. Comédies et actes divers*. Paris : Minuit, 1972.
- . *Théâtre I. En attendant Godot. Fin de partie. Actes sans paroles I. Actes sans paroles II*. Paris : Minuit, 1971.
- . *Malone meurt*. Paris : Minuit, 1951.
- . *Molloy*. Paris : Minuit, 1951.
- . *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*. Paris : Minuit, 1975.
- . *Proust*. [Londres : Chatto & Windus, 1931]. Trad. Édith Fournier. Paris : Minuit, 1990.
- Béhar, Henri. « L'aporie de Patzcuaro ». *Europe* 743 (1991) : 3-7.
- Benjamin, Walter. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 1991.
- . *Paris, capitale du XIXe siècle*. [Das Passagen-Werk. Francfort : Suhrkamp Verlag, 1982]. Paris : Éditions du Cerf, 2000.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1966.
- Berne, Jacques. « Murphy, en attendant... ». *Critique* 519-520 (1990) : 701-7.
- Berriot, Karine. *Julio Cortázar l'Enchanteur*. Paris : Presses de la Renaissance, 1988.
- Béthencourt, Francisco. « Techniques de la magie au Portugal (XVIème siècle) ». *Magie et littérature* de Claude-Gilbert Dubois et al. 56-65.
- Bianu, Zéno. *L'Idiot, dernière nuit. D'après Dostoïevski*. Paris, Cabane de l'Odéon, Théâtre de l'Europe, 10 novembre 1999. Arles : Actes Sud, 1999.
- Bishop, Tom. « Le pénultième monologue ». *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris : L'Herne, coll. Livre de poche, 1976. 249-55.
- Bishop, Tom et Raymond Federman. « Avant-propos ». *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris : L'Herne, coll. Livre de poche, 1976. 9-13.
- Blachère, Jean-Claude. *Les Totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1996.

- Blanchot, Maurice. « Continuez autant qu'il vous plaira ». *Les Critiques de notre temps et Breton* de Pierre Albouy et al. Paris : Garnier, 1974. 44-8.
- . « Où maintenant ? Qui maintenant ? ». *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959. 286-95.
- Bleikasten, André. *Parcours de Faulkner*. Strasbourg : Publication des universités de Strasbourg, 1982.
- Blotner, Joseph. *A Biography*. Vol. I. N.Y. : Random House, 1974.
- Bonnet, Marguerite. *Nadja*. « Notice » suivi de « Notes et variantes ». *Œuvres complètes* d'André Breton. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 1495-1565.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires, Losada : 1952.
- . *L'Aleph*. Trad. Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1967.
- . *El Libro de arena. Le Livre de sable*. Trad. Françoise Rosset. Paris : Gallimard, coll. bilingue, 1990.
- Borinsky, Alicia. « Rayuela : avenidas de recepción ». *Rayuela*. Éd. Critique. 651-9.
- Bouveresse, Jacques. « Si un insecte pouvait parler... ». *Critique. L'Animalité*. 375-376 (1978) : 764-74.
- Brémonty, Gisèle. « La Grand Promesse ». *André Breton ou le surréalisme, même*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1988. 135-40.
- Breton, André. *Alentours I. Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 17-26.
- . *Alentours II. Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 405-85.
- . *L'Amour fou*. Paris : Gallimard, 1937.
- . *Les Pas perdus. Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 191-308.
- . « Main première ». *Perspective cavalière*. Paris : Gallimard, 1970.
- . *Manifeste du Surréalisme. Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 309-46.
- . *Poisson soluble. Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 347-99.
- . *Second Manifeste du Surréalisme. Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 775-837.
- Breton, André et Gérard Legrand. *L'Art magique*. Paris : Phébus, 1991.

- Breton, André et Philippe Soupault. *Les Champs magnétiques. Œuvres complètes* d'André Breton. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1988. 51-105.
- Brook, Peter. « Dire oui à la boue ». Trad. Raymond Federman. *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris : L'Herne, coll. Livre de poche, 1976. 233-8.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : P. U. F., 1992.
- Brusatin, Manlio. *Histoire de la Couleur*. Trad. Claude Lauriol. Paris : Champs Flammarion, 1986.
- Bunge, Mario. « El pensamiento mágico en el mundo moderno ». *Proa en las Letras y en las Artes* (1999) : 41-3.
- Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. Berkeley : U. of California Press, 1968.
- Butor, Michel, « Le roman comme recherche ». *Cahiers du Sud* 42, 334 (1956) : 349-54.
- Calin, Françoise. « Une relecture des “faits-glissades” dans *Nadja* : mise en ordre des hantises, déchiffrement des non-dits ». *Neophilologus* 74.1 (1990) : 44-57.
- Camus, Albert. *La Peste*. Paris : Gallimard, 1947.
- Cardinal, Roger. *Breton : « Nadja »*. Londres : Grant and Cutler, 1986.
- Carricaburo, Norma. « Las modelizaciones plásticas en *Rayuela* de Julio Cortázar ». *Proa en las Letras y en las Artes* 38 (1998) : 85-9.
- . « Morelli, lector de Macedonio Fernández ». *Proa en las Letras y en las Artes* (1999) : 33-5.
- Caspar, Philippe. *Le Peuple des silencieux : une histoire du handicap et de la déficience mentale*. Paris : Fleurus, 1994.
- Castillo, Michel de. *Mon frère l'idiot*. Paris : Fayard, 1995.
- Cavazzoni, Ermanno. *Il Poema dei Lunatici*. Torino : Bollati Boringhieri Editores p.a., 1987.
- . *Le Poème des lunatiques*. Trad. Claude Perrus. Paris : P.O.L., 1990.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit. Romans*. Vol I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1981.
- Cervantès, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Tome I et II. Madrid : Cátedra, 1992.

- . « El Licenciado vidriera ». *Novelas ejemplares*. Vol. II. Madrid : Cátedra, 2003. 43-74.
- . *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Vol. I et II. Trad. Aline Shulman. Paris : Seuil, 1997.
- . « Le Licencié de verre ». *Nouvelles exemplaires*. Trad. Jean Cassou. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1949. 1258-83.
- Chalier, Catherine. *Pour une morale au-delà du savoir : Kant et Levinas*. Paris : Albin Michel, 1998.
- Chénieux-Gueudron, Jacqueline. « L'expérience vive du récit dans le surréalisme ». *André Breton ou le surréalisme, même*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1988. 66-86.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Le Poète et les Lunatiques*. Trad. J. Fournier-Pargoire. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1982.
- Chevrier, Jean-François et Christine Maurice. « Une étrange parenté ». *Critique. L'Animalité*. 375-376 (1978) : 838-47.
- Chklovski, V. « L'art comme procédé ». *Théorie de la littérature*. Trad. Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1965. 76-97.
- Cinco miradas sobre Cortázar. Discusión sobre « Rayuela »*. Ana María Simo, José Lezama Lima et Roberto Fernández Retamar. Buenos Aires : Tiempo Contemporáneo, Colección Números, 1968.
- Cioran, E.M. *Des larmes et des saints*. Trad. et préface Sanda Stolojan. Paris : l'Herne, 1986.
- . « Quelques rencontres ». *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris : L'Herne, coll. Livre de poche, 1976. 45-52.
- Clément, Bruno. *L'Œuvre sans qualité : rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil, 1994.
- Cocteau, Jean. *La Voix humaine*. Paris : Stock, 1993.
- Collins, Carvel. Introduction. *New Orleans Sketches* de W. Faulkner. New Brunswick : Rutgers U. Press, 1958.
- Commelin, Pierre. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Garnier, 1960.
- Correspondance Faulkner-Cowley : lettres et souvenirs de 1944 à 1962*. Éd. Malcolm Cowley. Trad. R. Hilleret. Paris : Gallimard, 1970.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires : Alfaguara, 1995.
- . Carta a Graciela de Sola. Edición especial de colección : Homenaje a Cortázar. *La Maga* 5 (1994) : 3.

- *Gîtes*. Trad. Laure Guille-Bataillon. Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 1968.
- *Hopscotch*. Trad. anglaise de *Rayuela* par Gregory Rabassa. N. Y. : Pantheon Books, 1966.
- *Il Gioco del mondo*. Trad. italienne de *Rayuela* par Flaviarosa Nicoletti. Torino : Einaudi, 1969.
- *La Casilla de los Morelli*. Barcelona : Tusquets Editor, 1973.
- *La Vuelta al día en ochenta mundos*. Vol. I et II. Madrid : Siglo XXI de España Editores, 1970.
- *Le Tour du jour en quatre-vingt mondes*. Trad. Laure Guille-Bataillon, Karine Berriot, J.-C. Lepetit et Céline Zins. Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980.
- *Libro de Manuel*. Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 1973.
- *Livre de Manuel*. Trad. Laure Guille-Bataillon. Paris : Gallimard, 1974.
- « Notas sobre la novela contemporanea ». *Realidad*. Vol. 3 (1948) : 241-6.
- *Obra crítica*. Vol I. Ed. Saúl Yurkievich. Buenos Aires : Alfaguara, 1994.
- *Obra crítica*. Vol II. Ed. Jaime Alazraki. Buenos Aires : Alfaguara, 1994.
- *Obra crítica*. Vol III. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires : Alfaguara, 1994.
- *O Jogo da Amarelinha*. Trad. portugaise de *Rayuela* par Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1970.
- « Para un poética ». *Obra crítica*. Vol II. 267-85.
- *Rayuela*. Éd. Critique. Julio Ortega, Saúl Yurkievich coord. España : Archives, CSIC, 1991.
- *Rayuela. Himmel und Hölle*. Trad. allemande par Fritz R. Fries. Frankfurt : Suhrkamp, 1981.
- « Teoría del túnel ». *Obra crítica*. Vol I. 66-134.
- *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 1966.
- Cortázar, Julio et Ana María Barrenechea. *Cuaderno de bitácora de « Rayuela »*. Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 1983.
- Cortázar, Julio et Omar Prego Gadea. *La Fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara, 1997.
- *Entretiens avec Omar Prego*. Trad. Françoise Rosset. Paris : Gallimard, 1986.

- Cowley, Malcolm. Introduction. *The Portable Faulkner*. N.Y. : The Viking Press, 1946. 2-30.
- Crastre, Victor. *André Breton : Trilogie surréaliste*, « *Nadja* », « *Les Vases communicants* », « *L'amour fou* ». Paris : S.E.D.E.S, 1971.
- Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire*. Paris : Seuil, 1977.
- Deane, Seamus. « Joyce et Beckett ». Trad. Nelly Stéphane. *Europe 770-771* (1993) : 29-40.
- Debray, Quentin. « Cognition et schizophrénie ». *La Schizophrénie en question*. coll. Regards d'aujourd'hui. Réalisé sous le patronage des Laboratoires Sanofi Winthrop, 1996. 73-80.
- Decroix, Émile. *L'Alimentation par la viande de cheval*. Paris : Asselin Libraire, Denu, Libraire, 1864.
- Deguy, Michel. Préface. *L'Œuvre sans qualité : rhétorique de Samuel Beckett* de Bruno Clément. Paris : Seuil, 1994. 8-18.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- Derrida, Jacques. *Fichus*. Paris : Galilée, 2002.
- . *Khôra*. Paris : Galilée, 1993.
- Derrida, Jacques et Elisabeth Roudinesco. *De quoi demain... Dialogue*. Paris : Librairie Arthème Fayard et Éditions Galilée, 2001.
- Deshoulières, Valérie. *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La Responsabilité silencieuse*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Dostoïevski, Fédor. *L'Idiot*. Trad. Albert Mousset. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1953.
- Dubois, Claude-Gilbert et al. *Magie et littérature*. Paris : Albin Michel, coll. Cahier de l'Hermétisme, 1989.
- . « Avant-propos ». *Magie et littérature*. 12-4.
- Dupuis, Michel et Albert Mingelgrün. « Pour une poétique du réalisme magique ». *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et Cinéma*. Cahiers des avant-gardes. Bruxelles : L'Âge d'Homme, 1987. 219-32.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano : Bompiani, 1962.
- . *L'Œuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris : Seuil, coll. Points, 1965.
- Eikhenbaum, B.M. « La Théorie de la "Méthode formelle" ». *Théorie de la littérature*. Trad. Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1965. 31-75.

- Eliade, Mircea. *Naissances mystiques*. Paris : Gallimard, 1959.
- Erasme. *Éloge de la folie*. Trad. Claude Barousse. Arles : Actes Sud, 1994.
- Erofeev, Victor. *La Vie avec un idiot*. Trad. Wladimir Berelowitch. Paris : Albin Michel, 1992.
- Espíndola, Athos Ricardo. *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires : Planeta, 2002.
- Ezquerro, Milagros. « Rayuela : estudio temático ». *Rayuela*. Éd. Critique. 615-28.
- Faulkner, William. *Les Croquis de la Nouvelle Orléans* suivi de *Mayday*. Trad. Michel Gresset. Paris : Gallimard, 1988.
- . *Lettres choisies*. Trad. Didier Coupaye et Michel Gresset. Paris : Gallimard, 1981.
- . *New Orleans Sketches*. New Brunswick : Rutgers U. Press, 1958.
- . *Novels 1930-1935*. N. Y. : Library of America, 1985.
- . *Œuvres romanesques I*. Trad. Maurice-Edgar Coindreau, H. Delgove et R.N. Raimbault. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1977.
- . *Œuvres romanesques II*. Trad. Maurice-Edgar Coindreau. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1995.
- . *The Hamlet*. N.Y. : Random House, 1931.
- Federman, Raymond. « Le paradoxe du menteur ». *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris, L'Herne : coll. Livre de poche, 1976. 148-66.
- Felman, Shoshana. *La Folie et la Chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1982.
- . *Musée du roman de l'éternelle. Premier bon roman*. Trad. Jean-Claude Masson. Paris : Gallimard, 1993.
- Filer, Malva E. « The ambivalence of the Hand in Cortázar's Fiction ». *The Final Island*. 129-32.
- Filliolet, Jacques. « Sur les routes du style ». *André Breton ou le surréalisme, même*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1988. 117-24.
- Fitch, Brian T. *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*. Paris : Lettre modernes, 1977.
- . *Reflections in the Mind's Eye : Reference and Its Problematization in Twentieth-Century French Fiction*. Toronto : U of Toronto Press, 1991.

- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet. Œuvres*. Vol. II. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1952. 693-984.
- . *Correspondance*. Vol. II. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1980.
- . *La Tentation de Saint-Antoine. Œuvres*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1951. 23-164.
- . *Madame Bovary. Œuvres*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1951. 291-611.
- . *Salammô. Œuvres*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1951. 707-994.
- . « Un cœur simple ». *Trois contes. Œuvres*. Vol. II. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1952. 591-622.
- Foenkinos, David. *Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais*. Paris : Gallimard, 2002.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- . *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- Frankel S., Margherita. « Beckett et Proust : le triomphe de la parole ». *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris : L'Herne, coll. Livre de poche, 1976. 316-40.
- Freud, Sigmund. « Animisme, magie et toute-puissance des pensées ». *Totem et Tabou*. Trad. Marielène Weber. Paris : Gallimard, 1993. 185-224.
- Fuentes, Carlos. « A Demanding Novel ». *Commentary* (1966) : 142-3
- . *La Nueva novela hispanoamericana*. México : Joaquín Mortiz, 1969.
- . « Rayuela : la novela como caja de Pandora ». *Mundo Nuevo* 9 (1967) : 67-9.
- Gallo, Marta. « Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique ». Trad. A.-M. Frédéric. *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et Cinéma*. Cahiers des avant-gardes. Bruxelles : L'Âge d'Homme, 1987. 123-53.
- Gasarian, Gérard. « La rhétorique érotique chez Breton ». *Poétique* 94 (1993) : 205-14.
- Gaulmier, Jean. « Remarques sur le thème de Paris chez André Breton ». *Les Critiques de notre temps et Breton* de Pierre Albouy et al. Paris : Garnier, 1974. 130-8.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1972.
- Gide, André. *Les Caves du Vatican. Œuvres complètes. Romans*. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1958. 676-928.

- . *Les Faux-Monnayeurs*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1991.
- Glissant, Édouard. *Faulkner, Mississippi*. Paris : Stock, coll. Folio essai, 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Trad. Gérard de Nerval. Paris : E.J.L., 1995.
- Gogol, Nikolaï Vassilievitch. *L'Inspecteur général*. Trad. Posper Mérimée. Grenoble : Roissard, 1971.
- Goloboff, Geraldo Mario. « El "hablar con figuras" de Cortázar ». *Rayuela*. Éd. Critique. 751-9.
- Gouhier, Henri. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris : Librairie J. Vrin, 1974.
- Grevisse, Maurice. *Le Bon usage. Grammaire française*. Paris : Duculot, 1986.
- Gracq, Julien. *André Breton*. Paris : José Corti, 1948.
- Guelfi, Julien et al. *Psychiatrie*. Paris : PUF, 1987.
- Hable con ella*. Écrit et réalisé par Pedro Almodóvar. Interprété par Javier Camara et Dario Grandinetti. El Deseo, 2001.
- Hadot, Pierre. « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin ». *Narcisses*. 128-81.
- Halliwell, Martin. *Images of Idiocy. The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*. Hants : Ashgate, 2004.
- Harss, Luis. *Los Nuestros*. « Julio Cortázar, o la cachetada metafísica ». Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 1981. 251-300.
- Henry, Anne. « Beckett et les bonnets carrés ». *Critique* 519-520 (1990) : 692-700.
- Hernández, Ana María. « Conversación con Julio Cortázar ». *Rayuela*. Éd. Critique. 728-35.
- Hippocrate. *Aphorismes*. Trad. Charles Daremberg. Paris : Éditions du Rocher, 2004.
- Homenaje a Julio Cortázar*. N. Y. : Las Américas, coll. « Homenaje », 1972.
- Homère. *L'Odyssée*. Tome II. Trad. Victor Bérard. Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- Hughes, Richard. Introduction. *The Sound and the Fury* de William Faulkner. Édition originale. London : Chatto and Windus, 1931.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Trad. Cécile Seresia. Paris : Gallimard, 1951.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative : The Metafictionnal Paradox*. 1980. London : Routledge, 1991.

- Ibáñez Molto, María Amparo. « Galeria de arte en la obra de Julio Cortázar ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-6 (1980) : 626-7.
- Idioterne. (Les Idiots)*. Écrit et réalisé par Lars Von Trier. Interprété par Bodil Jorgensen. Les Films du Losange, 1998.
- Illigworth, R. S. *Abrégé du développement psychomoteur de l'enfant*. Trad. J.-F. Eizenbaum. Paris : Masson, 1978.
- Janvier, Ludovic et Bruno Clément. « Double, écho, gigogne ». *Europe* 770-771 (1993) : 60-8.
- Jarry, Alfred. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1972.
- Jouannais, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*. Italie: Hazan, 1997.
- . *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*. Paris : Beaux arts SAS, 2003.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. N. Y. : The Viking Press, 1945.
- Jung, C.J. *Psychogenèse des maladies mentales*. Trad. Josette Rigal. Paris : Albin Michel, 2001.
- Keats, John. *Poèmes choisis*. Trad. Albert Laffay. Paris : Aubier, coll. Bilingue des classiques étrangers, 1952.
- Kieckhefer, Richard. « Magie et Sorcellerie en Europe au Moyen Âge ». *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1994. 17-44.
- Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- Laerce, Diogène. *Vie des philosophes*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- Lagerkvist, Pär. *Le Nain*. Trad. Marguerite Gay. Paris : Stock, 2003.
- Lamontagne, André. *Les Mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1992.
- La Voce della luna*. Écrit et réalisé par Federico Fellini. Interprété par Roberto Benigni et Paolo Villaggio. Zeed Production, 1990.
- La Strada*. Écrit et réalisé par Federico Fellini. Interprété par Giulietta Masino et Anthony Quinn. Paramount, 1954.
- « *La Strada* ». Version française de Raymond Queneau. *L'Avant-scène Cinéma* 381 (1989) : 1-112.
- Lê, Linda. *Les Dits d'un idiot*. Paris : Christian Bourgeois, 1995.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *La Monadologie*. Paris : Librairie Victor Lecoffre, éd. Clodius Piat, 1900.

- Levinas, Emmanuel. *Éthique comme philosophie première*. Paris : Payot et Rivages, 1998.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *L'Âme primitive*. Paris : F. Alcan, 1927.
- Lezama Lima, José. « Cortázar y el comienzo de la otra novela ». *Rayuela*. Éd. Critique. 710-20.
- Lindon, Jérôme. « Première rencontre ». *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris : L'Herne, coll. Livre de poche, 1976. 35-7.
- Lion in the Garden : Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. N.Y. : James B. Meriwether and Michael Millgate eds., 1968.
- L'Œil de Vichy*. De Claude Chabrol, écrit par Jean-Pierre Azema et Robert O. Paxton. Coproduction FIT production, Institut National de l'Audiovisuel et TF1 Films Production, 1993.
- Maillard-Chary, Claude. « Animaux d'auteur ». *Europe* 743 (1991) : 95-101.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagations. Œuvres complètes*. Vol. II. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1945. 78-277.
- Mandiargues, André Pieyre de. *Le Désordre de la mémoire*. Entretiens avec Francine Mallet. Paris : Gallimard, 1975.
- Martin, Michel. « Circé chez les poètes latins ». *Magie et littérature* de Claude-Gilbert Dubois et al. 17-31.
- Mauriac, Claude. *André Breton*. Paris : Grasset, 1970.
- McLaughlin, Sara. "Faulkner's Faux Pas : Referring to Benjamin Compson as an Idiot." *Literature and Psychology* 33. 2 (1987) : 34-40.
- McMillan, Dougald. « L'embarras de l'allégorie ». *Europe* 770-771 (1993) : 60-85.
- Melville, Herman. *Bartleby the Scrivener. Bartleby le scribe*. Paris, Gallimard, coll. Folio bilingue, 2003.
- Micha, René. « Le je et l'autre chez Julio Cortázar ». *La Nouvelle Revue Française* 140 (1964) : 314-22.
- Michelet, Jules. *La Sorcière*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Minter, David. *William Faulkner. Sa vie et son œuvre*. Trad. Françoise Arnaud. Paris : Balland, 1984.
- Moamaï, Nasrollah. « Oligophrénie (arriération mentale) ». *Précis pratique de psychiatrie*. R. Duguay et al. Montréal : Chenelière et Stanké, 1981. 367-80.
- Modiano, Patrick. *Des inconnues*. Paris : Gallimard, 1999.

- Mohrt, Michel. Introduction. *Jefferson, Mississippi*. Anthologie de textes de William Faulkner. Illustrations Jacques Noël. Paris : Club du meilleur livre, 1956. 1-12.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Livres I, II et III. Paris : Garnier-Flammarion, 1969 et 1979.
- Montaldo, Graciela. « Contextos de producción ». *Rayuela*. Éd. Critique. 583-96.
- Morel, Pierre. « Les aventures d'une centenaire ». *La Schizophrénie en question*. coll. Regards d'aujourd'hui. Réalisé sous le patronage des Laboratoires Sanofi Winthrop, 1996. 5-11.
- Mortimer, Gail. L. *Faulkner's Rhetoric of Loss*. Austin : U. of Texas Press, 1983.
- Mourier-Casile, Pascaline. « À livre ouvert... ». *Europe* 743 (1991) : 8-21.
- . « *Nadja* » d'André Breton. Paris : Gallimard, 1994.
- Narcisses*. Publié sous la dir. de J.B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1976.
- Navarri, Roger. *André Breton. « Nadja »*. Paris : PUF, 1986.
- Nerval, Gérard de. *Aurélia ou le rêve et la vie. Œuvres complètes*. Vol. III. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1993. 693-756.
- Notz, Marie-Françoise. « Les deux visages de l'enchanteur médiéval ». *Magie et littérature* de Claude-Gilbert Dubois et al. 47-55.
- Nouveau Testament*. Trad. œcuménique de la Bible. Paris : Éditions du Cerf, Les Bergers et les Mages, 1972.
- O'Brien, Eoin. « Samuel Beckett et le poids de la compassion ». Trad. Édith Fournier. *Critique* 519-520 (1990) : 641-53.
- Odelain, O. et R. Séguineau. *Dictionnaire des noms propres de la Bible*. Paris : Éditions du Cerf, 1978.
- O'hare, Denis. *Tous les noms de la Bible et leur signification et le symbolisme biblique*. Peyrestortes : Denis O'Hare, 1998.
- Onimus, Jean. *Samuel Beckett, un écrivain devant Dieu*. Paris : Desclée de Brouwer, 1967.
- Ortega, Julio. *La Contemplación y la Fiesta*. Caracas : Monte Avila Editores C.A., 1969.
- Ortiz, Alicia Dujovne. « La correspondencia Julio Cortázar - Fredi Guthmann. Perseguidores de absoluto. » *La Nación* 9 febrero 2000, Sección Cultura : 7.
- Ouaknin, Marc-Alain, et Dory Rotnemer. *Le Livre des prénoms bibliques et hébraïques*. Paris : Albin Michel, 1997.

- Pallade d'Hélénopolis. *Histoire lausique*. Nicolas Molinier. Bégrolles-en-Mauges : Abbaye de Bellefontaine, 1999.
- Pastoureau, Henri. « André Breton, les femmes et l'amour ». *Europe* 743 (1991) : 81-94.
- Paz, Octavio. *L'Arc et la Lyre*. Trad. Roger Munier. Paris : Gallimard, 1965.
- Pérez Galdóz, Benito. *Lo prohibido*. Madrid : La « Guirmalda », 1885.
- Pitavy, François. « Idiotie et idéalisme : réflexion sur l'idiot faulknérien ». *Études anglaises* 35.4 (1982) : 408-19.
- . « *Le Bruit et la Fureur* » de William Faulkner. Paris : Gallimard, coll. Foliothèque, 2001.
- Platon. *Ion*. Trad. Louis Méridier. Paris : Gallimard, 1989.
- Poirier, Jean-Louis. « Éléments pour une zoologie philosophique ». *Critique. L'Animalité*. 375-376 (1978) : 673-706.
- Porete, Marguerite. *Le Miroir des âmes simples et anéanties*. Trad. Max Huot de Longchamp. Paris : Albin Michel, coll. « Spiritualités Vivantes », 1984.
- Pothier, Jacques. *William Faulkner*. Paris : Belin, coll. Voix américaines, 2003.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1987.
- Queneau, Raymond. Introduction. *Moustiques* de William Faulkner. Paris : Minuit, 1948.
- Quevedo, Francisco de. *Songes et discours*. Trad. Annick Louis et Bernard Tissier. Paris : Corti, 2003.
- . *Los Sueños*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid : Catédra, 1991.
- Quiroga, Horacio. *A la deriva y otros cuentos*. Buenos Aires : Losado, 1999.
- . *Contes d'amour, de folie et de mort*. Trad. Frédéric Chambert. Paris : Métailié, 2000.
- Rabaté, Jean-Michel. « Le voyage au bout de Paris ». *Europe* 770-771 (1993) : 41-6.
- Renton, Andrew. « L'angoisse d'auto-régénération de Samuel Beckett ». Trad. Timour Muhidine. *Europe* 770-771 (1993) : 153-60.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Ridon, Jean-Xavier. « André Breton face à l'identité de la "femme-enfant" ». *Romance Quaterly*. 39.3 (1992) : 311-6.

- Rimbaud, Arthur. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1972.
- Rispail, Jean-Luc. *Les Surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*. Paris : Gallimard, coll. Découvertes, 1991.
- Roh, Franz. *Nach-Expressionismus : Magischer Realismus*. Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925.
- . *Realismo mágico. Posexpresionismo*. Trad. Fernando Vela. Madrid : Revista de Occidente, 1927.
- Rolland, Jacques. Préface. *L'Éthique comme philosophie première* de Emmanuel Levinas, Paris : Payot et Rivages, 1998. 7-63.
- Romanciers au travail*. Textes de William Faulkner, rassemblés par Malcolm Cowley. Trad. Jean-René Major. Paris : Gallimard, 1967.
- Rosolato, Guy. « Le narcissisme ». *Narcisses*. 9-57.
- Rosset, Clément. « La force comique ». *Critique* 519-520 (1990) : 708-12.
- . « Le miroir animal ». *Critique. L'Animalité*. 375-376 (1978) : 864-6.
- . *Le Réel. Traité de l'idiotie*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.
- Sakaguchi, Ango. *L'Idiotie*. Trad. Edwige de Chavanes. Paris : Picquier, coll. Poche, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Lithographies originales de Walter Spitzer. Paris : Lidis, Gallimard, 1938.
- . *L'Idiot de la famille*. Tome I, II et III. Paris : Gallimard, 1971.
- Seguin, Roger. « La magie dans l'Afrique romaine ». *Magie et littérature* de Claude-Gilbert Dubois et al. 32-44.
- Serres, Michel. « Le tigre et le pou ». *Critique. L'Animalité*. 375-376 (1978) : 730-41.
- Shakespeare, William. *As you like it. Œuvres complètes*. Vol. VI. Éd. bilingue. Trad. Antoine Tavera. Paris : Formes et Reflets, 1957. 489-695.
- . *Macbeth. œuvres complètes. Tragédies II*. Éd. bilingue. Trad. Jean-Claude Sallé. Paris : Robert Laffont, 1995. 604-727.
- Silesius, Angelus. *Le Pèlerin chérubinique*. Trad. Camille Jordens. Paris : Éditions du Cerf, 1994.
- Singer, Isaac Bashevis. *Gimpel l'imbécile : nouvelles*. Trad. Gisèle Bernier. Paris : Union générale d'éditions, 1981.
- Spitzer, Leo. *Etudes de style*. Trad. Eliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris : Gallimard, 1970.

- Starobinski, Jean. « Leo Spitzer et la lecture stylistique ». *Etudes de style* de Leo Spitzer. Paris : Gallimard, 1970. 7-39.
- Steinbeck, John. *Of Mice and Men*. N. Y. : Penguin Book, 1993.
- Steiner, George. *Langage et Silence*. Trad. Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye et Jean Fanchette. Paris : Seuil, Coll. « Bibliothèque 10/18 », 1969.
- Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*. Textes recueillis par J.L. Maunoury. Paris : Pocket, 1994.
- The Million Dollar Hotel*. Écrit par Nicholas Klein. Réalisé par Wim Wenders. Interprété par Jeremy Davies, Milla Jovovich et Mel Gibson. Prod. Ulrich Felsberg, 1999.
- The Portable Faulkner*. Ed. Malcolm Cowley. N.Y. : The Viking Press, 1946.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1976.
- Tolstoï, Léon. *La Mort d'Ivan Ilitch*. Trad. Françoise Flamant. Paris : Gallimard, 2000.
- Uslar-Pietri, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*. Madrid : Editorial Meditarraneo, 1978.
- Vaché, Jacques. *Lettres de guerre*. Paris : Losfeld, 1970.
- Vega Carpio, Lope Felix de. *La Dama boba*. Ed. Diego Marín. Madrid : Cátedra, 1992.
- . *L'Art nouveau de faire les comédies*. Trad. Jean-Jacques Préau. Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- Vesaas, Tarjei. *Les Oiseaux*. Trad. Régis Boyer. Bassac : Plein Chant, 1986.
- Viallaneix, Paul. Préface. *La Sorcière* de Jules Michelet. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Voltaire. *L'Ingénu. Romans et Contes*. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1979. 285-347.
- Wagner, Cathy. *Recollection and Discovery. The Rhetoric of Character in William Faulkner's Novels*. Frankfurt am Main ; Bern ; N.Y. : Lang, 1983.
- Weisgerber, Jean. « Bilan provisoire ». *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et Cinéma*. Cahiers des avant-gardes. Bruxelles : L'Âge d'Homme, 1987. 214-8.
- . « La locution et le concept ». *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et Cinéma*. Cahiers des avant-gardes. Bruxelles : L'Âge d'Homme, 1987. 11-32.

- Wolff, Sally, et C. Floyd Watkins. *Talking about William Faulkner*. Baton Rouge ; London : Louisiana State U Press, 1996.
- Yurkievich, Saúl. « Eros ludens : Games, Love and Humor in *Hopscotch* ». *The Final Island*. 97-108.
- . « La pujanza insumisa ». *Rayuela*. Éd. Critique. 661-74.
- . « Un encuentro del hombre con su reino ». *Obra crítica*. Vol I. 15-30.
- Zola, Émile. *Mes haines : Causeries littéraires et artistiques*. Mon Salon. Genève : Slatkine Reprints, 1979.

Tables des matières

Remerciements	5
Introduction	11
Nadja : l'origine de la parabole idiote ou l' <i>idiopoéthique</i> de Breton	33
Nadja selon les autres	36
Nadja selon Nadja	51
Nadja selon Breton	68
<i>Idiapocryphe</i> ou la rhétorique du splendide échec de Faulkner	87
L'idiot Compson	89
L'idiot et la convention littéraire	101
<i>Idiapocryphe</i> ou le roman impossible	117
Pou, perroquet et poule : où est l'idiotie dans <i>L'Innommable</i> ?	135
Diagnostic clinique : le personnage en pou	138
Manifestation linguistique : le narrateur en perroquet	154
Le beckettien : rhétorique et éthique de l'Innommable	171
<i>Rayuela</i> ou l'idiotie violette d'une rhétorique de côté	197
L'idiotie de ce côté-là	201
L'idiotie de ce côté-ci	219
L'idiotie de tous les côtés	238
Conclusion	261
Bibliographie	271
Tables des matières	289