

Fiction & Cie



Gérard Genette
CODICILLE

Seuil
27, rue Jacob, Paris VI^e

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

- Figures I
« *Tel Quel* », 1966 et « *Points Essais* », n° 74, 1976
- Figures II
« *Tel Quel* », 1969 et « *Points Essais* », n° 106, 1979
- Figures III
« *Poétique* », 1972
- Mimologiques. Voyage en Cratylie
« *Poétique* », 1976 et « *Points Essais* », n° 386, 1999
- Introduction à l'architexte
« *Poétique* », 1979
- Palimpsestes. La littérature au second degré
« *Poétique* », 1982 et « *Points Essais* », n° 257, 1992
- Nouveau discours du récit
« *Poétique* », 1983
- Seuils
« *Poétique* », 1987 et « *Points Essais* », n° 474, 2002
- Fiction et diction
« *Poétique* », 1991
- Esthétique et poétique
(textes réunis et présentés par Gérard Genette)
« *Points Essais* », n° 249, 1992
- L'Œuvre de l'art, t. 1 : Immanence et transcendance
« *Poétique* », 1994
- L'Œuvre de l'art, t. 2 : La Relation esthétique
« *Poétique* », 1997
- Figures IV
« *Poétique* », 1999
- Figures V
« *Poétique* », 2002
- Métalepse. De la figure à la fiction
« *Poétique* », 2004
- Fiction et diction
Précédé de Introduction à l'architexte
« *Points Essais* », n° 511, 2004
- Bardadrac
« *Fiction & Cie* », 2006
- Discours du récit
« *Points Essais* », n° 581, 2007

COLLECTION

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

ISBN 978-2-02-101033-6

© Éditions du Seuil, avril 2009

www.editionsduseuil.fr
www.fictionecie.com

Mes fantaisies se suivent, mais parfois c'est de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique.

Montaigne

Again. On doit à la vérité historique de rappeler que, dans le dialogue de *Casablanca*, Ilsa (Ingrid Bergman) ne dit pas à Sam (Dooley Wilson) « *Play it again, Sam* », mais seulement « *Play it, Sam* », ce qui sonne beaucoup moins bien à l'oreille, et au cœur nostalgique des cinéphiles. L'amélioration, voire la pure forgerie, de mots historiques et de répliques « cultes » est une des contributions de la mémoire collective, mais celle-ci agit plus souvent, comme pour la dernière adresse de Cambronne, par excision de mots superflus. Dans le film de Michael Curtiz (1942), il n'y avait évidemment pas grand-chose à soustraire de la réplique originale, et cette correction par ajout fait donc exception. On l'attribue parfois au film ultérieur, et déjà parodique, des Marx Brothers, *A Night in Casablanca* (1946), mais cette attribution est décidément erronée. L'adverbe inséré serait donc plutôt dû à l'invention rétroactive de Woody Allen, scénariste et interprète du film de Herbert Ross (1972) qu'intitule la réplique fautive, ou plutôt amendée – ce qui ferait de cet *again* un clin d'œil au caractère exemplairement hypertextuel de ce film, où l'on joue de *de nouveau*, sur ce mode, non pas, comme dans l'original, la chanson de Herman Hupfeld (*As Time Goes By*), mais l'intrigue même du film de Curtiz, qui y a trouvé une seconde jeunesse. Il se peut aussi que l'addition de *again* ait été le fruit, quelque part entre 1942 et 1972, d'une génération spontanée dans la mémoire du public, fruit qu'Allen (ou l'un des siens) n'aurait eu qu'à se baisser pour ramasser. Cette hypothèse folklorique a ma préférence, même si je ne garantis pas sa vérité. Au fait, ladite chanson n'a pas été écrite pour le film de Curtiz, mais pour une comédie musicale donnée à Broadway en 1931, et intitulée *Everybody's Welcome*. Chacun est bienvenu, en effet : ce livret à tiroirs était, lui aussi, une auberge espagnole.

Mon « lui aussi » ne se rapporte pas au scénario de *Casablanca*, même s'il est bien connu que le script en fut assez largement improvisé en cours de tournage, au point que l'interprète féminine ne savait pas mieux que son personnage quel en serait le dénouement « comélien » (ou racinien : *invitus invitam*, comme dans *Bérénice*) ; ladite « auberge » qualifie plutôt, ou plus généralement, le « texte » offert à son récepteur par toute œuvre de tout art. Le titre français d'un provocant ouvrage du critique Stanley Fish (*Is There a Text in This Class ?*) dit : *Quand lire, c'est faire*. Sous cette formulation évidemment (elle aussi) parodique de celle d'Austin (*Quand dire, c'est faire* – en VO : *How to Do Things With Words*), c'est la défense et illustration d'une conception de la lecture qu'on pourrait dire, au sens maintenant vulgarisé de cet adjectif, *pragmatique*, voire *performative*, et qui me convient assez, ici et maintenant. De la lecture, et de toute réception d'œuvre, littéraire ou non : du même auteur, je retrouve à point nommé un lambeau de page noté au vol, à l'automne 1973, dans un article de la défunte revue *New Literary History*, et que je traduirai cavalièrement ainsi : « Ce qui caractérise la littérature, ce n'est pas un ensemble de propriétés formelles, mais une attitude [...], c'est une catégorie ouverte, qui ne se définit pas par la fictionnalité, ou par une indifférence à l'égard de la vérité des assertions, ou par une prédominance statistique des tropes et des figures, mais simplement parce que nous décidons d'y mettre. »

On voit où je veux en venir, puisque j'y suis déjà depuis quelque temps, et peut-être assez pour y revenir une ou deux fois plus loin, mais je ne veux pas oublier en chemin le titre de la présente entrée, qu'un ordre alphabétique un peu capricieux place en tête de cet additif à un livre antérieur. *L'again*, en toute hypothèse apocryphe, que j'ai traduit par « de nouveau » peut aussi se dire « encore », et même « encore ! » (on dit aussi, en jazz, *One more time*, ou *Once more*, ou même *One more once*), avec un éventail de nuances affectives qui vont de la demande instante (*request*), comme celle de notre héroïne, à la protestation d'un public excédé ou impatient qui s'exprimerait aussi volontiers sur le mode de « Ça suffit comme ça », voire « Ça commence à bien faire », ou peut-être « T'as vu l'heure ? ». Sa position liminaire m'expose sans doute à quelque mixte, ou alternance, de ces deux réactions, mais on n'oubliera pas qu'« encore » est l'équivalent anglais de notre « bis », qui ne réclame pas toujours une répétition du dernier morceau exécuté, mais plutôt une nouvelle performance d'un exécutant qui faisait mine de quitter la scène : soit un autre du même en guise de variation. Le *playing again* qui va suivre se voudrait de la deuxième sorte, mais ce n'est probablement pas lui qui décidera de son sort : j'ai vu l'heure.

Albussac. J'avais fait sa connaissance au lycée d'Amiens (« Cité scolaire », au bord des champs de betteraves), où il enseignait la philosophie, et, contrairement à moi, habitait en ville avec Jeanne-Marie et leurs deux petites filles. Il avait, si je ne confonds pas tout, préparé l'agrégation en compagnie de Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Pascal Fieschi et Marie-Pierre de Cossé-Brissac, qui enseignait la même matière au lycée de filles, au cœur de la ville, et que nous appelions, pour mille raisons, « la Déesse ». Plusieurs années auparavant, il avait été maître d'internat à Saint-Germain-en-Laye en même temps (puisque le monde est petit) que Michael Riffaterre, qui bien plus tard préférerait oublier cet épisode et ne mentionnait que rarement ses propres attaches limousines – à vrai dire, d'un tout autre niveau social. Yvon Bourdet venait, quant à lui, d'une famille paysanne que j'ai connue plus tard dans sa ferme d'Albussac, quelque part entre Tulle et Argentat, nom qu'il prononçait, avec ce que je supposais être un reste d'accent corrézien, quelque chose comme « Arventat ». Je crois qu'il avait été poussé vers « les études », un peu, comme tout le monde dans nos milieux, par son instituteur, et peut-être aussi par un curé de village. C'était l'époque où les dissensions entre lycéens se réglaient selon cette phrase étrange, qu'il citait souvent, et qui valait provocation en duel à coups de poings, et à tout propos : « Pose tes chaussettes et viens derrière l'église. » En fait de chaussettes, il s'agissait plutôt de sabots, mais la Corrèze de son enfance n'était pas tout à fait une province perdue, d'abord grâce aux fameux matches de rugby en derby entre Tulle et Brive, ensuite parce qu'y avaient résidé dans les années vingt (à Varetz) Colette et Henry de Jouvenel (alors sénateur du lieu), et qu'y résidaient dans les années quarante (à Argentat), rejoints un temps par André Malraux (à Saint-Chamant), Mireille (« Le petit chemin qui sent la noisette... ») et Emmanuel Berl, dit « Théodore », apparemment revenu de ses propres discours sur « la terre qui ne ment pas », et qui passait, avec *Sylvia*, à un récit autobiographique évasif et insistant, à la recherche de sa propre « charade ». Bref, la Corrèze orientale, sur cette rive droite de la Dordogne, avait été un haut lieu de la vie politique, intellectuelle et artistique française, et Yvon restait fidèle à ce terroir éclairé, où il revenait souvent – et à ce temps, qui ne reviendra plus pour personne. Il contribua un peu à hâter ma déstalinisation par ses remarques sarcastiques, puis à ménager mon épisodique passage à « Socialisme ou Barbarie ». Ledit épisode me révéla surtout, quoique un peu tard, ma totale perte d'appétence pour l'engagement politique ou idéologique, fût-il aussi lucide et, en fait, désenchanté que celui-là. Yvon, au contraire, s'y embarqua de plus en plus, de scissions en scissions, bien au-delà des années « S ou B », militant par la plume, successivement, pour une réhabilitation de l'austro-marxisme, puis pour l'autogestion, enfin pour une cause occitane qui le ramenait à ses origines, comme ces anciens gauchistes qui reviennent à la Terre sainte et à la Torah. Pour moi, « physiquement dépolitiqué » – pour parler comme Baudelaire – que je commençais d'être, je ne voyais pas toujours ce qui le faisait courir, et nos évolutions divergeaient progressivement, jusqu'à nous séparer sans bruit, mais non sans échanges de lettres un peu polémiques, dont je n'ai plus trace et dont j'ai oublié l'objet. Mais je n'oublie pas un voyage en commun à Amsterdam, où il venait consulter d'obscur archives marxistes, ni quelques rencontres à quatre, chez nous à Savigny ou chez eux à Meudon-la-Forêt, où ils étaient venus s'installer après avoir quitté Amiens, et surtout à Peillon, cette merveille perchée mais si bien cachée de l'arrière-pays qu'il nous fit connaître à une époque où le tourisme ne l'avait pas encore débusquée, et où il avait une petite maison de village encoignée au bord de l'abrupt escalier de pierre qui monte vers la place de l'église.

De tous mes amis intellectuels (et autres), il fut un des moins formatés, des plus complexes, imprévisibles, inclassables, un de ceux dont on dit que « le moule est cassé ». Mais dans son cas, il n'y avait eu aucun moule : ce petit paysan s'était façonné hors des cadres et des normes, en limant sa cervelle à celle d'autrui. J'ai à mon tour frotté la mienne à la sienne, et je crois savoir ce que je dois à cette friction-là. Je dois pourtant avouer que, malgré ses leçons enthousiastes, il n'a jamais réussi à me communiquer sa science rugbystique, dont ne me restent que les noms mythiques de Jean Prat, Jean Gachassin, Walter Spanghero, Guy et Lilian Camberbero, André Boniface et Pierre Albaladejo, dit « Bala », et ma propre incapacité, qui le consternait, à distinguer un drop d'un coup de pied de pénalité, et un demi de mêlée d'un demi d'ouverture. À cette époque, les conversations téléphoniques étaient fractionnées en « unités » de deux ou trois minutes, que signalaient de brèves sonneries, discrètes mais audibles pour chacun des deux locuteurs. Yvon, qui pratiquait une variante paysanne de l'humour sarcastique, ne manquait pas de saluer ces signaux en me disant, de l'autre bout du fil : « Tiens, tu en as encore pour trente centimes. » Je ne garantis ni la durée, ni le coût, mais j'avoue, au titre de la nostalgie, que ces scansions sonores et leur commentaire me manquent un peu aujourd'hui.

Ambivalences. Les compressions de voitures de César, dont on a pu voir ou revoir quelques-unes à la Fondation Cartier sous la houlette de Jean Nouvel à l'automne 2008, se présentent au moins sous deux formes auxquelles je réagis très différemment. Certaines, en particulier celles de la *Suite milanaise*, ont été « repeintes en cabine », nous dit Nouvel, dans les couleurs du nuancier proposé par la marque Fiat pour l'année 1998. Cette (apparemment) épaisse couche de peinture qui l'enrobe donne à l'objet comprimé l'allure d'un énorme bloc caoutchouteux, voire d'un monstrueux chewing-gum monochrome, qui fait penser à certaines sculptures pâteuses du pop art, à la Claes Oldenburg. J'admets forcément qu'on puisse les aimer, mais, comme on disait dans mon enfance, « je ne me relèverais pas la nuit pour en reprendre » – non plus d'ailleurs que des « expansions »

pouces et autres) du même artiste. En revanche, je reste fasciné par ce j'appellerai faute de mieux compressions « brutes » (je ne suis pas sûr qu'elles le soient tout à fait), où l'on peut percevoir, émergeant en léger relief à la surface du mégalithe parallélépipédique, les traces fragmentaires et apparemment fortuites de l'automobile d'origine ainsi malmenée. Le motif de ma fascination tient à cette manifestation aléatoire d'un état antérieur, et aux effets de polychromie involontaire qu'elle détermine. Ces compressions se donnent à voir à la fois, en bloc, comme des monolithes verticaux, sortes de menhirs (post-)industriels, et, en détail, comme des mosaïques involontaires de tessons métalliques. Ce double état esthétique est clairement de l'ordre du palimpseste, et, malgré la contribution toute mécanique de la machine dite « Big Squeeze », d'un bricolage aux effets imprévisibles.

Non loin de là, je trouve la même séduction ambivalente aux collages de Schwitters et aux « décollages » de Hains et surtout de Villeglé (Centre Pompidou, 2008-2009), que l'on peut recevoir alternativement – ou mieux, simultanément – comme les affiches lacérées ou débris de toutes sortes dont ils procèdent, et comme les compositions abstraites qu'ils peuvent former comme sans le vouloir. Chez Villeglé, la gamme d'effets s'étage d'apparentes performances d'expressionnisme abstrait – voyez *Carrefour Rambuteau-Beaubourg*, du 19 octobre 1972, ou *Rue Pastourelle-Gergovie*, du 9 avril 1978, où l'on croit retrouver une manière américaine, quelque part entre De Kooning et Rauschenberg – à des manifestations plus crûment « figuratives », où se laissent complaisamment déchiffrer des bribes de messages publicitaires ou politiques agrémentées de graffitis plus ou moins vengeurs. Tout son art est dans cet équilibre instable, dans ce traitement indécidable, que couvre tant bien que mal le titre de *Comédie urbaine*. « Abstraction » et « figuration » se donnent parfois la main dans un jeu, mixte de fortuit et de concerté, où le hasard, « objectif » ou non, tient sa partie.

Anachroniques. Un soir de janvier 1980, un collègue de Berkeley organisa une *party*, plus ou moins en mon honneur, parce que j'avais donné dans la journée la conférence rituelle du *visiting professor* pour le semestre en cours. La compagnie était chaleureuse, et certaine présence m'éclairait plus intimement la soirée. Assez vite, notre hôte nous annonça la venue d'une journaliste française alors en congé sabbatique à Inverness, au fond de l'étroite échancre que creuse la fameuse faille de San Andreas. Il savait que le nom de cette personne ne pouvait m'être inconnu, mais ce qu'il ne pouvait savoir, c'est ce que ce nom m'évoquait de plus personnel, après tant d'années et tant de séismes affectifs, que l'esprit du lieu m'incitait à qualifier de *heartquakes*. Je dissimulai convenablement ma réaction, mais je commençai à fantasmer sur la conjonction imminente entre ces deux êtres, ces deux moments de vie, si éloignés, dont je serais le seul point commun, et que j'allais embrasser d'un même regard, le temps d'un étrange anachronisme. J'imaginai la conversation qui s'ensuivrait, pleine de collisions secrètes et d'énigmes dont je garderais la clé. Une heure passa dans ce vertige temporel, puis le maître de maison nous informa que la visiteuse attendue ne pourrait finalement venir ce soir, faute de voiture disponible. Ce contretemps ne pouvait me surprendre tout à fait, il m'en rappelait bien d'autres. La conjonction attendue n'aurait donc pas lieu, une porte un instant ouverte se refermait d'elle-même, les années reprenaient leurs places, le temps rentrait dans ses gonds. Je n'avais plus de fracture à réduire, plus de faille à combler. J'envisageai un instant de faire moi-même l'aller-retour, mais ç'aurait été perdre une présence proche pour une ombre lointaine, et je savais de longue date que le destin n'aime pas qu'on lui force la main.

Quand ils ne se dérobent pas à mon attente comme ce jour-là, j'apprécie ces moments, trop rares, où une rencontre télescope plusieurs périodes d'existence assez éloignées les unes des autres, et qui n'auraient jamais dû se rejoindre. Un de mes amis, que j'ai connu à dix ans au collège, puis perdu de vue, puis retrouvé dix ans plus tard au sanatorium et suivi en maison de postcure, puis reperdu, puis rencontré treize ou quatorze ans plus tard dans une rue de banlieue, puis reperdu encore pendant quarante-trois ou quarante-quatre ans, m'appelle inopinément après s'être reconnu dans une page de *Bardadrac*. Nous passons deux heures ensemble, et nous interrogeons sans réponse sur les raisons de cette relation en pointillés dont l'empan total est aujourd'hui de soixante-sept années, brassant naturellement des souvenirs communs, évoquant en désordre le Pontoise et l'Éragny des années quarante, l'Aire-sur-Adour de l'été cinquante, le Sceaux et le Cancale des deux années suivantes, le Morsang-sur-Orge des années soixante, les amis communs de ces divers ancrages, dont certains ont disparu, comme on dit, « entre-temps ». Le « bal de têtes » de la matinée Guermantes n'est pas loin, mais ce qui me sidère le plus n'est pas cette forme de « temps incorporé » que figure le poids des années, c'est la manière dont ses différents moments peuvent se mêler, s'entrecroiser, ricocher les uns sur les autres, d'avant en arrière et d'arrière en avant, comme si le temps avait perdu sa fatalité de mouvement vectorisé, irréversible et, comme dit Virgile, « irréparable ». Par un rapprochement fugitif, je revois ce déjeuner où le hasard professionnel m'avait placé à la même table que la passion inoubliable de mes seize ans, perdue – mais non oubliée – pendant un quart de siècle, et que j'allais perdre de nouveau, peut-être à jamais, sans avis de recherche. Et cette journée passée, l'été 1952, dans la maison de Conflans en instance de vente, où j'avais rassemblé autour de ma tante Marthe, qui y ressuscitait le versant parisien de mon enfance, mais aussi le Launay de mon adolescence, quelques camarades (mon passé de sanatorium, mon présent d'études et de politique, mon versant basque), dont une incarnait, à notre double insu, mon imprévisible futur.

J'aime ce que saint Augustin disait de la définition du temps, qu'il ne trouvait que lorsqu'il ne la cherchait pas. Un peu plus près de nous, Péguy écrit quelque part : « Quand on a dit "Le temps passe", on a tout dit », mais ce disant il n'a pas vraiment tout dit : il faut ajouter ceci, qu'il lui arrive parfois de re-passer, d'entremêler ses repères et d'enchevêtrer ses traces.

J'aime aussi cette histoire juive que je dois à mon demi-cousin Rémi Champseix, et que tout le monde connaît sans doute sous une forme ou sous une autre, que j'ai souvent été tenté d'appliquer à diverses controverses « intellectuelles » auxquelles j'étais plus ou moins mêlé, et dont on verra sans doute l'application particulière au propos de cette entrée : Lévy consulte le rabbin de son *shetel*, Rabbi Cohen, pour savoir ce qu'est le temps. « Le temps, répond Cohen, est une flèche. » Un peu incrédule, Lévy va consulter pour confirmation le rabbin de la grande ville, qui lui répond : « Le temps n'est pas une flèche. » Fort déboussolé, Lévy retourne dans son *shetel* et rapporte à Cohen la réponse du Grand Rabbin. « Oui, répond Cohen, bien sûr, on peut le dire aussi comme ça. »

Aneth. Sans vouloir faire une publicité mal compensée ni inciter à une consommation immodérée, je note, pour mon herbier, qu'il existe deux sortes d'aquavit dans la seule marque que je connaisse, et qui porte le nom d'une ville danoise : l'ordinaire (selon moi), qui est parfumé au cumin, et l'autre, qui l'est à l'aneth. Je dis « aneth » pour simplifier, mais chacun doit aussi savoir que l'aneth est également appelé fenouil bâtard, que le fenouil, même légitime, est une plante à goût anisé, que de l'anis on tire le pastis et, bien sûr l'anisette, que l'anis étoilé s'appelle encore badiane, et que l'anis des Vosges est plus correctement nommé cumin, ce qui nous met au rouet. Bien entendu, l'absinthe, espèce à part entière quoique menacée, n'a rien à voir avec tout ça. Au titre de la nostalgie fin de siècle, je rappelle que la « fée verte » comportait au moins armoise, fenouil, anis vert, éventuellement anis étoilé, hysope, mélisse, coriandre et excipients distillés. Je n'invente évidemment rien.

Anglet. Comme j'ai dû le dire ailleurs, pendant l'été 1956, Etorki avait sa base collective à Anglet, qui faisait alors à Biarritz une sorte de faubourg rural et ordinairement plus silencieux, malgré la proximité de l'aérodrome. Ma base personnelle était une sorte de chambrette en soupenette chez « l'habitant », qui était d'ailleurs une habitante, corpulente et moustachue. Adrienne, au contraire (appelons-la de ce joli prénom nervalien, bien qu'il y ait largement prescription, sinon péremption), faisait grand honneur au prix de beauté qu'elle venait de remporter, et dont l'éclat rejaillissait sur l'ensemble de la troupe et de ses aficionados. Esméralda basquaise, brune, élancée, aussi cambrée qu'il convenait à sa position dans le corps de ballet, elle avait l'œil franc, le caractère naturel et sans détour. Le lieu de nos rencontres était le plus souvent, à la tombée de la nuit, la plage bien nommée « de la Chambre d'amour ». Un soir, pour leur donner une conclusion plus discrète et moins sableuse, je l'attirai dans mon galetas. Tout commençait d'aller le mieux du monde, quand soudain des couinements stridents se firent entendre de l'étage au-dessous, c'est-à-dire d'une sorte d'écurie qui occupait le rez-de-chaussée, ouverte sur une cour étroite qui faisait caisse de résonance. De toute évidence, ces cris étaient poussés par un cochon, mâle ou femelle je ne sais, qui m'avait pourtant laissé dormir les nuits, ou du moins les aubes précédentes, mais que notre manège avait apparemment réveillé, peut-être même excité de quelque émulation légitime. Mieux vaut faire envie que pitié : le moment de surprise passé et vu le contexte, un fou rire nous saisit et, inlassablement accompagné de sa cause, ne nous quitta plus guère de toute la nuit. Je savais déjà d'expérience que le sentiment du comique ne contrarie en rien l'élan érotique, bien au contraire, et qu'ils peuvent se prêter mutuellement la main. Nous en eûmes une confirmation que je veux croire mutuelle, mais la saison touchait à sa fin, et, quittée la Côte d'Argent, cette relation si fraîche n'eut guère de suite en d'autres lieux : comme les élans du cœur, les ardeurs du corps s'étiolaient quand on les dépayse.

Annociation. Gabriel : « Arrête la pilule ! »

Anthologie. Je peux bien avouer maintenant que mon premier vrai contact, vraiment tardif, avec l'œuvre de Proust eut lieu en 1955, et par le truchement d'une anthologie établie, je ne sais trop à quelle date, par Ramon Fernandez pour les éditions Gallimard, dans un format inhabituel (presque carré), sur papier jauni d'après-guerre et sous une couverture bleu canard, qu'on ne trouve plus trop, je suppose, que les bibliographies modernes ignorent superbement, et dont j'ai perdu l'unique exemplaire qui m'était parvenu je ne sais trop par quelle voie – peut-être tout bêtement commerciale. Autant que je puisse le reconstituer de mémoire, le choix de Fernandez faisait bien naturellement la part la plus belle aux pages les plus détachables, et donc aux descriptions : aubépines, mer à Balbec, toiles d'Elstir, sonate de Vinteuil... C'est sur cette base précaire, et à travers des transcriptions non pas encore photocopiées, mais ronéotées comme des tracts, que je transmis à mes premiers élèves une version un peu atypique, et sans doute graphiquement fautive, de la *Recherche*. Et comme je suis sûr de n'avoir jamais pratiqué l'édition « courante » en treize volumes, le fait est que ma première lecture « complète » (en tout cas, *suivie*) dut attendre mon achat, en 1956, des trois volumes de l'édition Clarac en Pléiade, où je découvris enfin que cette œuvre, pour moi jusqu'alors essentiellement descriptif et poétique, était aussi, pour le meilleur ou pour le pire, un *récit*, et racontait une histoire. Mais mes premières pages sur cet objet, écrites en août 1961, reposaient encore largement sur le souvenir de ces anciennes lectures fragmentaires. En ce particulier comme en général, je n'entrais dans le mode narratif qu'à reculons, et comme à regret.

Anti-goûts. Je me reproche parfois, en art, un excès d'éclectisme béat qui me fait goûter bien plus de choses que je ne devrais peut-être. Pour me corriger ou me racheter, j'ai dressé une petite liste en désordre de mes rares dégoûts, ou plutôt anti-goûts, sans doute propre à me valoir le mépris de ceux, forcément nombreux, qui ne les partagent pas. Je n'y inscris évidemment que de grandes gloires universellement admirées, et qui y figurent presque toutes sous réserve d'une ou deux exceptions locales et confirmatoires. En littérature, je n'aime pas trop Dostoïevski, pas du tout Céline, guère James, Breton pour son style gendarme, j'ai un peu de mal avec Musil, Kafka, Melville, Conrad, Faulkner (pour ces quatre derniers, j'excepte quelques nouvelles sur le mode bien connu : « mais alors, à la folie »). En peinture, je ne cours pas après le Cinquecento italien (sauf Titien), Greco, Delacroix, Courbet, Seurat, Bacon, le Pop Art (où je ne range ni Jasper Johns ni Robert Rauschenberg) et l'art conceptuel. En musique « classique », j'aime hélas presque tout, sauf peut-être Vivaldi, Bruckner et les minimalistes américains. En jazz, je n'adhère guère au culte de Lester Young, d'Art Tatum ou de Chet Baker (du moins comme chanteur), et je n'ai jamais mordu au *free*, dont l'extinction ne me cause aucun regret. En architecture, je fuis le « postmoderne » néo-académique à la Philip Johnson (qui avait pourtant assez bien commencé sous Mies van der Rohe) ou Ricardo Bofill – mais non la suite : j'adore au moins Frank Gehry, et souvent Jean Nouvel. En cinéma, j'ai depuis longtemps renoncé à Kubrick, à Bresson, à Antonioni, à la défunte « Nouvelle Vague ». Mention spéciale pour Hitchcock : j'ai surtout trouvé cocasse l'attelage imaginé dans les années cinquante par les *Cahiers du cinéma* entre le réalisateur de *Psychose* et celui de *Rio Bravo*.

Motiver ces anti-goûts aggraverait mon cas, si je le pouvais, mais leur petit nombre m'en dispense peut-être. J'ai longtemps cru ne pas aimer la musique dite « de chambre », à l'exception flagrante des trios, quatuors et quintettes à cordes. J'ai compris récemment que cette indifférence toute relative affecte seulement la musique de chambre comportant une partie de piano : sonates en duo, trios, quintettes, et même, je le crains, mélodies ou lieder avec accompagnement de clavier, ce qui fait au bout du compte un répertoire assez copieux dont je me passe trop volontiers. Ce léger recul s'accorde mal à mon goût pour le piano seul, ou en concerto avec orchestre symphonique (j'y reviendrai peut-être), ou, côté jazz, en compagnie d'une contrebasse et/ou d'une batterie. En musique classique, c'est bien sa présence qui m'indispose, comme si son clapotis m'offusquait la ligne continue des parties de cordes ou de voix. De cette mauvaise disposition, et de toutes les autres, y compris donc les bonnes, je me console en m'appliquant cette réponse de Debussy (je crois) à une dame qui disait ne pas « réussir » à aimer Wagner, et qui vaut pour bien d'autres sortes d'insuccès : « Ça ne fait rien, madame. »

Antwerpen. « Antwerp ! Un Baudelaire tout fauve et noir gît dans ce mot. Mot plein d'épices et de perles débarquées, sous un ciel pluvieux, par un matelot ivre, à la porte d'une taverne... » Ainsi Valéry, dans une lettre à Gide, laissait-il filer son rêve, chargeant un nom, au reste déformé, d'images venues d'ailleurs, comme le Narrateur de la troisième partie de *Swann*. Je me demande ce que l'amer auteur de *Pauvre Belgique* aurait pensé de cette attribution qui transfère de Hollande en Flandre belge le double exotisme en abyme, invitation au voyage dans le voyage, d'un Occident fuligineux un instant traversé par l'éclat d'un Orient de négoce et de voluptés nocturnes.

Mais le même Baudelaire, qui méprisait en bloc et en boucle la « peinture flamande », comme tout ce qu'il put voir entre Meuse et Quiévrain, et trouvait en Rubens « un goujat habillé de satin », concède du moins, grande nouveauté pour son temps, quelque intérêt semi-horrifié pour ce qu'il appelle le « style jésuitique » et que l'on a depuis baptisé l'art baroque : « salmigondis, jeu d'échecs, chandeliers, boudoir mystique et terrible, deuil en marbre, confessionnaux théâtraux, théâtre et boudoir, gloires et transparents, anges et amours, apothéoses et béatifications ». Il en trouve un chef-d'œuvre dans « l'église des Jésuites », c'est-à-dire, je suppose, Saint-Charles-Borromée, anciennement Saint-Ignace. Cette façade enserrée, théâtre et boudoir en effet, dans la minuscule place Hendrick Conscience, est bien l'une des manifestations à la fois les plus chaleureuses et les plus maîtrisées du génie baroque. Rubens ou non, elle motivait à elle seule le voyage d'Anvers.

Dans l'été indien de septembre 1977, où la foule des retardataires se pressait au Musée royal, à la cathédrale, à la Rubenshuis, c'était un plaisir égoïste de flâner dans ces lieux, par comparaison désertés : Saint-Charles donc, ou la Grande Place, moins saisissante en elle-même qu'à Bruxelles, mais sublimée, de biais, par l'élan d'une tour immense, et constamment rafraîchie par le ruissellement à même le sol de la fontaine Brabo, variante – tardive il est vrai (1887 : voilà bien ce qu'Eugenio d'Ors appelait le « baroque fin de siècle ») – à quoi même la Rome du Bernin ne semble pas avoir songé. Ou la Bourse du Commerce, à la haute verrière elle aussi dix-neuviémiste, toute encadrée dans un pâté de maisons, accessible seulement par deux rues perpendiculaires dont elle occupe la croisée, et qu'elle commande de ses quatre portes, si l'on voit ce que je veux dire. Ou le discret musée Mayer van der Bergh, pour cette Mère Courage de cauchemar qu'est la *Dulle Griet* de Breughel, Margot l'enragée dont l'extravagant tintamarre de casseroles en bataille entamait à peine la quiétude d'une petite salle où trois visiteurs se seraient gênés. Et, en prime, l'aimable laideur de cette ville toute prosaïque entre l'affairement grandiose de l'Escaut et celui, trotte-menu, du quartier diamantaire – à deux pas de la gare, comme souvent, et, me dit un connaisseur, non sans raison.

Au Musée royal, à travers la bousculade, on apercevait à grand-peine un ventre par-ci, une croupe par-là : le *Barocchus flaccidus* n'est pas la meilleure espèce du genre, et le plus magistral de Rubens est dans la cathédrale, théâtre sans boudoir où son génie tourbillonnant s'affirme à heurter la violente diagonale de la Croix.

De là, retour à Bruges, à sa frêle lumière, son carillon, ses ruelles patientes, ses canaux déjà voilés d'une mince peau de feuille mortes, à Memling – le plus humble, le plus précieux silence.

Apogée. Je ne retrouve plus dans l'inépuisable grenier de *La Comédie humaine* cette phrase selon laquelle il arrive toujours, dans la vie d'un homme, un moment où tout ce qui a fait jusqu'alors sa fortune se retourne contre lui. Tout ce qu'il tente maintenant pour éviter ou surmonter ces obstacles contribue à les aggraver, et plus il se débat, plus il s'enfoncé et court à l'abîme. Rien n'y fait, il est perdu tout simplement parce qu'il est perdu, et qu'un homme perdu ne peut plus que se perdre davantage. La métaphore classique invoque la roche Tarpéienne, mais l'image la plus juste est sans doute celle de l'homme englouti peu à peu, par l'effet de sa propre résistance, dans le courant d'une baie des Landes ou dans les sables mouvants de la baie du Mont-Saint-Michel. Je ne suis pas sûr de partager ce point de vue un peu trop *ad hoc* de romancier porté aux effets dramatiques, et d'ailleurs l'*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, qui pourrait illustrer au mieux, ou au pire, cette courbe en cloche, évite la catastrophe finale par une sorte de fin heureuse inespérée et lénilifiante. La phrase que je crois chercher, que je ne reconnais plus et que je paraphrase comme je peux, est peut-être en fait cette dernière page du deuxième chapitre du roman, où Balzac qualifie justement d'« apogée » ce moment fatal où tout se renverse et tourne à l'encontre de son but. Ce chapitre est intitulé, justement, « César à son apogée ». Je soupçonne Balzac d'avoir bien calculé ce jeu de mots en choisissant le prénom de son héros. On peut lui pardonner cette facilité, qui n'est trompeuse que si l'on méconnaît la signification exacte de ce mot et de cette chose, qui, comme la bonne santé, état précaire par définition, ne présage rien de bon. On devrait toujours retarder aussi longtemps que possible le moment de son apogée.

Arbre. On répète à l'envi cette vérité d'expérience, pour l'appliquer à toutes choses, qu'une forêt qui pousse fait moins de bruit qu'un arbre qui tombe. L'application est presque toujours légitime, et Lévi-Strauss parle justement de la « grandeur indéfinissable des commencements ». Indéfinissable, peut-être parce que imperceptible. Celle des fins est généralement plus facile à définir, mais je vois au moins une exception à cette règle, et qu'il convient de respecter autant que l'on peut : un enfant qui naît fait souvent plus de bruit qu'un vieillard qui s'éteint. À vrai dire, quand une mort fait du bruit, ce n'est pas toujours la faute du mort, qui – comme on sait – « n'entend pas sonner les cloches ».

Art. Continuation de la vie par d'autres moyens. Rauschenberg prétendait travailler toujours dans l'intervalle, ou interstice, entre les deux. C'est en effet le bon endroit, à condition de concevoir ce *gap* moins comme une limite à transgresser que comme un espace libre à combler. On demande parfois pourquoi il y a plusieurs arts plutôt qu'un seul. Plutôt que de m'interroger sur sa cause, je serais porté à contester le fait : il serait plus juste de penser qu'il n'y a qu'un art (comme Lacordaire disait : « Il n'y a qu'un amour »), dont les pratiques, les supports, les points d'application sont divers, mais dont le propos est unique : évidemment (pour moi) l'intention esthétique. L'idée d'une pluralité (*a fortiori* de ce qu'on appelait jadis un « système ») des arts suppose qu'on puisse tracer des frontières étanches dans le champ artistique. Mais l'expérience résiste à toute tentative de séparer ce que ne distingue qu'une spécialisation tout empirique. Les artistes de la Renaissance le savaient bien, qui passaient sans ambages du dessin à la peinture, de la peinture à la sculpture, de la sculpture à l'architecture, parfois de l'architecture à la poésie. « Un bon esprit, dira Michelet, peut s'appliquer à tout. » La *dédéfinition* observée naguère par Harold Rosenberg dans l'art contemporain rétablit à sa façon cette polyvalence, en proposant des « combine », comme fit justement Rauschenberg, ou des pratiques techniquement inclassables comme celles du *ready-made*, de l'installation, du *happening* ou de l'art conceptuel. On a vu depuis la sculpture et l'architecture se rejoindre en échangeant réciproquement leurs allures, sinon leurs fonctions, dans les formes monumentales d'un Serra et les constructions sculpturales d'un Gehry ou du mirobolant Calatrava.

Le statut de la littérature est loin d'être plus tranché : Maupassant mettait jadis les critiques au défi de définir un genre aussi multiforme que le roman, sous peine d'y faire preuve « d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence » – encore n'avait-il lu ni Proust, ni Joyce, ni Musil, ni Beckett, et je ne vais pas chercher très loin. Le cas (peu) spécifique du roman peut s'étendre à l'ensemble de ce champ, dont les relations de voisinage sont assez complexes, par exemple entre « prose » et « poésie », entre fiction et non-fiction, entre fiction narrative et fiction dramatique, si l'on n'exclut pas cette dernière, comme il se fait trop souvent, du champ littéraire. Mais, si l'on veut bien l'inclure, on se retrouve avec, sur les bras, cette dimension non verbale (« le théâtre moins le texte ») que Barthes appelait la *théâtralité* : corps, voix, gestes, décors, costumes, lumières, espace scénique – et, au moins à l'opéra, musique, chant, orchestre. La relation au cinéma est aussi difficile à réduire : dans un film de fiction, seuls le scénario et les dialogues relèvent d'une sorte de littérarité, qu'on peut transcrire et émanciper de la réalisation filmique par « novélisation », voire transposer à la scène, comme on a fait un jour, par exemple, pour le film de Clint Eastwood, *Sur la route de Madison*. Le reste (le film moins le texte, qu'on pourrait donc appeler *filmicité*) procède d'une coordination de métiers largement aussi complexe que celle du théâtre, et bien plus soumise aux évolutions imprévisibles de la technique. La notion post-romantique d'une spécificité de chaque art – d'une « essence » vers laquelle il est censé tendre pour finalement s'y réduire, comme, pensait-on jadis, à la « poésie pure », ou naguère, selon Clement Greenberg, à la peinture abstraite –, cette

otion est largement illusoire : depuis toujours et de plus en plus, « les arts » se touchent, se fondent, s'échangent, se chevauchent et s'enchevêtrent. Arthur Danto a proposé un jour une autre motion, ou notion, de synthèse, celle de « monde de l'art » (*Artworld*) – qui, à vrai dire, se réduisait pour lui au monde, devenu aujourd'hui indéchirable, des arts visuels et plastiques. Le sociologue Howard Becker, qui fut d'abord musicien de jazz, se garde bien d'une telle restriction de champ : il parle *des* « mondes de l'art » (*Art Worlds* : c'est le titre de son livre), et ce mixte de singulier et de pluriel dénoue assez bien notre nœud gordien : il n'y a qu'un art, mais qui s'accomplit en une pluralité de pratiques, de métiers et de milieux liés par des réseaux de coopération, comme par exemple, en littérature, celui qui relie des auteurs, des éditeurs, des imprimeurs, des critiques, des libraires et parfois des lecteurs. Il n'y a qu'un art, mais il comporte plusieurs mondes, comme il y a plusieurs demeures dans la maison du Père.

Le trait commun à toutes ces « demeures », c'est pour moi, définitivement, la fonction esthétique, c'est-à-dire (à moi Kant !) de plaisir désintéressé. Je vois bien qu'une grande part de l'art contemporain a cessé de s'y attacher, visant des effets d'autres sortes, où la provocation, l'agression, la « transgression » (on sait rarement de quoi), la posture narcissique, le battage idéologique ou le racolage publicitaire jouent souvent le premier rôle. Mais aucun de ces effets ne peut échapper sans recours à l'investissement esthétique de la part du récepteur. Toute action à visée anesthésique, voire antiesthétique, peut être reçue (convertie, sublimée) sur le mode esthétique, comme on le sait depuis les *ready-made* de Duchamp, qui fonctionnent, au moins pour moi, comme autant de gags conceptuels ou de *practical jokes*, et que j'apprécie comme tels, et donc comme accomplissements artistiques : une bonne plaisanterie (une plaisanterie que je trouve bonne, ou quelque performance que je reçois comme une bonne plaisanterie) est pour moi un objet esthétique. Et peu m'importe que l'intention de son producteur soit tout autre : comme l'a dit Duchamp lui-même, « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » – et plus généralement les récepteurs qui font les œuvres d'art. Ce que vise un artiste contemporain, et que parfois j'ignore absolument, n'entre souvent pour rien dans la manière dont je reçois son œuvre. Si sa dimension humoristique, polémique, agressive ou autre me reste inconvertible en plaisir esthétique, elle restera pour moi extérieure au champ artistique, c'est-à-dire au champ des objets capables de fonctionner pour moi comme des effets artistiques. Mais j'ai sans doute tort de dire trop uniment « plaisir esthétique » : quand une œuvre me procure au contraire un véritable *déplaisir* esthétique, je ne manque pas d'identifier ce déplaisir comme *d'ordre esthétique*, et l'orientation négative de cette appréciation n'est pas de sorte à disqualifier à mes yeux cet objet comme œuvre d'art : j'y vois sans hésitation une-œuvre-qui-me-déplaît (une œuvre « laide », comme on dit en termes naïvement objectivistes) et je n'ai pas besoin de sublimer ce déplaisir pour y reconnaître une émotion esthétique négative. Toute émotion, positive ou négative, porte en elle-même, *index sui*, la marque de sa nature : quand un plat ou une boisson me plaît ou me déplaît, je connais spontanément que (ou au moins *si*) ce plaisir ou déplaisir est d'ordre gustatif ; quand un objet que je reçois comme une œuvre d'art me plaît ou me déplaît, je sais de la même manière si (ou au moins *dans quelle mesure* et *à quel titre*) ce plaisir ou déplaisir est d'ordre esthétique. S'il ne l'est pas, ou pas assez, la fonction artistique de cet objet ne s'exerce tout simplement pas sur moi, et ses autres fonctions – idéologiques, posturales, commerciales ou autres – me laissent le plus souvent indifférent. Ou plutôt, le sentiment qu'elles m'inspirent s'appelle *l'ennui*, et je doute que ce sentiment-là soit exactement d'ordre esthétique (il est plutôt le signe d'une relation anesthésique non sublimée en relation esthétique) ; mais je me trompe peut-être, si l'on peut se tromper lorsqu'on doute.

Atget. Aucun procédé de reproduction ne semble pouvoir rendre l'extrême finesse de ces tirages sépia que le public parisien a pu voir lors d'une exposition rue de Richelieu au printemps 2007. On l'ignora longtemps, avant de le redécouvrir à travers une sélection, opérée juste après sa mort par Berenice Abbott, dont on se demande comment il s'y serait reconnu. Son seul but avoué, on le sait, était de fournir à de vrais artistes des « documents » dont quelques-uns firent effectivement usage, et de laisser à la postérité une image aussi fidèle que possible du « Vieux Paris » du début du siècle, et de quelques-uns de ses environs proches, parfois un peu monumentaux ou apprêtés. Je m'étonne du soin qu'il mit à confier à ses plaques ces allées et ces statues du jardin des Tuileries, des parcs de Sceaux, de Versailles ou de Saint-Cloud, qui répondaient si peu à ce que je suppose être son inclination profonde vers un détail urbain familier, humble, un peu bancal, dans ses rues obliques et ses cours de guingois ; mais cette préférence que je lui prête est peut-être celle qui commande mon propre choix dans l'ensemble de son œuvre : « mon », ou plutôt sans doute *notre* choix, car c'est bien par là qu'il est devenu finalement si admiré, et qu'il a eu tant d'échos dans l'art de la photographie moderne – je ne dis pas « contemporaine ». Pour la première fois, ou à peu près, un photographe jugeait bon à capter ce que nul ne jugeait bon à contempler, et que son travail, par cadrage, choix d'éclairage et d'objectif, qualité du tirage, rendait, comme dit Proust à propos de Chardin, « beau à voir ». Ce qui le sépare pourtant d'autres transfigurateurs de la réalité urbaine comme Cartier-Bresson, Kertész, Doisneau, Frank ou Walker Evans, c'est la dominance, chez lui, de vues d'une ville visiblement habitée, mais sur l'instant privée de toute activité humaine. Cette réserve tient peut-être moins à une attitude antihumaniste qu'à un équipement déjà archaïque, peu apte à l'instantané, et aussi, croit-on savoir, à une prédilection pour la lumière délicate de ces petites aubes où ne se trouvait encore âme qui vive à saisir, ni à éviter. Le Paris matinal d'Atget, populaire presque sans présence d'aucun peuple, n'est pas abandonné, il est plutôt comme en suspens, en attente d'un réveil imminent (*Il est cinq heures...*). Artiste malgré lui, modeste ou peut-être simplement timide « à la ville » comme il l'avait été à la scène, il ne veut déranger personne, mais, d'un œil infaillible dans son choix de l'angle et du cadre, il pose un décor silencieux pour d'autres, qu'il n'attend pas, déjà reparti avec son lourd attirail sur le dos.

Ayer. Pour avoir donné de certains passages de la Bible des interprétations jugées hérétiques, Fray Luis de León fut condamné à la prison en 1572. Libéré en 1576, il reprit son cours à l'université de Salamanque par cette phrase simple et superbe qui annulait d'un mot quatre années de persécution et de silence forcé, et qui sonne à mes oreilles comme la devise de toute vocation pour l'enseignement : *Como diciemos ayer...*

Bach. Par étapes successives, on avait « revisité » la musique de Bach, dans le style d'interprétation que l'on croyait le mieux convenir à la vérité historique de son œuvre. Au début des années cinquante, et donc aux débuts de l'enregistrement en haute fidélité sur disques microsillons de vinyle tournant à trente-trois tours par minute, on écoutait les *Concertos brandebourgeois* (comme les *Quatre Saisons* de Vivaldi) selon Karl Münchinger et son orchestre de chambre de Stuttgart, et c'était une révolution par retour aux sources : oubliée l'écrasante *Passion selon saint Matthieu* de Wilhelm Mengelberg, oublié même le légèrement tzigane *Concerto pour deux violons* par Enesco et Menuhin, qui fut, je crois, mon premier disque, pleurant de toute sa cire et de sa prise de son d'époque (1932). Puis vinrent, découvertes avec quelque retard au début des années cinquante, quelques trop rares plages de Lipatti (la *Partita* en si bémol majeur, deux ou trois *Chorals* transcrits de l'orgue, et une *Sicilienne* transcrite de flûte et clavier), puis les *Sonates et Partitas pour violon seul* dans le premier (1954) enregistrement d'Henryk Szeryng, puis, en 1955, les *Variations Goldberg* par Glenn Gould (suivies de tant d'autres réinventions, jusqu'à son dernier enregistrement des mêmes *Goldberg* en 1981), dont le jeu et le son de piano nous semblaient plus purs que ceux des clavecinistes antérieurs, comme Wanda Landowska – on disait alors qu'il y avait trois sortes d'instruments à clavier : le clavecin, le piano et celui de Gould. Le thème commun à toutes ces retrouvailles consistait en un progrès vers toujours plus de légèreté, de clarté et de sobriété qui rejetait dans un grandiloquent passé romantique les interprétations du XIX^e et du début du XX^e siècle.

La révolution suivante, et encore actuelle, dite « baroque », n'est pas tout à fait du même ordre : certes, on y répudie les accents romantiques, mais on y réduit aussi les effectifs (jusqu'à se contenter parfois de quatre solistes pour les chœurs des *Passions*), on y revient aux voix d'enfants et aux instruments anciens, d'où par excellence le retour au clavecin qu'illustre un Gustav Leonhardt ; et surtout peut-être, on accélère le tempo et on rend la disposition rythmique plus allègre, plus élastique (un accent sur chaque temps fort), plus dansante, presque guillerette : le chœur d'entrée de la *Saint Matthieu* prend une allure de menuet, presque de valse musette, comme l'avait pressenti certain sketch de Poinet et Serrault. Avec Lipatti, Szeryng ou Gould, la musique de Bach avait perdu beaucoup de poids ; avec les baroqueux, elle perd un peu de sa rigueur et de sa gravité luthérienne. J'aurai donc successivement connu un Bach romantique (venu tout droit de sa redécouverte par Mendelssohn), un Bach classique, un Bach baroque. Cela s'appelle sans doute rajeunir, mais je me demande jusqu'où remontera, si elle a lieu (sans moi), la prochaine cure.

Baisers. Le 17 juillet 2007, lors d'une exposition à Avignon, une jeune artiste cambodgienne, sans doute méconnue, se fait mieux connaître en omant un « monochrome blanc » de Cy Twombly d'une lourde trace de rouge à lèvres censée exprimer son amour pour cette toile : c'est un *happening* conceptuel, mais de la sous-espèce, paradoxalement, affective ou érotique. L'artiste (l'autre) se déclare « horrifié » de ce vandalisme par excès de passion, aux antipodes de la réserve toute allusive de son propre style, à la limite du minimalisme. En même temps, je peux me tromper, faute d'avoir examiné de près le corps du délit et son support involontaire, mais je doute qu'une toile de Twombly ait pu être, avant cette agression chromatique, d'une blancheur absolue : tel que je le rejois, il ne franchit pas ladite limite, restant en fait aux antipodes de toute sorte de geste conceptuel ; son art tient à l'élégance du peu, mais ce peu est une forme suprême de sensualité. Je rapproche donc de son « horreur » le sentiment (moins violent) de ceux pour qui le rouge à lèvres est l'ennemi du baiser. Le bon geste, à la fois plus passionnel et plus conceptuel, aurait donc été que cette jeune artiste déposât sur cette toile censée « vierge » un baiser dépourvu de toute trace, sinon peut-être une imperceptible mais indubitable signature d'ADN. Pour autant, ce baiser volé mais chaste, et pour le coup minimaliste, n'aurait peut-être pas davantage échappé aux poursuites judiciaires en dommages, intérêts et frais de restauration intentées par le propriétaire de l'œuvre et la galerie qui l'exposait, puis suites dont l'issue (qui m'a échappé) fut renvoyée au 28 février 2008. On reproche aussi à l'artiste intentionnellement baisante de s'être acquis une notoriété illégitime aux dépens de l'artiste indirectement baisé, et lésé. Ce point difficile à évaluer me semble en lui-même contestable : la notoriété de Rindy Sam a peut-être (disons) doublé grâce à cet acte, mais celle de Twombly aussi, et de ce fait son gain en notoriété est, dans l'absolu, bien plus important que celui de son admiratrice. Chacune des autres toiles du premier, passées, présentes et à venir, y gagnera encore en valeur commerciale, et je doute que chaque autre baiser de la seconde, s'il y en a, y gagne grand-chose ; il faudra peut-être qu'elle change de mode de performance, même si le contact des lèvres qui ont effleuré un Twombly peut attirer quelques amateurs de son art, dont je suis. Comme le *Noli me tangere* de Jésus, le « Ne m'embrasse pas » de l'artiste (entre autres) est sans prix, c'est-à-dire hors de prix. Sagement, quant à lui, Twombly n'a réclamé qu'un euro symbolique, même s'il profitera bien davantage de cette empreinte, fût-ce involontairement, en termes de capital médiatique.

J'apprends que, plus récemment, l'acteur George Clooney, lors d'une vente de charité organisée en 2007 dans le Midi de la France, a fait monter les enchères jusqu'à 350 000 dollars pour accorder un baiser, plus profond j'espère que celui de la ci-dessus célébrée demoiselle d'Avignon, mais dont j'ignore, de nouveau, la durée, et l'identité de sa

Bestiaire. Je m'en veux d'avoir oublié naguère ces deux espèces jadis honnies de nos familles huguenotes : la grenouille de bénitier et la punaise de sacristie.

Le grand-père de mes enfants était ravi de garder notre chat en cas d'absence, mais il ne manquait pas de souligner la chose en bougonnant par antiphrase un « Gardez vos bêtes ! » qu'on se gardait de prendre à la lettre. Cette boutade est passée chez nous en proverbe, pour commenter toutes espèces d'encombrements familiaux ou sociaux, et autres impedimenta de l'existence, comme un équivalent du « Foutez-moi la paix ! » que ronchonait je ne sais quel mourant trop sensible accablé de la sollicitude de ses proches. On devrait toujours garder ses bêtes, même quand on n'en a plus aucune à garder.

Bien. Ennemi du mieux.

Bienvenue. Voilà quelque temps, j'ai connu ce que le regretté Andy Warhol, s'il vivait encore, appellerait peut-être un « quart d'heure médiatique », qui a fait très momentanément de *Bardadrac* – si l'on me passe cet oxymore doublement présomptueux – une sorte de *best-seller* pour *happy few*. À une ou deux exceptions près dont je salue l'originalité, son accueil critique a témoigné d'une remarquable convergence. Je vois deux façons d'expliquer cette unanimité. Première explication, par la tendance habituelle de certains critiques, bien compréhensible vu les conditions d'exercice du métier, à paraphraser un « prière d'insérer », ou « quatrième de couverture », élément de paratexte qui s'y prête d'autant mieux qu'il est là pour ça (il fut d'ailleurs un temps où, obéissant à son titre original, les journaux se contentaient effectivement de l'insérer), et à se passer la patate tiède les uns aux autres, si bien qu'une erreur de fait ou confusion de personnes présente dans un premier compte rendu peut se retrouver à l'identique dans la plupart des suivants. Deuxième explication, plus spécifique, par le besoin de se donner à traiter un topos simple et frappant à propos d'un livre qui ne l'est guère, et dont la tentative de description s'apparente à ce que j'appellerai la *quadrature du texte*, si l'on veut bien entendre *quadrature* au sens militaire de « mise au carré ».

Le thème qui s'imposait apparemment d'emblée consistait donc à déclarer ce livre surprenant, du moins par rapport à la réputation antérieure de l'auteur (structuraliste abstrait, théoricien jargonant, fossoyeur des études littéraires, et j'en oublie de plus gracieuses), réputation qui remonte à la réception du seul de mes livres qui ait été répandu un peu largement. Un peu *trop* largement peut-être pour ce qui se voulait un simple « essai de méthode » à l'usage des spécialistes, mais dont on a fait, par voie de vulgarisation, une sorte de manuel de narratologie pour l'entrée en sixième, et auquel on m'a dès lors identifié en oubliant tous les autres. Faire état de ce pseudo-paradoxe (« Comment un auteur si rébarbatif peut-il avoir écrit un livre qui l'est si peu ? ») offrait au passage une occasion de perpétuer par préterition la vulgate en la rappelant sans cesse à titre à la fois d'antithèse liminaire et de reproche implicite rétrospectif : rien de tel pour entretenir une fâcheuse opinion que de la rappeler sans cesse en feignant de la combattre. Si bien que des critiques qui n'avaient encore lu aucun de mes livres se rejoignaient pour juger celui-ci bien supérieur aux précédents, et pour regretter que je ne l'eusse pas écrit bien plus tôt – ce qui serait revenu, si j'ai bien lu *Tristram Shandy*, à raconter ma vie avant de l'avoir vécue. Au moins aurai-je rencontré d'avance des fragments de ma future nécrologie, et, comme disait un jour, à peu près, Paul Valéry, respiré quelques volutes de ma future fumée. Le Neveu de Rameau observait non sans plaisir (je ne m'en lasse pas) que le mort n'entend pas sonner les cloches, mais le carillon se prépare parfois de loin, et le vivant n'est pas encore sourd.

De ce thème à double détente, les deux motifs, évidemment complémentaires, étaient, *primo* : contrairement aux précédents, si ennuyeux, voire illisibles sans tube d'aspirine à portée de main, ce livre est « drôle », voire « plein d'humour » ; *secundo* : avec ce nouveau livre, « Gérard Genette devient écrivain ». Je n'ai pas l'intention de commenter mes commentateurs, encore moins de les contrarier ici en prétendant avoir toujours été « drôle », encore moins « plein d'humour », ce qui serait sans doute un peu exagéré. Je signale seulement qu'un des chapitres de l'un de mes livres, intitulé « Morts de rire », tentait en somme, après quelques autres plus compétents, dont Freud et Bergson, d'esquisser une « théorie » du comique – théorie illustrée par des exemples de plaisanteries dont certains étaient apocryphes, ce qui revenait à passer en douce de la théorie à la pratique. « On ne serait pas plus étonné, ai-je lu quelque part, si Kant avait soudain produit un recueil de blagues belges ou un traité de contrepèterie. » La référence est bien flatteuse, mais nul n'ignore que certaine page de la *Critique de la faculté de juger*, à défaut de contrepèteries (du moins dans ses traductions françaises), contient deux ou trois histoires drôles dont une au moins, à propos de mousse dans un bock de bière, pourrait bien être d'origine belge. Je crois savoir que cet ouvrage est un de ses derniers en date, et mourir, sinon de rire, du moins en riant, est le plus pardonnable, et l'un des plus enviables, de ce que Rossini appellera un jour des « péchés de vieillesse ».

À propos du second motif, « Genette devient écrivain », où la formule « devient écrivain » faisait clin d'œil, je suppose, à la manière dont j'avais feint jadis, *cum grano salis*, de « résumer » le propos de la *Recherche du temps perdu*, je dois réitérer ici, et cette fois sans aucun grain de sel, mon désaccord avec la distinction proposée en son temps par Roland Barthes entre « écrivains » et simples « écrivants » (dans ses écrits politiques, Benjamin Constant emploie toujours le premier au sens du second, pour désigner simplement, et sans connotation « littéraire », ses prédécesseurs en la matière). Je pense plutôt que quiconque écrit quoi que ce soit fait potentiellement œuvre littéraire, et que le passage de la puissance à l'acte dépend ici d'une simple décision esthétique du lecteur. Les seuls critères selon moi constitutifs – je n'ose dire « objectifs » – de cette décision sont en fait d'ordre culturel, c'est-à-dire historique : par exemple, et comme on le sait au moins depuis Aristote, le caractère fictionnel d'une œuvre narrative ou dramatique, et/ou la présence d'une forme communément tenue pour poétique : rythmes, sonorités, effets sémantiques divers. Les autres motifs de littérarité procèdent d'un jugement d'ordre esthétique, subjectif par définition, à titre individuel ou collectif. Quand un texte ne dispose ni d'un contenu reconnu comme fictionnel ni d'une forme tenue pour poétique, sa littérarité – et donc la qualité d'« écrivain » de son auteur – est dans la pleine dépendance du jugement de ses lecteurs. Pour qui écrit déjà, bien ou mal, depuis quelques décennies, « devenir écrivain » ne peut donc signifier qu'une chose : être soudain jugé « écrivain » par certains qui jusque-là ne le jugeaient pas tel.

Le *Quand lire, c'est faire* de Stanley Fish, déjà cité, invoque respectueusement en son sous-titre « l'autorité des communautés interprétatives ». N'étant pas plus qu'un autre de moi-même ce que Montaigne appelle un « suffisant lecteur », je ne puis évidemment ni contredire ni approuver la manière dont la « communauté interprétative » de la critique française est passée d'un jugement à l'autre – passage toujours légitime, et qui n'est en l'occurrence ni tout à fait gratifiant ni tout à fait mortifiant, puisqu'il valorise le dernier de mes livres aux dépens de tous les autres, à supposer d'ailleurs qu'un brevet de littérarité soit valorisant en lui-même, ce qui est encore affaire d'appréciation relative. Je reste, quant à moi, trop sensible à ce que Friedrich Schlegel appelait le « ridicule d'être écrivain », et il est tout à fait loisible – et d'ailleurs fréquent chez les esprits vraiment sérieux – de considérer au contraire que « devenir écrivain » est, pour un savant, pour un critique, pour un philosophe, et donc peut-être pour un poéticien, une sorte de chute coupable dans l'irresponsabilité de l'intention esthétique, symétrique en somme du caractère « désintéressé » de l'appréciation qu'elle suscite. Mais j'ai toutes raisons de supposer que les lecteurs, généralement bienveillants, qui m'ont vu subitement « devenir écrivain » n'y mettaient pas malice, sinon rétroactive et *a contrario*, et je n'ai donc qu'à les en remercier, quelque ambiguë que puisse être cette sorte de réception, sur le mode toujours un peu ironique de la formule, toute provisoire par définition : « Bienvenue au club. »

Billet. Sur nos lignes de banlieue, on utilisait le plus souvent (sauf carte d'abonnement hebdomadaire ou mensuel) un billet aller-retour en carton beige, dont on détachait une moitié selon un pointillé, à la requête du contrôleur de quai de la gare Saint-Lazare, et dont il fallait surtout ne pas perdre l'autre moitié pour le voyage de retour. Je dis « moitié » pour simplifier : il me semble en fait que l'un des deux côtés était plus long que l'autre – je ne sais plus lequel, mais la logique voudrait que ce fût le second, si facile et si fâcheux à perdre. Une des plus candides formes de fraude consistait à acheter un aller simple et, au retour, à fouiller désespérément ses poches à la recherche d'un complément qui n'y avait jamais été, et pour cause. Le chef de gare de Conflans-Pont-Eiffel feignait d'y croire, mais le contrôleur embarqué, quand il s'en trouvait un, était moins complice, et la manœuvre devenait moins rentable.

Biographie. Ce genre est évidemment une espèce d'un plus vaste genre qui est *l'histoire*. Ce sont pourtant les historiens de l'école des Annales qui ont eux-mêmes, un temps, tordu le nez sur les biographies, fustigées comme relevant du sous-genre « histoire événementielle », avant de s'aviser des ressources d'un mode plus compréhensif du récit de vie, étendu entre-temps à des personnages moins illustres et plus représentatifs de leur temps que Louis XIV ou Napoléon. On m'a parfois attribué une hostilité de principe aux biographies d'écrivains, censée découler d'un refus plus général de l'« histoire littéraire », lié lui-même au parti pris « formaliste ». Aucune hostilité, bien au contraire (contrairement audit parti pris, la vie d'un écrivain peut être parfois plus intéressante que son œuvre), mais simplement le constat du caractère inévitablement hybride de cette espèce particulière : il est impossible, ou du moins il paraîtrait un peu trop affecté, de raconter la vie d'un écrivain sans évoquer chacune de ses œuvres, au moment de cette vie qu'occupent la préparation, l'élaboration et la publication (ou l'absence de publication), le succès ou l'insuccès de cette œuvre. Le biographe d'écrivain scrupuleux doit donc produire alternativement des pages de récit de vie et des pages de critique littéraire, et d'un type de critique que l'obligation de neutralité factuelle imposée à ce genre d'ouvrages prive forcément de tout choix de méthode. La conséquence en est souvent que le lecteur tend à sauter les chapitres critiques pour ne s'attacher qu'aux chapitres narratifs – ou l'inverse, selon les goûts ou les curiosités. Cet effet est évidemment propre aux biographies d'écrivains : la vie de Turenne ou de Talleyrand n'impose pas ce genre de va-et-vient, et même les biographies de peintres ou de musiciens s'en dispensent plus naturellement : le biographe de Picasso évoquera sans doute *Les Demoiselles d'Avignon*, mais il ne s'obligera pas à décrire en détail ce tableau, dont une reproduction peut tenir lieu, et celui de Mozart ne croira pas devoir « résumer » la symphonie *Jupiter*. Une biographie n'est naturellement consacrée qu'à des biographèmes, et, contrairement à sa genèse (à son travail d'élaboration) ou à sa « réception » par la critique ou le public, une œuvre achevée n'est pas en elle-même un biographème. La gestion de ces différences est délicate, et le souligner ne constitue pas une critique du genre, mais plutôt le constat d'une difficulté, et donc le critère d'une réussite éventuelle. Le moyen d'une telle réussite pourrait être de traiter l'œuvre par allusions discrètes, et un peu « par-dessous la jambe », comme un écrivain pas trop infatué de son œuvre (un Stendhal, un Valéry, ou, paradoxalement, un Chateaubriand, qui s'attache davantage à sa carrière politique) doit faire tout le premier.

Bison. Une des chansons inventées par Jacqueline, qu'on chantait à Launay, et qui est restée au répertoire familial, ne comportait, structure strophique minimale, qu'un couplet, et une sorte de refrain qui ne se qualifiait comme tel que par sa propre répétition interne :

*Petit bison rose
A mangé la fleur
La fleur à peine éclosée
La fleur de mon cœur*

*Saut'saut'saut' petit bison
Sur le gazon
Saut'saut'saut' petit bison
Sur le gazon.*

Le motif thématique implicite était sans doute qu'avec un nom aussi caressant le bison ne pouvait être que petit et rose. Foin de western et de troupeaux en panique, et cette clause effaçait d'office la distinction entre bisons d'Europe (*alias* aurochs) et d'Amérique (*buffalo*, qui n'est pas un buffle, comme le croyait M. Fenouillard). Nul ne demandait non plus pourquoi ce charmant animal se nourrissait de si étrange façon.

Bodeste. Je lui dois bien cette addition rétrospective : un jour où je récitais tant bien que mal une leçon d'histoire, je séchai lamentablement sur les raisons pour lesquelles, lors de je ne sais quelle guerre de succession, Louis XIV s'était exceptionnellement abstenu d'envahir les Pays-Bas. « Peut-être, me suggéra-t-il avec une sollicitude lourdement appuyée, peut-être parce que le pays était trop bas ? » Je perçus le sarcasme, et le saluai d'un gloussement obséquieux, qui me valut cette réplique foudroyante : « Bougre de petit crétin, vous ne voyez donc pas que je suis en colère ? »

Bois. Depuis quelques décennies, « langue de bois » est devenu synonyme de discours officiel et hypocrite, servant à éluder les questions, ou à masquer toutes les difficultés ou toutes les divergences, variation sur le thème « Tout va très bien, et nous nageons dans l'unanimité ». Quand un membre de la majorité se déclare en plein accord avec le gouvernement, ou un membre de l'opposition avec les instances de son parti, on lui objecte : « Ça, c'est de la langue de bois », même si il s'est exprimé de la manière la plus directe et la plus simple (je reconnais que c'est assez rare). Mais il me semble qu'à l'origine, cette expression désignait quelque chose d'un peu différent (même si les deux sens ne sont pas incompatibles, au contraire : un discours conformiste dans son propos est assez naturellement rigide dans sa forme), et d'ordre plus formel que thématique, savoir, le fait de parler ou d'écrire par syntagmes figés et insécables, voire phrases toutes faites, comme on en rencontrait tant jadis en lisant les textes sacrés de la vulgate stalinienne, comme *Les Principes du léninisme* ou *À propos du marxisme en linguistique*, l'hebdomadaire *France nouvelle*, le mensuel *Les Cahiers du communisme*, ou les interminables placards de l'organe du Kominform gracieusement intitulé *Pour une paix durable, pour une démocratie populaire*, ou en écoutant les discours bétonnés des dirigeants communistes français. Ces grosses molécules verbales n'avaient pas pour fonction d'exprimer une pensée, ni même une opinion, mais d'entretenir et de perpétuer un discours immuable, délivré par leurs dirigeants à des militants chargés de le transmettre et de le réinsérer en temps et lieux utiles avec le minimum de variantes, comme les moellons de style formulaire de l'épopée homérique ou médiévale. Un tel mode de discours coagulé, qu'on peut aussi bien rencontrer dans nombre de textes philosophiques d'hier et d'aujourd'hui, tenait plus de la liturgie que de l'argumentation, et nous ne pouvions manquer d'y retrouver l'écho des catéchismes d'autrefois, en terre catholique ou protestante, et des textes de prière qu'il fallait, non pas énoncer, mais réciter, aux mots près et dans l'ordre requis. Ces banquises langagières d'avant l'effet de serre se modifiaient ou se déplaçaient pourtant, mais avec une lenteur extrême, presque au rythme de la dérive des continents, avec de très rares accélérations, de perception rétroactive, comme lorsqu'on s'aperçoit après coup qu'on a cessé d'invoquer Pavlov, Mitchourine ou Makarenko, de parler d'« exploitation de l'homme par l'homme », de « paupérisation absolue », d'« impérialisme, stade suprême du capitalisme » ou de « tendance à la baisse du taux de profit moyen », de dire « Maurice », ou « Jeannette », ou « le génial Staline » (jamais « Joseph »), ou qu'on a remplacé dans les homélies dominicales le « Jésus », le « Christ » ou le « Jésus-Christ » de mon enfance par cet étrange « Jésus le Christ », sans doute recommandé par le dernier concile et peut-être de transposition plus littérale, mais qui m'évoque plutôt le titre d'un roman de Francis Carco, *Jésus la Caille*.

J'ignore à vrai dire l'origine de l'expression « langue de bois », mais je la trouve, en ce sens originel (bien plus que dans l'autre, qui en est un emploi dérivé et à mes yeux dégradé), très heureusement choisie : c'est comme si le langage humain avait perdu toute espèce de flexibilité, toute capacité de s'adapter à son propos, à son contexte et à sa situation d'énonciation. Roland Barthes aurait peut-être dû tourner sept fois sa propre langue dans sa propre bouche avant de nous dire un jour que toute langue est « fasciste », mais il ne fait guère de doute qu'un certain mode de parler et d'écrire est – pour le dire en termes plus modérés – mal propre à l'exercice d'une pensée libre et authentique. Une langue est de bois, justement, quand on ne peut plus la tourner, ne fût-ce qu'une fois, dans sa bouche, ni l'accorder à un nouvel objet de pensée.

Pour pratiquer la langue de bois, il n'est pas nécessaire d'avoir la gueule du même nom, mais cela peut aider, et réciproquement ; dans les deux cas, au physique et au moral, la langue est pâteuse. Je me suis pourtant réveillé un jour avec une gueule de bois de langue de bois, l'une m'incitant enfin à me défaire de l'autre.

Bon. « L'homme est bon, dit Lichtenberg ; mais le veau est meilleur. » N'essayez pas de vérifier cette appréciation : ce serait non seulement braver un tabou, mais encore tomber dans un grossier piège linguistique.

Boudille. Ce juron des plus bénins figurait (avec « Kézaco ? », qui n'est pas un juron) au répertoire de ma douce mère, qui refusait d'en expliquer l'étymologie, peut-être inconnue d'elle. Je restai perplexe jusqu'au jour où je découvris, par une autre source, que c'était une déformation phonétique de « Bou Diou », variante méridionale de « Bon Dieu ». On disait d'ailleurs toujours, de manière plus expressive : « Oh boudille ! », comme on dit ailleurs, en registre plus profane, sauf sacristie : « Oh punaise ! » Ces débris de langue occitane voisinaient chez nous avec quelques strophes de deux chansons de même provenance, que j'avais un peu de mal à ne pas confondre : le *Se canto, que canto...*, chanson d'amour qui remonte paraît-il à Gaston Phébus, et le *Coupo santo*, hymne quasi national d'origine plus récente et proprement félibrige, qui célèbre une sainte alliance entre Provençaux et Catalans. L'ascendance mi-wallonne mi-flamande de mon père ne comportait aucun élément capable de tenir tête à ce folklore sudiste, qu'il avait adopté de bon cœur, comme une sorte de dot culturelle. Il lui arrivait seulement et de sacrer sous la forme (souvenir oral et notation phonétique) de « *Gotferdom !* », et de chanter la *Brahançonne*, qu'il jugeait non sans raison bien supérieure à la *Marseillaise*. Sur ce point au moins, le Nord l'emportait sur le Midi.

Bouteilles. En ce temps-là (celui, disons, de Palmiro Togliatti), le siège du Parti communiste italien se trouvait Via delle Botteghe oscure. Je m'obstinais à comprendre *botteghe* par « bouteilles », et je me demandais quel « noir mélange », comme dit Mallarmé, pouvait emplir ces fioles ténébreuses. Ce n'est qu'à mon premier séjour à Rome que je m'avisai enfin du véritable sens de ce mot, et que ces boutiques – puisque boutiques il y a – n'ont dû leur obscurité originelle qu'à leur absence de vitrine dans une antique ruelle qu'on a convertie, dans les années trente, en une artère plutôt spacieuse, entre Area Sacra et Piazza Venezia. Cette rue a perdu son dernier mystère depuis que le mémorable PCI a laissé place, là ou ailleurs, à une formation politique aussi diaphane que peut l'être une bouteille d'eau claire en verre blanc.

Braguette. « C'est embêtant quand on commence à oublier de la fermer – Le plus embêtant (répond Valéry, toujours pratique), c'est quand on commence à oublier de l'ouvrir. »

Brancards. J'avais noté un jour, pour rire, ce cuir populaire, « hurler dans les brancards », en ajoutant de confiance qu'il y avait parfois de quoi, mais un séjour récent de quelques heures au service (plus précisément au couloir) des urgences d'un grand hôpital parisien m'a confirmé dans cette intuition, et ôté toute envie de badiner à son sujet ; et encore ne sont-ce manifestement pas les plus atteints qui hurlent le plus fort : un ivrogne habitué des lieux débitait un monologue entrecoupé de ce refrain : « Avis de recherche, perdu de vue », qui lui arrachait un rire caverneux mais tonitruant. Pour qualifier ce séjour, le mot « cauchemar » serait une litote un peu cafarde. Un professionnel à qui je demandais naïvement « si c'était toujours comme ça » me répondit avec un certain sens de l'énonciation oblique, et concise : « On s'habitue. » Je ne lui demandai pas au bout de combien de temps.

Branlin. Comme chacun le sait et comme je le redirai peut-être quand même, le Loing est un affluent non de l'Yonne, mais bien de la Seine, qu'il rejoint directement sitôt traversé Moret. Ce qu'on sait moins, c'est que l'Ouanne, affluent du Loing né, comme il se doit, près du bourg d'Ouanne, s'y jette juste avant Montargis après avoir arrosé, entre autres, Toucy, Charny et Châteaurenard. Ce qu'on sait encore moins, c'est que le Branlin, né au hameau qui lui doit (ou lui donne) ce nom modeste qui aurait enchanté Proust (et suscité la réfutation narquoise de Brichot), est à son tour un affluent de l'Ouanne, qu'il rejoint quelque part du côté de Charny, sans avoir arrosé grand monde vu son mince débit, sinon le village de Mézilles, où on le traverse, à pied par un gracieux pont de pierre en dos d'âne, et, sauf crue centennale, en voiture, à cheval, à vélo, à bottes de caoutchouc, par un gué dont il tient au frais les pavés glissants. Des gués, il en offre encore trois ou quatre d'ici à Tannerre ou Champignelles.

Puisque j'y suis, entre Mézilles et la route départementale D 955, qui mène de Saint-Sauveur à Toucy – et où se trouve une sorte d'école d'équitation que mes filles fréquentaient surtout dans l'espoir d'y croiser en selle la star locale qu'était alors Julien Clerc –, une autre route, plus étroite, la D 211 (on se croirait dans un catalogue des œuvres de Schubert), domine à mi-pente, sur sa droite et pendant quelques kilomètres, le vallon creusé, comme on le suppose sans le voir, par l'érosion de ce discret cours d'eau. Le vallon, lui, ne manque pas d'ampleur, et la vue sur les courbes et contre-courbes de son bocage de haies vives et de rideaux ou bouquets d'arbres est simplement ravissante, et devrait le rester tant qu'on ne l'aura pas agrémentée, par exemple, d'un parc à thème touristique – celui de Saint-Fargeau n'est pas si loin, ni le chantier néo-médiéval de Guédelon. En voiture et dans ce sens, le conducteur (sauf position de conduite à l'anglaise) est un peu défavorisé, et il devra bien faire demi-tour au point d'arrivée pour (je ne vais pas renommer ma source) « rentoiler en un tableau continu les fragments intermittents et opposés » de ces deux paysages, droite et gauche, amont et aval. Sur ce trajet inverse, une autre route, encore plus étroite et apparemment sans numéro d'opus, oblique à gauche pour descendre en sous-bois, assez dru, jusqu'au lieu-dit Vèssy (à moi encore Brichot !), voie empruntée ici par le sentier de grande randonnée que les cartes, en style administrativo-touristique, baptisent « GR de Pays Tour de la Puisaye ». De là, à pied, à cheval ou à VTT, on doit pouvoir revenir à travers près en suivant le courant jusqu'au gué de Mézilles : « c'est la plus jolie façon », comme on dit rarement par chez nous.

Branly. Vue du quai éponyme, la façade végétale de ce musée me laisse esthétiquement perplexe, bien qu'en principe j'approuve la multiplication des espaces verts (une surface verticale est-elle un « espace » ?), mais les boîtes multicolores que Jean Nouvel y a accrochées à la va-comme-je-te-pousse me plaisent bien. Je ne sais trop encore à quoi elles servent, mais je les trouve très gaies. Je finirai peut-être par y aller voir, même si je me sens biologiquement plus près des arts derniers.

Brown bag. J'avais tenu « séminaire » deux années de suite, en 1967 et 1968, avec une fin brusquée par les événements que l'on sait, sur ce si intime petit « campus » (c'est ainsi qu'il se désigne officiellement) de Reid Hall, rue de Chevreuse, sans m'aviser alors qu'il appartenait à Columbia University (j'y retrouvais en fait un groupe panaché d'étudiants de Cornell et de Johns Hopkins), et sans soupçonner que sa cour aux pavés inégaux, digne de l'hôtel de Guermantes, se prolongeait en un charmant jardin, digne de celui de Combray. Je l'ai découvert tout récemment, guidé par ma compagne d'un jour, constatant au passage que la cour elle-même avait été restaurée entre-temps, ou du moins soigneusement badigeonnée d'une peinture claire qui donne à ce coin de vieux Paris un pimpant faux air de Nouvelle-Angleterre. En ressortant, je tins la porte à une toute jeune étudiante américaine au teint de lait et de miel, comme on les aimait avant la Prohibition, qui portait dans ses bras, serré sur son ventre tel un nouveau-né endormi, un de ces gros sacs de papier kraft qu'on appelle là-bas *brown bags*, et qui y servent à emporter, de préférence sans poignées ni bretelles, tout ce qu'on peut acheter à l'épicerie ou au drugstore du coin. On n'en distribue pas encore si couramment en France, mais je souhaite qu'on y vienne. Je n'osai demander à cette jeune personne si elle avait apporté celui-là par-dessus l'océan. C'était décidément un jour à réminiscences transatlantiques. J'apprends maintenant que le nom *brown bag* sert d'emblème à toutes fins, et qu'il existe entre autres, de par le monde, une institution à fonction mal définie qui se nomme *Brown bag seminar*. Décidément, tout se tient.

Bruit. Un intellectuel alors fort ombrageux déclarait jadis au micro d'une station de radio qu'il répugnait à se produire à la télévision parce que la caméra est une invite à « plaire », et donc à « dire des choses qui plaisent », et comme, selon Stendhal, « un bon raisonnement offense », à en tenir de mauvais, voire à les abandonner tous au profit d'un discours de pure complaisance. Je n'étais pas sûr qu'en l'occurrence ce qui aurait été vrai de la télévision ne l'aurait pas été de la radio, voire de la presse écrite, et que le degré de perversité des médias s'élève automatiquement lorsqu'on passe de l'écrit à l'oral, et de l'oral à l'audiovisuel : s'il en était ainsi, *France Dimanche* serait un organe nécessairement plus intellectuel que France Culture, et *a fortiori* qu'Arte. Mais négligeons ces nuances : l'important me semble être ici ce passage un peu rapide de l'invite à plaire à la nécessité de tenir un discours complaisant. « Plaire » est un piège verbal dont l'ambiguïté condense un des traits essentiels de notre société de spectacle. L'invite à plaire est de toute évidence un des ressorts de notre vie sociale, à quelque niveau qu'on la considère. Mais « plaire » signifie aussi faire plaisir, et le risque est grand de glisser inconsidérément d'un sens à l'autre. Pourtant, faire plaisir n'est pas toujours le meilleur moyen de séduire, c'est même parfois la plus sûre façon de déplaire ; inversement, comme on le sait au moins depuis Laclos, refuser ou faire attendre un plaisir est un des moyens les plus éprouvés de la séduction.

Ce qui vaut pour les relations personnelles vaut aussi pour cette relation sociale qui régit toute prestation publique d'un individu ou d'un groupe : on peut séduire un public en lui donnant ce qu'il aime et qu'il attend, c'est la voie la plus rapide, mais non la plus forte ni la plus sûre, car elle comble vite et se fait mépriser. On peut aussi le séduire en le bousculant, comme faisait Brassens à ses débuts, entrant et sortant sans saluer et grommelant sans trop s'en cacher divers noms d'oiseaux. Cette voie est plus lente, car elle commence par « offenser » (« déranger », dit-on aujourd'hui en manière de louange) et donc par frustrer, mais plus efficace, car cette frustration tourne peu à peu à l'avantage de celui qui l'exerce, et qui plaît alors sans paraître l'avoir cherché, et par son refus même. Cette séduction seconde *a contrario* est la fonction même de ce qu'on appelle depuis (trop) longtemps l'« avant-garde » et depuis peu la « provocation », et sa contrepartie (la réponse sociale) est le phénomène plus récemment baptisé « récupération ». On le présente souvent comme une manœuvre insidieuse de la société à l'égard de ses dissidents ; c'est prêter des intentions à un mécanisme qui fonctionne de lui-même et sans qu'on y prête la main : toute attitude, même sincère – surtout sincère – de révolte ou d'agression provoque dans le corps social qui en est l'objet une réaction de curiosité qui est au moins l'amorce d'un succès. Le refus ou le dédain de ce succès ne peut que le renforcer, et dès lors la machine à gagner est en marche. Les médias tant incriminés n'en sont qu'une pièce, et non la plus active : elle ne fait guère que transmettre le mouvement selon la loi improprement dite de l'offre et de la demande qui lie en fait, ici, la demande à l'absence (ou au refus) d'offre, ou, si l'on entend cette algèbre, à l'offre négative.

La tentation des médias est essentiellement, pour les intellectuels contestataires, celle d'une notoriété, et donc d'une audience qu'ils ne pourraient atteindre par les voies d'échange spécifiques de leur milieu et de leur profession. Mais elle ne les invite nullement à sacrifier ni même à atténuer le discours contestataire, car, si le public s'intéresse au rebelle, c'est bien comme rebelle, et pour qu'il tienne le discours, ou pour mieux dire, comme au théâtre, le rôle du rebelle. La société libérale, on commence à le savoir, consomme ses dissidents et ses provocateurs en tant que tels. Non pas, comme l'autre, en les contraignant, mais en traitant leur dissidence comme un spectacle. L'incorruptible reçoit un prix littéraire : c'est un argument de publicité (bandeau rouge) ; le refuse-t-il, comme Sartre le Nobel, l'effet publicitaire en est décuplé d'un effet de scandale. Le *Who's Who* est plein d'irré récupérables récupérés comme tels et de vedettes par contumace.

Mais rien ne dit qu'il y ait là seulement de quoi pleurer ou ricaner. Rien ne prouve que, converti (dégradé ou sublimé) en spectacle, le message se perde totalement dans son propre bruit. Si j'avais encore, ce qu'à Dieu ne plaise, quelque chose à dire, j'y regarderais à deux fois avant de me taire.

Bulles. Dans ces années de blé en herbe, elle avait, entre autres talents, celui de produire des bulles de salive, qu'elle plaçait à la pointe de sa langue avant de souffler légèrement, bouche en cul de poule, pour les faire s'envoler parfois sur plusieurs mètres. C'était sa version féminine de la pratique plus virile des ronds de fumée, qui exige le calme d'un salon fermé, ou mieux d'un club interdit au beau sexe. L'opération bulles, au contraire, se passait de préférence en plein air, sous le cèdre, et en principe seulement devant les intimes, qui connaissaient bien cette performance, en attendaient le retour et en saluaient les réussites. En fait, la présence de non-initiés, surtout respectables, ne la réfrénait pas longtemps, et je crois plutôt qu'elle tirait de leur muet scandale une incitation irrésistible. Certains l'accusaient de se faciliter la tâche en suçant d'avance une savonnnette *ad hoc*, mais il n'en était rien, puisqu'elle n'utilisait comme dentifrice qu'une mixture fort sèche qu'on appelait « craie menthée » et un flacon d'eau de Botot à l'allure vieillotte, qu'on trouve encore dans le commerce. Le procédé n'exigeait simplement rien d'autre qu'un don naturel, et je passai quelque temps à m'y exercer, sans succès éclatant mais sans échec déshonorant. Cette tentative de concurrence ne lui plaisait pas trop, car elle plaçait, comme tout le monde, sa plus grande gloire dans les plus petits exploits. Les séances de bulles au vent accompagnaient le rite du thé de fin d'après-midi, qui lui-même appelait rituellement l'évocation d'une page de je ne sais quel roman anglais, quelque part entre Jane Austen, George Eliot et Rosamond Lehmann, où l'on voyait sur une nappe à fleurs « des buns, des muffins et des scones brûlants ». En citant cette page qu'on n'avait pas lue, il ne fallait se tromper ni dans l'ordre des mots ni dans l'attribution de l'adjectif. Quelques années plus tard, je retrouvai cette liste *so british* à la carte d'un exquis salon de thé parisien, face à l'église Saint-Julien-le-Pauvre, et soudain cette rencontre, au fond parfaitement prévisible, me fit, comme on dit depuis les années Launay, « un charme ».

Butte. D'un séjour très ancien (et très bref) rue des Cloys, m'est restée la conviction que le bon versant de la butte Montmartre est son versant nord – ou, si l'on en compte quatre, les versants ouest et nord, dans un arc décrit grossièrement par les rues Caulaincourt, Duhesme, Ordener et de Clignancourt, et dont la corde est-ouest fendrait en deux l'encombrante basilique. Le marché de la rue du Poteau était – est encore, j'espère – fort animé, et le face-à-face républicain de la mairie du XVIII^e et de l'église Notre-Dame-de-

alignancourt est, comme le remarque justement Éric Hazan, en son genre. La station de métro qui sépare ces deux édifices est dédiée à Jules (François Alexandre) Joffrin, qui fut communal, puis exilé, puis conseiller municipal et député socialiste, le tout avant Jaurès. Puisque métro il y a, on peut dire que mon arc passe pas les stations Abbesses, Lamarck-Caulaincourt et Jules-Joffrin. Chacune d'elles a son mérite : celui de Jules-Joffrin, je viens de le célébrer, Abbesses, avec son entrée Guimard, est (après Télégraphe, à Belleville) une des plus profondes de Paris, d'où ses deux ascenseurs, et Lamarck-Caulaincourt, qui n'a qu'un ascenseur mais débouche sur deux de ces « escaliers de la Butte » que chante Cora Vaucaire chez Jean Renoir, méritait sa gloire avant le fabuleux destin que l'on sait : au bord du carrefour éponyme, elle est au cœur de ma Butte. Il faut visiter chacune de ces stations pour elle-même, mais le trajet à pied, par la rue des Abbesses, la rue Lepic, l'avenue Junot, le susdit carrefour et schuss la rue du Mont-Cenis, est un pèlerinage obligé. Pendant mes années (de fin) d'études, tout cela était encore accessible en voiture, par le boulevard Barbès et l'avenue Custine. J'y venais souvent le soir, et bien plus tard j'y ai « découvert » un déjà célèbre restaurant de style mi-Second Empire mi-Belle Époque où Swann, s'il eût été moins snob, aurait peut-être aimé amener Odette, et qui, par son emplacement, son cadre, son décor et sa cuisine, vaut – je n'ai aucune raison d'en parler au passé – le détour et même le voyage, quel qu'en soit le mode. S'il y avait une station de métro à l'à-pic du sommet et débouchant, également en style Guimard, sur la place du Tertre, ou même simplement dans le sacré chœur de la basilique, ce serait peut-être la plus profonde de Paris, et à coup sûr la plus amusante. On aura reculé devant le coût des travaux nécessaires. Au sud de la Butte, en revanche, peu de choses à célébrer, sinon, bien sûr, la minuscule et si provinciale place Charles-Dullin, devant le théâtre de l'Atelier, qui est bien le plus émouvant de tous.

Canal. Tous deux natifs de Liège, baptisés du même prénom et à peu près contemporains (1902-1903), un futur critique et un futur romancier fréquentaient (je suppose) le même collège et rentraient ensemble en longeant le cours de la Meuse, ou de l'Ourthe, ou plutôt (j'espère) du canal dit « de dérivation ». Ils jouaient parfois à des jeux idiots d'adolescents et, en tant que futur romancier du calibre que l'on sait, le père de Maigret dominait souvent le futur critique thématique. Il lui arriva un jour de jeter à l'eau son camarade, puis de l'en tirer (le sadisme juvénile a de ces limites), comme pour affirmer d'avance la supériorité de la création sur le commentaire. Poulet (lui-même auteur justement méconnu d'un roman de jeunesse maladroitement intitulé *La Poule aux œufs d'or*, qu'il lui arrivait d'acheter chez les bouquinistes des quais pour en effacer les traces) racontait pourtant cette histoire, juste pour confirmer la bienveillance rétrospective de la critique d'identification. Je crois savoir toutefois qu'il n'a jamais consacré la moindre page à celles, pourtant innombrables, de son ex-compagnon de canal : l'équanimité a de ces limites. Le sûr est que cette eau grise a laissé davantage de traces dans l'œuvre de celui des deux qui n'y était pas tombé. L'autre a dit ou écrit quelque part : « Comprendre, c'est presque le contraire d'exister. » J'aime le « presque », et j'hésite un peu devant le choix.

Cantine. Celle du collège de Pontoise – à la cour alors pour moitié annexée par une troupe vert-de-gris dont ne nous séparait qu'un mince rideau de barbelés – illustrait la vieille vanne : « Non seulement c'est imbouffable, mais il n'y en a jamais assez. » On en complétait l'apport calorique par des biscuits dits caséinés, et des pilules dites vitaminées, franchement éccœurantes comme à la fois trop acides et trop sucrées, et que certains refusaient, les soupçonnant, rumeur maligne, d'être bromurées sur l'ordre du Maréchal, comme jadis le quart de picrate de Verdun. Je rappelle au passage que ledit « quart » était un gobelet de métal muni d'une anse, comme une tasse à thé, et je suis sûr de l'en avoir vu un, soit que mon père ait gardé le sien après 1919, soit qu'on en ait de nouveau distribué vingt ans plus tard. La rumeur, toujours elle, prétendait que l'Intendance en avait commandé quelques centaines de milliers avec l'anse de l'autre côté, pour le confort spécial des biffins gauchers. On aurait aussi bien pu les réformer d'office, comme les « pieds-plats » au temps de l'infanterie reine des batailles. Je crois observer qu'en supprimant la conscription, on a supprimé du même coup toute mention de cette prétendue infirmité.

Capitales. Thibaudet qualifiait Lyon de « capitale de la province » – Paris étant seulement celle de la France, et la rive gauche la province de Paris. C'était évident, au moins politiquement, du temps d'Édouard Herriot. Ce rôle géographiquement tribunicien s'est entre-temps un peu plus largement dispersé : Marseille, Toulouse, Nantes, Lille ou Bordeaux peuvent maintenant y prétendre ensemble et concurrentiellement, ce qui signifie peut-être soit que la province n'a plus de capitale, soit que la France n'a plus de province. Ce serait bien dommage, car il me semble, comme à Balzac, que « tout arrive à Paris, mais tout se passe en province ».

Capitales. Les États-Unis en comptent un par État, Toulouse un seul, mairie et théâtre à la fois, mais leur père éponyme à tous est évidemment à Rome, doté d'une petite place ouverte qui doit à Michel-Ange son dessin en trapèze, et qu'aucun capitole américain n'a tenté d'imiter, préférant singer, sous diverses variantes, le dôme de Saint-Pierre. La roche Tarpéenne, comme chacun sait, n'est pas très loin, et c'est en la cherchant qu'au printemps 1965 j'attrapai (si cela s'appelle « attraper ») une entorse de la cheville droite que je traitai par le mépris pour ne pas gâcher mon séjour, qui n'en fut que plus gâché. De fait, il m'arrive encore de la sentir, et, si je ne sais toujours pas où se trouve exactement la fatale roche, je ne puis oublier qu'elle est proche du Capitole.

Catléa, cattleya, cattléa, cattleya. Cherchez l'intrus. J'ai voulu montrer jadis, en m'y égarant un peu moi-même, comment on pouvait se perdre dans les méandres de cette douteuse graphie. Puisque ladite variété d'orchidée doit son nom (1893) au botaniste W. Cattley, la forme la plus correcte de son nom devrait être *cattleya*. Mais Proust, qui a fait autant qu'on sait pour sa gloire vénéneuse, écrivait spontanément (et plus simplement) *catléa*, depuis la nouvelle *L'Indifférent* publiée en revue en 1896 jusqu'aux additions manuscrites sur diverses dactylographies de la *Recherche* qui avant-textent la célèbre scène d'*Un amour de Swann* – sauf (me révéla un jour un proustologue généticien qui en connaît un bout) à corriger en *cattleya* une épreuve de l'édition Grasset, correction qui semble témoigner d'un dernier repentir graphique. Une curieuse hésitation de la première édition Pléiade (premier tirage, 1955 : *cattleya*, deuxième tirage, 1956 : *catleya*) jeta un temps la confusion parmi les exégètes, mais l'usage éditorial semble, depuis la nouvelle Pléiade (1987), s'être stabilisé sur *cattleya*, compromis raisonnable entre la graphie respectueuse du nom de l'inventeur et le premier mouvement proustien (je renonce à promouvoir cet autre compromis, lui vraiment déraisonnable, que serait *cattléa*). Reste le genre : Proust respectait le masculin (de rigueur, je crois, en bon usage de nomenclature botanique), mais Serge Doubrovsky, qui avait sans doute ses raisons, tenait ici pour le féminin. Si l'on multiplie les trois graphies par les deux genres, on obtient six désignations, sinon correctes, du moins diversement attestées. Six façons de traiter le mot, un embarras du choix qui ne prescrit en rien le nombre de façons de traiter la chose.

Cendres. Comme tout le monde, je trouve assez poétique de confier au vent, en un lieu choisi, comme à la fin de *Sur la route de Madison*, les cendres sans retour d'un être cher disparu. Je me demande un instant si ces restes calcinés sont, comme on dit, biodégradables (objection vulgaire : « Si tout le monde en faisait autant... »). Puis je me répons que cela va de soi, mais le préfixe *bio* me semble ici un peu bizarre ; d'un autre côté, *thanato* serait trop répulsif, et un peu cuistre. Heureusement, nous avons aussi « recyclable », qui arrange tout. Après avoir tant bicyclé, je ne déteste pas l'idée d'être un jour recyclé.

Chahuteuses. Comme tous les collégiens, et bien que nous n'ayons jamais abusé de la chose à l'encontre de professeurs dont nous préférons simplement « sécher » les cours, je connaissais ce que l'on appelait un « chahut », mais l'application de ce terme à la conduite des adultes me restait obscure. Usant d'un qualificatif qu'il partageait sans doute avec ses propres congénères, mon père disait volontiers d'une de ses amies, ou parente, qu'elle était un peu « chahuteuse ». J'en sentais bien la nuance péjorative, mais je percevais mal quel type de conduite elle visait. Il n'employait jamais ce terme au masculin, non pas sans doute parce que dans sa vision du monde les hommes ne « chahutent » pas, mais parce que « chahuter » n'est pas chez eux une pratique notable : les hommes chahutent, naturellement et sans commentaire, les femmes « comme il faut » ne chahutent pas, une femme qui chahute est une *chahuteuse*, ce qui la range plutôt dans la classe, toute différente, des femmes « comme il en faut ». J'en conclusais que cette pratique était une inconduite spécifiquement féminine, consistant à se conduire comme des hommes, et plus volontiers avec des hommes, dont la relation de chahut leur favorisait le contact, sous couvert d'affrontement plus ou moins corporel. Cette description allusive, que l'on évitait d'éclaircir à mon profit, ne s'appliquait d'ailleurs qu'à des femmes « faites », jamais aux jeunes personnes de mon âge. Je ne fréquentais donc aucune « chahuteuse », et ne demandais qu'à en rencontrer une. J'allais connaître plus tard deux ou trois femmes à qui j'aurais aimé pouvoir appliquer ce terme, mais entre-temps « chahuteuse » était sorti du vocabulaire avec son principal usager, et peut-être avec eux la conduite spécifique qu'il désignait. Si bien que je suis resté frustré de cette variété particulière de relation entre sexes, qu'aucune autre, je le crains, ne saurait remplacer.

Chaillot. Les fortes épigraphes de Valéry m'impressionnaient (AMI N'ENTRE PAS SANS DÉSIR), comme les longs couloirs qui conduisaient à la salle de théâtre, non encore national ni populaire, que je découvris à l'occasion d'un concert où mes parents m'avaient emmené, très probablement sous l'Occupation. Le programme était – souvenir plausible vu les circonstances – entièrement voué à Wagner : une compilation d'interludes symphoniques et d'ouvertures, dont celle de *Tannhäuser*, qui m'exaltait plus que toute autre, et dont je ne me suis pas tout à fait dépris par la suite. (Quelques années plus tard, Jacqueline me demanda ce que j'en pensais. « Je ne crache pas dessus. – Vous êtes bien bon », répondit-elle d'un ton justement narquois.) Je n'étais donc pas entré sans désir. Une chose pourtant me chiffonnait : le nom du chef, trop français pour ce répertoire et pour mon goût ; j'aurais souhaité Mengelberg, ou Furtwängler, et je crois qu'il s'agissait plus modestement d'Eugène Bigot, peut-être à la tête de l'orchestre Lamoureux, ou Passetou, ce

qui n'arrangeait rien. En ricanant sur ces patronymes qui peu wagnériens, je réussis à gâcher un peu ma soirée, et beaucoup celle de mes parents, qui s'étaient sans doute « saignés aux quatre veines » pour me l'offrir. Je m'en avisai un peu plus tard, et plus tard encore je compris quelle part de snobisme imbécile peut entrer dans nos émotions artistiques.

Champ. J'ai longtemps cru que ce mot ne pouvait s'appliquer qu'au lopin de terre non encore loti, grand comme deux fois notre propre jardin, qui s'étendait, au-delà d'un mince grillage à demi rouillé, côté soleil levant, sous la fenêtre de ma chambre, et dont les usagers venaient parfois m'éveiller au petit matin pour, selon la saison, labourer, semer ou moissonner à grand renfort d'instruments d'époque que tirait un petit tracteur cacochyme. Je n'avais qu'à me pencher à ma fenêtre pour assister à ces modestes géorgiques. Le reste du temps, à condition de limiter les dégâts, cette parcelle nous servait de terrain de jeux, et « aller au champ » ne pouvait désigner rien d'autre. C'est seulement quelques années plus tard que je découvris qu'il existait bien d'autres champs dans le plus vaste monde. J'enregistrai ce pluriel, mais je continuai d'appeler « le champ » celui où j'avais attrapé mes premiers mulots, glané mes premiers épis, cueilli mes premiers bleuets et, peut-être, mes derniers coquelicots.

Charles. On lit dans un brouillon de *Madame Bovary* bizarrement publié par Jules Lemaitre cette page heureusement exclue de la version définitive :

Il avait, lui aussi, son secret d'amour. C'était le jeudi. Emma se levait, et elle s'habillait silencieusement pour ne point éveiller son mari, qui lui aurait fait des observations sur ce qu'elle s'apprêtait de trop bonne heure. Ensuite elle marchait de long en large ; elle se mettait devant les fenêtres en regardant la Place. Le petit jour circulait entre les piliers des halles, et la maison du pharmacien, dont les volets étaient fermés, laissait apercevoir dans la couleur pâle de l'aurore les majuscules de son enseigne. Quand la pendule marquait sept heures et un quart, elle s'en allait au *Lion d'or*, dont Artémise, en bâillant, venait lui ouvrir la porte. Celle-ci déterrait pour Madame les charbons enfouis sous les cendres. Emma restait seule dans la cuisine.

Pendant ce temps, Charles, qui s'était éveillé en même temps qu'elle, s'habillait comme s'il partait pour ses visites. Sa première pensée, avant même d'anticiper les voluptés secrètes de cette journée dérobée au train-train conjugal, était régulièrement pour se féliciter de l'habileté avec laquelle il avait su persuader sa femme, depuis certaine représentation de *Lucie de Lammermoor*, de « se remettre » à la musique en allant chaque jeudi prendre des leçons à Rouen. Il avait si bien manœuvré que tout Yonville, à commencer par Emma elle-même, se figurait que c'était elle qui lui avait peu à peu forcé la main. Après tout, peut-être avait-elle aussi, en ville, ses plaisirs clandestins, dont il se souciait comme d'une guigne mais qu'il se représentait avec des imaginations troubles qui aiguïsaient son propre désir, aidées sans doute par le trot plus vif de sa monture.

Vers neuf heures, il arrivait à la ferme de Geffosses, dont il avait récemment traité le maître pour une pneumonie avec ce que les mauvais esprits qualifieront d'heureuse maladresse. La jeune veuve, encore tiède de sommeil mais fort bien éveillée, l'attendait dans la chambre où il montait directement, dégustant d'avance à chaque marche le contraste entre ces étreintes rustiques et les manières froides qu'étaient peu à peu devenues celles de son épouse. « Allons (c'était toujours sa première phrase, qui depuis des mois n'avait rien perdu pour lui de sa force stimulante), la musique a du bon ! »

Un peu plus tard – lui dont la conversation, d'ordinaire, était plate comme celle d'un trottoir –, il renflait sa métaphore, parlant de gammes, d'arpèges, de trilles, de morceaux à quatre mains, toutes locutions puisées au langage d'Emma, et que la Geffosses appréciait de confiance, sûre de leur intention générale. Charles savourait pour la première fois l'inexprimable trivialité des débordements féminins. Jamais il n'avait rencontré cette audace de langage, ces dénudations provocantes, ces poses de chatte alanguie. Il admirait l'exaltation de son corps et les dentelles de sa chemise. Quelques heures se passaient à ces niaiseries réciproques, puis Charles retournait à ses malades. Le cœur plein des félicités de la matinée, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent. Quoique médecin, il ne savait pas que, sur les terrasses des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et il fit ainsi demeuré en sa sécurité, lorsqu'il découvrit subitement, un jeudi de septembre, que la Geffosses était enceinte de quatre mois. Il prononça alors un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit : « C'est la fiute à Walter Scott ! »

À vrai dire, je soupçonne un peu Jules Lemaitre – à moins que ce ne soit votre humble serviteur – d'avoir forgé cette page de toutes pièces, à quelques lambeaux authentiques près. « Quand l'histoire se tait, dit Morand, la fiction reprend ses droits. » Il arrive aussi qu'une fiction se glisse dans les interstices d'une autre fiction. Contrairement à ce qu'on disait jadis en critique littéraire, le personnage fictionnel n'est ni « plat » ni « rond » : il est toujours lacunaire, et c'est au lecteur de le compléter, « en marge » ou ailleurs.

Chaussée. J'ai « passé » deux ou trois concours comme candidat heureux ou malheureux, mais je n'ai participé à aucun jury (de concours, donc, et guère davantage d'examens), sinon – je ne sais plus par quel enchaînement où trempèrent aussi, dans les années soixante, quelques autres jeunes professeurs en quête d'heures supplémentaires propres à arrondir leurs fins de mois, entre autres Yvon Bourdet, Jacques Derrida, Jean Bellemin-Noël, Élisabeth de Fontenay – à celui d'entrée à HEC, dont je n'ai d'ailleurs « corrigé » que des épreuves écrites, dans une matière que l'on qualifiait ambitieusement de « culture générale ». Cette matière comportait deux épreuves obligatoires : une très ordinaire dissertation sur un sujet plus ou moins « philosophique », et un exercice de résumé baptisé « contraction », sur un texte de même veine, long de trois ou quatre pages. J'évitais la dissertation, qui invitait un peu trop les candidats, là comme ailleurs, à la laborieuse paraphrase en trois points d'une citation quelconque, et je choisisais l'exercice inverse de la contraction de texte, partageant l'opinion, rapportée par Yvon, de je ne sais plus quel philosophe (lui-même, peut-être), qu'il est plus nécessaire de comprendre un texte pour le condenser que pour le commenter, et donc que le premier exercice est intellectuellement plus probant que le second. Le jury se réunissait à l'origine dans un bureau de ce qui était encore le siège de l'école, rue de Tocqueville, puis (sans doute lorsqu'elle déménagea sur son campus de Jouy-en-Josas) dans les locaux haussmanniens de la Chambre de commerce, avenue de Friedland. Sur proposition des futurs correcteurs, on y adoptait sous le sceau du secret le sujet de dissertation et le texte à « contracter ». Je me glorifie d'avoir fait adopter, une année, quelques pages de Lévi-Strauss, extraites de « Race et histoire », pages lumineuses, mais dont la densité rendait périlleux l'exercice en question. De Derrida, le bruit courait sur le campus qu'il avait un jour, à l'oral, posé comme sujet d'exposé philosophique « Le pot de yaourt », ce qui le fâchait un peu sans qu'il daignât le démentir sur le fond. Par chance, le rapport final n'exigeait des examinateurs aucun « corrigé » de l'épreuve, ce qui prive peut-être la postérité de l'occasion de commenter celui-là.

En revanche, il fallait bien lire et noter (en « double correction ») les copies, dont les paquets s'échangeaient à domicile sur un meuble de l'entrée, en piles d'autant plus hautes que Babette n'avait pas tardé à se joindre à la cohorte : il le fallait bien pour payer ledit meuble, ladite entrée et tout ce qui entra et sortait. Nous trouvions les nouvelles copies à leur place en rentrant le soir, invariablement annoncées par notre servante au grand cœur en ces termes, involontairement imités de celle de Combray : « Le monsieur de la Chaussée en a encore apporté un paquet. » Il faut dire que leur présence ne contribuait guère à la sérénité du logis, que notre Françoise – qui avait renoncé à lire Proust, parce qu'il « écrivait trop petit » (Caramond corps 8) – entretenait dans toute la mesure de son rôle en chantant, non moins invariablement, devant sa table à repasser, cette rengaine savoyarde : « Étoile des neiges... »

Ce manège lucratif (le nôtre) tourna, sans anicroche notable, pendant quelques années, mais nous n'y tournions heureusement plus lorsque François vint à son tour, dans un autre rôle, sur le campus de Jouy, se mesurer à ces messieurs et dames de la Chaussée. Il ne semble pas en avoir gardé grand souvenir, bon ou mauvais. Pour ma part, j'en ai un, à mettre lui aussi au compte des embarras de langage : après le concours, nous fîmes jouer nos accointances d'anciens de la maison pour connaître un peu en avance son résultat. Avant de nous le communiquer, notre interlocuteur nous dit avec un large sourire et sans y mettre malice : « De toute façon, je ne pense pas que vous ayez beaucoup d'illusions... » Il nous fallut, quelques secondes, attendre la suite, dûment chiffrée, pour comprendre qu'il fallait traduire « illusions » par « inquiétudes ».

Chaussures. À la même époque des copies de la Chaussée, une petite fille de ma connaissance portait une paire de chaussures que l'on venait de lui acheter et qu'elle n'aurait quittées de la journée pour rien au monde. Sur ma platine, Elisabeth Schwarzkopf chantait un air de *Così fan tutte*. « Qu'est-ce qu'elle dit, la dame ? » Ce qu'elle disait, en italien bien sûr, aurait été un peu difficile à expliquer à une petite fille de quatre ans, et je crus m'en tirer en répondant : « Elle ne dit rien, elle chante. – Et pourquoi elle chante ? – Sans doute parce qu'elle est contente. » Mais elle était à l'âge des questions sans fin, et je dus encore répondre à celle-ci : « Et pourquoi elle est contente, la dame ? » Il fallait de nouveau échapper aux méandres de l'intrigue mozartienne, et, inspiré par la situation présente, je répondis à tout hasard : « Peut-être parce qu'elle a de belles chaussures. » Ce fut comme une illumination : tendant sa jambe à l'une des enceintes d'où sortait l'acrobatique *Que vergogna !*, Nathalie, pleine de ferveur, lança à Fiordiligi : « Tu vois, Madame, moi aussi, j'ai de belles chaussures ! »

Chênes. Valéry donne au Vieux-Colombier, en 1928, une conférence qu'il ouvre par cette définition : « Les excellents vers se reconnaissent à ceci, qu'on n'y peut changer ni déplacer un seul mot. » Pour exemple, il allègue ce célèbre distique de Victor Hugo :

*Oh ! quel tragique bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule !*

Malheureusement, il trébuche sur le premier hémistiche, qu'il prononce

Oh ! le tragique bruit...

Heureusement, son instinct métrique lui fait aussitôt rattraper ce lapsus par ce deuxième hémistiche :

... que font au crépuscule

En sortant, il chuchote à Gide (qui rapportera cet épisode dans un « Feuillet » publié dans la NRF de décembre) : « Hein, ma définition, quelle f... ! et le public n'y a vu que du feu ! » Il faut lire *foutaise*, je suppose, mais franchement, je trouve le public du Vieux-Colombier bien excusable, et je ne suis même pas sûr que cette correction involontaire (ou inconsciemment volontaire) soit vraiment inférieure au texte original : *au crépuscule* est plus léger que *dans le crépuscule*, qui fait un peu cheville (mais aussi, j'avoue, tableau plus grandiose). Les excellents vers se reconnaissent peut-être à ceci, que seul un excellent poète peut y changer quelques mots sans grands dégâts, voire à leur avantage.

Cheval. Ce fut apparemment le premier « 4 × 4 » (quatre pattes motrices) de l'histoire humaine et de surplus le mieux capable, avec le chameau et la girafe, d'aller l'amble. Mais il me semble que dans son cas on doit dire « jambes ». Du coup, il est le seul qui puisse ambler sur des jambes : essayez donc, pour voir.

Cid. Je ne sais plus quel critique du siècle dernier (ou peut-être avant-dernier) parlait de « l'heure du premier chef-d'œuvre ». Mais je suis sûr qu'il appliquait cette expression au *Cid*, et je doute qu'on puisse justement l'appliquer à beaucoup d'autres œuvres, d'autres auteurs. On comprend bien qu'un chef-d'œuvre de cette sorte est à la fois le premier et le dernier – non que la suite soit médiocre, ni même toujours inférieure, mais parce que celui-là vint à son « heure », avec la fraîcheur d'inspiration d'une jeunesse qui éclate dans l'œuvre elle-même, action et diction tout ensemble. La suite, chez Corneille, n'est plus que maturité, et la plupart des « chefs-d'œuvre », dans tous les arts, sont des œuvres de la maturité, voire (comme *Suréna*, du même, les *Ménines* de Vélasquez ou le *Falstaff* de Verdi) de la vieillesse. Malgré les jolies comédies qui l'ont précédé, le *Cid* est à tous égards à la fois un chef-d'œuvre et encore une « œuvre de jeunesse ». Le sentiment de progresser avec l'âge ou (plus mélancoliquement) de faire une « belle fin » peut bien compenser le manque d'un tel accomplissement précoce, mais je doute qu'il remplace la satisfaction rétrospective d'un tel début. De toute manière, le premier item d'une série est toujours le dernier à être le premier (c'est ce que Jankélévitch appelait la « primumtimité de la première fois ») ; mais je ne suis pas sûr que le dernier soit réciproquement le premier à être le dernier : je crois plutôt que, s'il n'y a qu'un premier, il y a plusieurs derniers, et beaucoup d'avant-derniers.

Cimetière. La mise en alexandrins du « Cimetière marin » est, depuis l'illustre Pierre Ménard, un exercice canonique, dont j'ai proposé ailleurs une modeste illustration. On peut aussi supposer (on l'a fait) que c'est en réalité Valéry qui a réduit en décasyllabes le célèbre poème de son confrère nîmois. Un heureux hasard me permet aujourd'hui de révéler qu'il n'en est rien : le « Cimetière marin » résulte bien d'une décasyllabisation, mais son hypotexte n'est autre qu'une première version en octosyllabes, qu'une personne de ma connaissance (décidément !) a découverte un jour à la Bibliothèque de France, incompréhensiblement reliée avec les brouillons d'*Un cœur simple*, et dont je donne ici cinq strophes à titre d'exemple :

*Ce toit où marchent des colombes
Entre les pins, entre les tombes,
Midi y compose de feux
La mer toujours recommencée
Récompense d'une pensée
Qu'un regard au calme des dieux !*

Vrai ciel, regarde-moi qui change !
Oui, voici qu'après tant d'étrange
Oisiveté non sans pouvoir
Je m'abandonne à cet espace.
Sur les tombeaux mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son mouvoir.

Fermé, plein d'un feu sans matière,
Fragment offert à la lumière,
Ce lieu me plaît sous ses flambeaux,
Fait d'or, de pierre et d'arbres sombres,
Où tant de marbre est sur tant d'ombre,
La mer y dort sur mes tombeaux !

Les cris des filles chatouillées,
Les yeux, les paupières mouillées,
Le sein qui joue avec le feu,
Le sang aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons qui se défendent
Rentrent sous terre dans le jeu.

Le vent se lève, il faut bien vivre !
L'air immense ferme mon livre,
La vague ose jaillir des rocs !
Allez, pages tout éblouies,
Vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit où picorent des focs !

Le reste est, forcément, à l'avenant. Valéry, suppose-t-on faute de glose de sa part, aura jugé ce premier jet trop aride, et souhaité l'étendre un peu, à raison de deux syllabes par vers, ce qui ne lui aura pas coûté grand peine : s'allonger fatigue parfois moins que se restreindre. Il est pourtant permis de préférer ce rythme plus alerte, qui convient mieux, selon moi, à l'air sec et aux pierres coupantes de l'endroit, sans compter que « *Il faut bien vivre !* » me semble plus conforme à l'idée toute pragmatique, voire un brin cynique, que le poète se faisait de sa fonction littéraire. Mais enfin, comme il disait lui-même en occasion similaire, « on comparera ».

On pourrait attribuer cette première version à l'intervention clandestine d'un faussaire oulipien ; dans ce genre de la réduction forcée à la Jivaro, je rappelle la manière dont Raymond Queneau, sous le titre insolent « La Redondance chez Phane Armé », extrayait les fins de vers (souvent les seuls mots-rimes) de huit sonnets de Mallarmé pour composer une série de huit haïkaï de quatorze vers chacun – ce qu'on jugera peut-être un peu long pour un haïku, mais la contrefaçon réductrice n'exclut pas (voire suppose) une certaine forme de respect. Le haïku de quatorze vers, ou haïku-sonnet, comptera donc pour une heureuse innovation dans l'histoire des formes poétiques. C'est en somme l'exercice inverse de ce qu'on appelait jadis des « bouts-rimés ».

Citation. Dans des cellules déjà frondeuses, on définissait de mon temps la phrase comme le plus court chemin entre deux citations de Joseph Staline ou de Maurice Thorez. Aujourd'hui privée de ce point d'application particulier, la définition peut s'appliquer à bien d'autres sortes de discours ; le commentaire critique, en tout cas, est souvent – je peux en témoigner – le plus court chemin entre deux longues citations du texte commenté, et généralement libre de droits. Barrès disait méchamment de Jaurès : « Il se prend pour une source, il n'est qu'une citerne. » Mais on peut puiser d'une citerne autant qu'on peut recueillir d'une source, et les morts illustres ne sont guère autre chose que, vives ou stagnantes, des réserves de citations. D'ailleurs, comme dirait Hugo, dans *citerne*, il y a *citer*.

Classique. Dans les arts d'Occident, l'avènement du classicisme procède d'une atténuation (Leo Spitzer parlait justement, à propos de Racine, d'un effet de « sourdine ») de l'attitude qualifiée après coup de baroque, qui elle-même procédait (parfois *via* la transition du « maniérisme ») d'une exagération, voire d'une exaspération du style propre à la Renaissance, qu'on peut bien qualifier elle-même, au moins en arts visuels et en poésie, de premier classicisme : celui de Léonard ou de Raphaël, celui de Ronsard ou de du Bellay, qui précède le baroque de d'un Caravage ou d'un Rubens, ceux d'un Gongora, d'un Marino, d'un Sponde ou d'un d'Aubigné. Je dis « ceux », au pluriel, parce qu'il est caractéristique du Baroque de manifester une plus grande diversité que ne fait le classicisme, et qu'en ce sens (et en exagérant beaucoup) on peut dire qu'il y a plusieurs baroques et un seul classicisme : autant de baroquismes qu'il y a d'artistes baroques, alors que le classicisme renaissant tendait à l'uniformité d'une discipline commune. Le second classicisme – celui qu'on appellera simplement le classicisme, et qu'illustre comme on sait le XVII^e siècle français, y tendra encore bien davantage, du moins en poésie, en peinture, en architecture (Racine, donc, ou Poussin, ou Hardouin-Mansart), entre autres parce qu'il procède d'une réaction vigoureuse contre un Baroque antérieur, et d'un « retour à l'ordre » à fortes connotations politiques.

Le cas de la musique est bien distinct, compte tenu d'un évident décalage temporel, et parce qu'aucune sorte de canon « classique » n'y a précédé l'éclosion de ce qu'on nomme aujourd'hui, par extension, la musique « baroque » de la première moitié du XVIII^e siècle : il serait difficile de qualifier de « classiques » les œuvres – historiquement à mi-chemin de la Renaissance et du Baroque – de Monteverdi, de Schütz ou de Buxtehude. La différence entre les moyens dont disposent les arts visuels et ceux dont joue la musique rend d'ailleurs hasardeuse toute tentative d'assimilation, sinon peut-être entre musique et architecture, tous deux arts « présentatifs », c'est-à-dire non figuratifs. De fait, la qualification de « baroque » n'a été (tardivement) attribuée à cette période musicale et à son style propre que par opposition au style qui en est issu pendant le demi-siècle suivant, et dont la qualification de « classique » est elle aussi rétrospective.

Il y a pourtant bien en musique, entre ledit « Baroque » et ledit « classicisme », une différence qui peut justifier après coup le parallélisme entre cette rupture et celle qu'on observe en littérature et dans les arts visuels, même si le retour au classique (Gabriel, Chénier, David, Chateaubriand, styles Louis XVI, Directoire, Empire...) est ici un peu plus tardif et (donc) de plus faible emprise, suivi comme il est de si près par l'explosion romantique. Cette différence est de l'ordre du renoncement et, si j'ose dire, d'un appauvrissement du langage que les génies propres d'un Haydn (qui le compense par l'humour), d'un Mozart (qui le sublime) ou d'un Beethoven (qui le transcende) contribuent à masquer, mais il suffit pour l'éprouver de comparer, à l'écart de ces trois cas d'espèce, quelques pages du tout-venant classique et quelques autres du tout-venant baroque. La musique baroque la plus courante, sur quelque sorte d'instruments, modernes ou « d'époque », qu'on l'exécute, manifeste une originalité mélodique et une complexité contrapuntique qui font paraître bien sèches l'omniprésente opposition tonique-dominante et les recettes de composition dramatique de la fameuse « forme sonate » qui surabondent dans ce que Charles Rosen appelle le « style vernaculaire anonyme » des contemporains mineurs et des épigones des trois maîtres viennois. Il fut sans doute plus difficile à Haydn et à Mozart d'extraire de ce répertoire formulaire des compositions originales qu'il ne l'avait été à Bach ou à Haendel de se distinguer d'un matériau vernaculaire déjà riche et plein de saveur, comme il a été plus difficile à Racine qu'à Gongora ou d'Aubigné de produire un discours sublime au moyen d'une syntaxe si simple et d'un lexique délibérément si limité. Pour le dire autrement, le tout-venant du style baroque est moins banal et formaté que le tout-venant trop symétrique et trop centré du style classique. Mais il faudrait peut-être corriger cette appréciation cavalière en précisant : « moins banal à nos oreilles », des oreilles habituées depuis l'enfance, par les sous-productions ordinaires dudit tout-venant, à une pauvre grammaire tonale dérivée (dégradée) de cette vulgate-là, et fatiguées de sa constante prévisibilité.

Cette antithèse est évidemment forcée, et ne tient compte ni de cette période de transition – celle des fils Bach et de l'École de Mannheim – que l'on a pu qualifier des termes approximatifs et diversement interchangeables de « maniérisme », de « rococo », de « galant » ou de « sentimental » (*Empfindsamkeit*), ni des exceptions stylistiques propres à telle ou telle individualité : Vivaldi présente rarement la richesse du baroque au sens (laudatif) où je l'entends, et Domenico Scarlatti annonce bien des aspects de la période suivante – d'où vient peut-être que, contrairement à ses contemporains Bach ou Haendel, et *a fortiori* Froberger ou les Couperin, je crois l'entendre mieux au piano qu'au clavecin.

Ce type de transitions, de chevauchements et d'anachronismes (par retard ou par anticipation) dans la chaîne historique se retrouve donc également en aval du classicisme : Beethoven, comme chacun sait et pour des raisons pratiques de genre et de public, est plus « avancé » dans sa musique « de chambre » tardive (dernières sonates, derniers quatuors) que dans ses symphonies, et Rosen oppose justement, chez Schubert, à l'aspect « post-classique » des sonates et des symphonies le (pré-)romantisme des *Lieder* et de certains quatuors (on peut sans doute y ajouter les *Impromptus pour piano*). Il montre aussi, en commentant une phrase de Schumann, que la novation du romantisme musical consiste, paradoxalement ou non, en une sorte de retour au baroque pré-classique : « Schumann ne fit qu'énoncer la stricte vérité le jour où il écrivit que sa musique (comme celles de Chopin, Mendelssohn et Hiller) était plus proche de Bach que de Mozart. » Je me garde de paraphraser cette analyse, mais on sait jusqu'où conduira l'apparente régression de cette première génération romantique, et les prolongements successifs – de Schumann à Brahms, de Wagner à Mahler, de Debussy à Scriabine – que cette révolution connaîtra

jusqu'à nos jours, à la faveur du chromatisme et de ce que René Leibowitz a appelé la « dissolution du système tonal ». À cette aune et *cum grano salis*, on pourrait tenir l'exploitation méthodique de ce même système par le classicisme viennois comme une sorte de parenthèse atypique dans l'évolution séculaire de la musique européenne.

La notion de « post-classicisme » évoquée par Rosen n'a pas grand cours en histoire des arts, sans doute parce qu'elle ne marque pas grande distance entre ledit classicisme et la séquelle ainsi désignée ; celle de « néo-classicisme » est clairement plus pertinente et de validité plus générale, qui peut s'appliquer non seulement au second classicisme de la fin du XVIII^e siècle en poésie et en arts plastiques, mais aussi et surtout, à plus vaste distance temporelle, aux divers « retours » du XX^e, chez le Stravinsky des années vingt et trente (retour à Bach, à Pergolèse...), ou chez le Picasso de la même époque : « retour à Ingres », par-delà Courbet, l'impressionnisme et quelques « périodes » proprement picassiennes : bleue, cubiste analytique, cubiste synthétique. La notion de « néo-romantisme » n'est plus aujourd'hui qu'un label médiatique et publicitaire. Celle de « post-romantisme » n'a guère de pertinence à propos d'autres arts que la musique. La « correspondance des arts » est ici encore en défaut, et ledit post-romantisme est peut-être, somme toute, un concept historique de trop. Ici comme ailleurs, on ne sait trop où faire passer le rasoir d'Occam.

La prudence terminologique serait peut-être de distinguer systématiquement les phases en « néo- », qui présentent des retours caractérisés à un style antérieur à celui de la période immédiatement précédente – « néo-gothique » chez Pugin ou Viollet-le-Duc après plusieurs siècles de rejet ou d'oubli, « néo-classicisme », donc, chez Stravinsky après une phase romantique (*L'Oiseau de feu*) ou moderniste (*Le Sacre du printemps*) – et les phases en « post- », moins marquées, et qui présentent une simple « prolongation » hors de ce qu'on appelle en sport le temps réglementaire : le « post-romantisme », chez Wolff, chez Mahler, chez Sibelius ou chez Rachmaninov, qu'il vaudrait mieux appeler « romantisme tardif » (comme en anglais *late*, ou en allemand *spät*). Mais ce serait sans doute trop sage, ou trop simple : le label « post-impressionnisme » proposé par Roger Fry au début du XX^e siècle n'était guère qu'un fourre-tout chronologique sans grande cohérence stylistique, celui de « postmodernisme » de la fin du XX^e siècle se voulait une réaction de rejet du « modernisme » du début du même siècle, et, dans un tout autre champ, celui de « post-structuralisme » n'était qu'une façon désinvolte de jeter aux orties un supposé épisode à oublier au plus vite. L'après du « post » marque tantôt un héritage assumé, tantôt une rupture et un refus d'hériter. L'anglais distingue peut-être plus clairement et plus pertinemment les phases de *survival* et celles de *revival*, couple de termes qui, par chance, se passe aisément de traduction.

L'histoire du jazz, genre musical vieux d'à peine un siècle et déjà riche d'une rapide succession d'époques et de manières (Nouvelle-Orléans, Chicago, classicisme *swing*, *bebop*, *cool*, *west coast*, *hard-bop*, *free*, et ce *néo-bop post-free* qui fonctionne aujourd'hui comme nouveau *mainstream*, si bien installé qu'on ne croit plus devoir le qualifier), offre un terrain propice à ces jeux d'identification et de discernement, qui font de sa fréquentation un exercice perpétuel de mise en perspective historique et stylistique. La pratique semi-ludique du *blindfold test* en donne une illustration typique, puisqu'il s'agit ici de reconnaître à son style (sonorité, élocution, traitement du thème) un artiste qui est en même temps le producteur et l'interprète d'une performance plus ou moins improvisée. Plus qu'aucune autre musique, il appelle maintenant une écoute à la fois « goodmanienne », c'est-à-dire attentive à la moindre différence significative, et « dantoesque », c'est-à-dire ouverte à l'éclectisme le plus actif, où toute option de style se révèle possible à chaque instant. Ce jazz à la carte, multiforme et vagabond, c'est peut-être ce que Danto appellerait un jazz d'« après la fin du jazz », c'est-à-dire d'après sa phase *historique* : dans son ère « postmoderne », le jazz survit à sa propre histoire.

Cocktail. L'un des épisodes les plus éprouvants de la vie en société. Vous entrez dans une salle pleine de gens que vous reconnaissez mal et qui ne vous reconnaissent pas. Pour vous donner une contenance, vous vous dirigez par étapes laborieuses vers le buffet, où l'on vous offre, dans le meilleur des cas, une flûte de champagne tiède, que vous croyez devoir accompagner d'un canapé au saumon. À peine muni de ces deux *impedimenta*, vous vous heurtez à une personne qui, par exception, vous reconnaît (ou du moins reconnaît votre visage), et qui vous tend une main cordiale. Comme les deux vôtres sont occupées, vous transférez dangereusement le saumon de votre droite à la gauche, qui tient déjà le champagne, et vous serrez la main qu'on vous tend, tout en essayant de maintenir la flûte à la verticale et le canapé à l'horizontale, et accessoirement de mettre sur le visage qui répond à la main cordiale un nom et un statut mondain ou sociologique. Dans les rencontres les plus professionnelles, chacun est censé porter, épinglé au revers de sa veste, ou de son prétendu « smoking », ou de sa robe, improprement dite « de cocktail », un « badge » plus ou moins discret, et que vous ne pourriez déchiffrer qu'en chaussant des lunettes, opération rendue impraticable par la situation : une flûte et un canapé en équilibre précaire dans la main gauche, votre main droite dans celle de votre vis-à-vis. Vous renoncez donc à l'identification nécessaire, et, comme vous avez vous-même omis d'épingler votre propre badge, ledit vis-à-vis, même s'il n'est pas aussi myope que vous, et même s'il a déjà lui-même chaussé ses propres besicles, manifeste par la nuance vaguement inquiète de son regard qu'il ne sait pas davantage qui vous êtes que vous ne savez qui il est. Vous décidez de concert de vous en tirer l'un et l'autre par des amabilités aussi évasives que réciproques. Vous vous dégagez ensemble de cet embarras mutuel, vous esquissez chacun un pas de côté, et vous décidez de vous débarrasser au plus vite de votre canapé et de votre flûte, en absorbant l'un et en posant l'autre sur un manteau de cheminée. Vous avisez alors une personne de vraie connaissance, c'est-à-dire dont vous connaissez à la fois le nom, le visage et la raison d'être au monde, et même en ce lieu. Heureux de manifester votre aisance et votre entregent, vous entamez une conversation ostensiblement animée, voire familière, que vous prolongez autant que vous le pouvez (cela s'appelle « tenir la jambe »), c'est-à-dire jusqu'au moment où votre interlocuteur, apercevant un tiers dont l'intérêt à juste titre davantage que le vôtre, lui fait de la main un signe engageant accompagné d'un sourire à votre intention, qui vous congédie chaleureusement comme d'un muet « Heureux de vous avoir rencontré » (c'est-à-dire « de vous quitter »), et vous renvoie à votre gauche solitude. Vous reprenez votre flûte sur sa cheminée, la videz, et gagnez la sortie sans oublier d'aller pointer – je veux dire, saluer l'organisateur ou l'organisatrice de cette cérémonie –, et en vous réjouissant rétrospectivement de ce qu'au moins le breuvage à bulles n'ait pas été servi, comme il arrive encore parfois pour mieux éprouver l'adresse des participants, dans des coupes plates à l'ancienne. Bien entendu, « cocktail » est un pseudo-anglicisme pour désigner ce que l'anglais nomme *cocktail party* et, toujours contrariant, abrège en *party*. Et « smoking » en est un autre pour ce qu'il nomme, au moins aux États-Unis, *tuxedo*. En revanche, « badge » s'y dit *badge*, puisqu'il arrive (rarement) qu'un emprunt soit simplement, et fidèlement, un emprunt.

Codicille. Au fait, c'est le nom juridique, ou notarial, de ce qu'on appelle plus couramment un *post-scriptum*, et le choix d'un tel titre pour le présent livre désigne rétroactivement le précédent comme un écrit déjà, à sa façon, testamentaire : après tout, la Bible elle-même se compose de deux Testaments, dont le Nouveau fait un étrange codicille à l'Ancien, qu'on appelle maintenant parfois le « Premier » (sans encore appeler l'autre « Deuxième » ni « Second » : ce sera pour le prochain *aggiornamento*). La présente entrée – que l'on peut lire comme une (nouvelle) sorte de préface intérieure, comme Laurence Sterne en a jadis glissé une entre deux chapitres de *Tristram Shandy* – constitue donc un plaidoyer, ou au moins une excuse pour cet « allongement » à ce qui était peut-être déjà un livre de trop. Invité un jour à commenter moi-même, avec le léger recul convenable, le statut générique et la « réception » critique de *Bardadrac*, cette occasion m'a conduit à remettre mes pas dans mes propres traces, et de fil en aiguille à en reprendre et prolonger le propos et le mode de disposition. Le thème autocritique initial – dont on trouve encore ici (par exemple aux entrées *Bienvenue*, ou *Péritexte*) quelques marques en forme de scories, scolies, additions, corrections, repentirs, *afterthoughts*, résurgences, méandres accessoires, bras morts ou vifs – a donc tourné peu à peu en « suite » ou en « continuation » de ce qui ne peut ou ne doit en principe être ni poursuivi ni continué – avec la sanction, bien connue des éditeurs, qui attend ce genre de pratique : quelle part du public des *Trois Mousquetaires* a voulu retrouver ses héros vingt ans après ?

L'improbable lecteur qui m'aurait suivi jusqu'à ce point aurait sans doute déjà compris que ce livre, *spin off* du précédent, n'est pas essentiellement destiné à d'autres que ceux dudit précédent – de même qu'un *post-scriptum* s'adresse rarement à qui n'aurait pas d'abord lu le texte que l'on affuble de cet après-texte. Il ne prétend donc pas en atteindre de nouveaux, mais bien retrouver les anciens et les accompagner un peu plus loin, ou, dans l'hypothèse la plus aventureuse, amener les très douteux nouveaux (« apocryphe lecteur », dit Umberto Eco parodiant Baudelaire) à rebrousser chemin et reprendre l'ensemble du labyrinthe de sa première entrée à sa (provisoire ?) dernière sortie. D'une manière ou d'une autre, cela s'appelle sans doute *aggraver son cas*, mais celui-ci n'est peut-être pas si grave qu'on ne puisse l'aggraver sans dommage – et pour qui ?

Je sais bien, d'ailleurs, que le latin *codicillum* dérive non, comme on le croit parfois et comme j'ai bien failli le croire, de *cauda*, « queue », par le truchement éventuel de l'italien *coda*, mais, plus savamment, de *codex* (« tablette ») : petite tablette, donc, pour graver, non dans le marbre, mais dans la cire un écrit annexe. J'ai pourtant un peu de mal à congédier cette collusion étymologique : quoique non *caudicille*, le codicille est bien toujours une apostille, un appendice, un prolongement – une *prolongation*, comme on dit en sport « jouer les prolongations ». La seule règle que nous impose la forme diminutive en *-icille* est sans doute que la taille de l'appendice ne dépasse pas celle du corps auquel (pour changer de métaphore) il donne une « réplique », au sens sismique du terme, d'heureusement moindre magnitude. J'y ai veillé pour ce nouveau voyage autour de ma chambre qui risque un peu, *as time goes by*, de finir en grimoire d'outre-tombe. Mais finalement, je ne promets rien.

Commencer. Une petite fille à qui on avait beaucoup dit : « Ne commence pas, ça finira mal ! » annonçait toujours, avant de faire une bêtise : « Je commence. »

Concerto. Je n'ai découvert que sur le tard, avec un plaisir un peu honteux, les mérites du concerto, genre en fait aussi bien classique (au moins ceux de Mozart pour le piano ou le violon), mais qui devint après (ou plutôt *avec*) Beethoven le genre romantique et post-romantique par excellence, au piano (Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Grieg, Tchaïkovski, Rachmaninov), au violon (Mendelssohn, Brahms, Bruch, Dvorak, de nouveau Tchaïkovski, Sibelius), et au violoncelle (Schumann, de nouveau Dvorak, et, chacun à sa manière, le *Don Quichotte* de Richard Strauss et le *Tout un monde lointain* de Dutilleux). Je veux bien avouer que son pouvoir envoûtant a, dans ces parages dix-neuviémistes, quelque chose de « facile » (que de traits, que de gammes, que d'arpèges !), de « sentimental », d'aucuns disent de « vulgaire », mais rien ne justifie mieux le vers de Baudelaire (qui n'est pas, je l'avoue aussi, son plus réussi) : *La musique souvent me prend comme une mer*. Le dernier mot de ce vers pourrait aussi bien, ou aussi mal, s'écrire autrement.

Confusion. J'admire toujours comme on réussit à confondre tout ce qu'on ne sait pas.

Contradiction. Je ne sais plus quel personnage de roman (peut-être le trop oublié Numa Roumestan, chez Alphonse Daudet) disait : « Je me contredis ? Très bien, je me contredis. » Saine devise, après tout ; c'était aussi, plus sonore, celle de Whitman : « Eh bien oui, je me contredis, je suis vaste, je renferme des multitudes » ; et l'on se souvient que Baudelaire revendiquait, parmi les droits les plus sacrés, celui de se contredire et de s'en aller. Chacun peut en faire usage à sa manière, dans un ordre ou dans l'autre, mais je crois plus sage de commencer par la contradiction : une fois parti, vous n'aurez plus rien ni personne à contredire, ni de raisons de vous contredire.

Conversions. Au titre du comique par énumération, je tiens registre des conversions célèbres : le chemin de Damas, le songe de Constantin, le baptême de Clovis, la nuit de Pascal, le pilier de Claudel... Il m'en manque sûrement quelques-unes, mais ce n'est pas une raison suffisante pour y ajouter la mienne, qui n'est pas à l'ordre du jour et qui passerait d'ailleurs inaperçue. Je cultive plutôt le souvenir de ma contre-conversion relativement précoce, et je me demande quel est le mot qui convient ici. « Apostasie » serait apparemment le plus correct, mais je répugne à désigner ma propre conduite d'un mot dont l'emploi connote un point de vue qui n'est pas le mien, mais celui d'en face. Je trouve déjà pénible de devoir me dire « athée » (*a-thée*), comme si cet état souffrait d'un manque.

Coques. Un navire qui ne comporte qu'une coque est évidemment un *monocoque*. Parmi ceux, plus ou moins *multicoques*, qui y ajoutent autre chose, on distingue au moins trois espèces : le *prao* malais, ou polynésien, qui comporte une coque et un flotteur, généralement côté gauche, pour pouvoir pagayer de la main droite en cas de calme – mais je suppose qu'on peut en construire qui portent à droite, pour les rameurs gauchers, à moins qu'on ne puisse tout simplement inverser la position de marche ; le *catamaran*, à deux coques, de préférence parallèles ; et le bien connu *trimaran*, qui comporte une coque centrale et deux flotteurs, ou balanciers, latéraux. Le moins *maran* est le gonocoque, qui finit toujours par couler.

Corrections. J'ai longtemps cru que « cor anglais » était une mauvaise graphie pour « cor anglé », et que « battre son plein » ne pouvait se dire au pluriel « battre leur plein », parce que « son » n'y était pas un adjectif possessif, mais un nom, et « plein » l'adjectif qui le qualifiait : « battre un son qui fût plein ». J'ai appris depuis qu'il n'en était rien : le cor en question – qui d'ailleurs n'est pas un cor, mais une sorte de hautbois – est bien anglais (ce qui ne l'empêche pas d'être parfois anglé), et la marée haute bat bel et bien *son plein*, c'est-à-dire un plein qui est le sien. J'en suis bien marri : rien n'est plus fautif qu'une correction fautive.

Côtés. J'ai toujours eu un peu de mal avec l'opposition politique *droite/gauche*, qui me semble à la fois trop vague et trop cafarde : je préfère les qualifications plus explicites (quoique non toujours beaucoup plus précises), telles que *libéralisme/socialisme, ordre/mouvement, conservateur/progressiste*, et même *républicain/démocrate*, qui mettent un peu de motivation par le contenu (économique, social, institutionnel, idéologique...) dans le contraste des termes. J'ai gardé de mes années de jeunesse une certaine méfiance à l'égard de cette répartition purement spatiale héritée des assemblées de la Révolution française (*droite/gauche* dans le champ visuel du président de l'assemblée) et donc sémiotiquement conventionnelle, qui ne dit pas grand-chose des options politiques ni des positions sociales en cause. Le choix des places, originellement arbitraire, s'est investi du sens que l'on sait, mais plus tardivement, puisque d'autres paradigmes ont fait concurrence à celui-ci pendant encore quelques années, tels que *Montagnards* (ou *Jacobins*) *vs Girondins*. Le terme *Montagne* dénotait une disposition spatiale somme toute perpendiculaire à celle que nous connaissons aujourd'hui, mais, je suppose, connotait un peu trop la domination d'un des deux partis pour être durablement et unanimement acceptée. On pourrait aussi (j'ignore si on l'a fait) trouver la position droite avantagée sur la gauche par la prédominance bien connue de la dextre, mais cet avantage est évidemment réversible, puisque, vue et donc vécue par les députés (ou sénateurs) et le public des tribunes, cette disposition donne à la « droite » le côté gauche de l'hémicycle, et réciproquement. Sous la Troisième République, les partis et les groupes parlementaires tenaient à inclure le mot « gauche » dans leur intitulé, même les plus conservateurs. Un politicien « socialiste » (SFIO) de la Quatrième et de la Cinquième, qui se faisait élire d'un côté pour gouverner de l'autre, et qui a donné son nom à cette pratique pourtant courante, fustigeait les élus communistes en disant : « Ils ne sont pas à gauche, ils sont à l'Est. » Je ne sais si l'orientation de l'hémicycle du Palais-Bourbon peut surdéterminer cette équivalence polémique, ni ce qu'il en adviendrait dans d'autres assemblées (la disposition de la chambre des Communes m'a toujours laissé perplexé), mais je trouverais assez judicieux d'y répartir les participants selon ces repères cardinaux, qui restent à leur place, déterminés et identiques à eux-mêmes, comme l'étoile polaire, de quelque point qu'on les considère ; le président siégerait d'autorité au nord, et le public des tribunes au sud. Mais il est un peu tard pour proposer une telle réforme, qui ne satisferait, comme les utopies de Fourier, que mes propres dispositions naturelles, et qui exigerait sans doute quelques aménagements ou déménagements, ici et ailleurs.

Je sais encore moins si la distinction, au théâtre, entre les côtés « cour » et « jardin » cherche à éviter l'ambiguïté qui nous occupe, mais je vois bien qu'elle ne l'évite guère : les comédiens et les spectateurs avertis savent d'expérience ce qu'ils doivent entendre par là, mais les profanes dont je suis, s'ils y pensent, sont plus embarrassés, et le dictionnaire ne dissipe pas toujours cet embarras : le mien m'explique que la cour est à droite et le jardin à gauche, mais il ne précise pas quel point de vue (scène ou salle) commande cette répartition. En poussant un peu mon enquête, j'apprends que le point de vue pertinent est celui du spectateur, évidemment inverse de celui des acteurs quand ils ne tournent pas le dos au public, et que ces termes pittoresques employés depuis Molière et Beaumarchais viennent de l'ancien théâtre du château des Tuileries, dont la salle (« des Machines »), entre cour et jardin, était donc orientée vers l'actuelle rue de Rivoli et la scène vers le fleuve, ce qui peut encore se dire « les spectateurs tournaient le dos à la Seine », phrase oralement bien fourvoyante. Décidément, comme Proust l'a bien su, la notion de « côté » est toujours sujette à spécifications. Écoutez encore, à la télévision, les commentateurs du Tour de France décrivant une attaque ou un démarrage de sprint, constamment obligés de préciser « du côté droit de la route, euh, c'est-à-dire, gauche de l'écran ».

Un autre embarras (que je partage sans doute avec quelques autres) tient à la difficulté de traduire en gestes, et donc en perception motrice, l'opposition entre droite et gauche, ou (respectons l'égalité juridique) entre gauche et droite. Je sais bien où sont ma main droite et ma main gauche, mais si je veux accompagner d'un geste l'expression (politique) « de la droite à la gauche », j'accompagne machinalement cette expression verbale d'un geste qui la contredit, c'est-à-dire d'un mouvement orienté de ma gauche à ma droite, comme si j'épousais spontanément le point de vue de mon vis-à-vis. Bien entendu, si je m'en avise et m'y applique, je rétablis la concordance (de mon point de vue), entre mon geste et ma parole. Mais à la prochaine occasion je retomberai dans une discordance qui a sans doute sa cause profonde, et probablement collective. Je dis « probablement » faute d'avoir mené l'enquête qui s'imposerait, mais qui n'est pas facile à mener, car le fait de poser la question induit presque inévitablement chez le questionné une prise de conscience et une correction du geste spontané. J'ai dit « collective », et non « universelle », pour la raison que voici.

Je dois d'abord reconnaître que, voulant balayer, par exemple, le spectre politique, et sauf intention signifiante spéciale, je dis (comme j'ai fait à l'instant) « de la droite à la gauche » plutôt que l'inverse, tout en esquissant, comme j'ai dit, un geste contraire. La raison en est, je crois, dans le fait que pour moi (ou pour un « nous » qui reste à définir) le côté droit est celui de la stabilité et le côté gauche, par tradition impensée, reste celui du mouvement, et donc du point d'arrivée dudit mouvement (plus on se meut, plus on tire à gauche). Le geste par lequel je symbolise, en matière politique, « de la droite à la gauche » exprime un mouvement, disons intellectuel, ou idéologique, qui est passage d'un point de départ à un point d'arrivée, voire (je reste dans ladite tradition de pensée) du passé vers l'avenir. La « droite » est perçue, dans cette tradition, comme le parti attaché au passé, la « gauche » comme le parti tourné vers l'avenir. Je n'en crois plus rien depuis longtemps, mais les réflexes anciens parlent plus fort que les prises de conscience récentes. J'en conviens, mais pourquoi cette vectorisation contradictoire de l'espace symbolique ?

La réponse est sans doute dans la question : le fait décisif qui oriente de la gauche vers la droite, et contrairement à l'orientation politique héritée de si peu loin (pas beaucoup plus de deux siècles), la plupart de nos gestes directionnels, y compris sans doute chez les gauchers, ce fait est celui qui domine, depuis bien plus longtemps (plus de deux millénaires), notre orientation culturelle : c'est le mouvement dextrogyre (de gauche à droite) qui est pour nous celui de l'écriture et de la lecture. « Nous » (on voit maintenant ce que désigne sélectivement ce pronom) écrivons et lisons de gauche à droite, et cette habitude commande notre vectorisation de l'espace et du temps, par exemple dans nos graphiques et autres courbes de croissance (ou de déclin) : une ligne dite ascendante ou descendante l'est toujours pour nous de gauche à droite, et l'on imagine mal la barre oblique des calendres de la marque Volvo « monter » de droite à gauche, ce que chacun interpréterait comme une diagonale déclinant de gauche à droite. On pourrait certes tenir cette supposée cause elle-même pour un simple effet, ce qui nous relancerait, en amont de celle-ci, à la recherche d'une autre cause, plus universellement anthropologique. Mais si cette cause primitive et naturelle était établie, on ne comprendrait pas pourquoi tant d'écritures « orientales » se traient et se lisent, lévogyres à l'inverse des nôtres, de droite à gauche. J'ignore si la disposition spatiale des assemblées (quand il y en a) dans ces cultures coïncide avec (ou imite) la « nôtre », et je ne sais même pas avec certitude ce qu'il en est dans d'autres assemblées politiques occidentales – même si je sais au moins que toutes les langues d'origine européenne ont adopté dans leur vocabulaire politique notre symbolique gauche/droite. J'ignore surtout (encore une enquête à imaginer) comment les membres des cultures à écriture lévogyres (droite → gauche) figurent gestuellement, si du moins ils le font, le mouvement politique droite → gauche. S'ils le faisaient de manière plus logique que la nôtre, ce serait une justice à leur rendre.

Un ami m'affirme l'autre jour que toute gamme ou plus généralement tout trait mélodique montant du grave à l'aigu le fait en progressant de gauche à droite, et inversement tout trait descendant, de droite à gauche. Pensant à la voix, au violon, aux instruments à vent, et tout simplement aux partitions écrites, je m'étonne de cette équivalence spatiale

mfondée, puis je m'avise soudain que mon interlocuteur est pianiste ; cette cette explication en appelle une autre, qui déplace la question sans y répondre : pour quelle raison les claviers orientent-ils (tous ?) de gauche à droite la montée du grave à l'aigu ? À ce point, on va peut-être me demander pourquoi je dis « montée » ; cette équivalence me semble un peu plus naturelle, mais je ne sais trop pourquoi. Le sûr (enfin !) est que l'opposition verticale entre *haut* et *bas* n'est pas affaire de côtés.

Coudes. Élevé en partie rue de la Jussienne, ce raccourci en écharpe entre les rues Montmartre et Étienne-Marcel, j'en ai conservé quelque tendresse pour ses semblables, comme, dans ces mêmes parages, la rue du Jour, entre Montmartre et Rambuteau, et bien d'autres que j'ignore ou que j'oublie, et davantage encore pour leurs cousines de même fonction, mais de parcours plus coudé, comme cette rue des Italiens qui s'incurve entre le boulevard du même nom et la rue Taitbout, et où se trouvait jadis, avant de céder la place à ce qu'on appelle bizarrement le « pôle financier », la rédaction du *Monde*, ou la rue Villehardouin, entre Turenne et Saint-Gilles ; ou (piétonnier) le passage Dauphine, entre Dauphine et Mazarine ; ou cette rue Laferrière, qui prend des aises semi-circulaires au large de la place Saint-Georges, entre Henri-Monnier et Notre-Dame de Lorette, en parenthèse respectueuse du théâtre Saint-Georges au théâtre La Bruyère, où l'on joua si souvent *Le mal court* ; ou, sur l'épaulement nord-ouest de la Butte, cette avenue Junot qui fait une demi-boucle prononcée entre Sainte-Rustique et Caulaincourt ; il est vrai que nous sommes là à flanc de montagne, où les voies sont un peu condamnées aux lacets : voyez le tracé biscomu de la rue Lepic entre place Blanche et place du Tertre ; voyez encore (nous ne sommes pourtant plus sur la Montagne, mais bien, de nouveau, en plein Marais), cette rue Debelleyne qui, tout au contraire d'un raccourci, fait arc entre deux points de la corde rectiligne de la rue de Turenne. Mais le plus intéressant, ce sont peut-être ces coudes bifides en Y et *ad libitum*, comme font les rues du Sabot et Bernard-Palissy, entre la rue du Dragon et la rue de Rennes, ou, beaucoup plus compliqué, ce presque introuvable labyrinthe Belle Époque, jadis « square de l'Opéra », entre Caumartin, Auber, Scribe et boulevard des Capucines, où se cachent au moins deux théâtres : l'Athénée (Louis-Jouvet) et Édouard VII (Sacha-Guitry), chacun au bord d'une placette à statue : devant Édouard VII le roi éponyme, coqueluche de la deuxième Entente cordiale, et devant l'Athénée un Pégase cabré monté par un éphèbe non identifié, et un bar de style art déco qui se nommait jadis le *Cintra* (il est encore là, mais sous un autre nom), et que j'associe aux années surréalistes, peut-être par confusion avec le *Certa* qu'Aragon situe dans le défunt passage de l'Opéra. Je ne célèbre ici que de mémoire ou *de visu*, et ne veux singer ni justement l'Aragon du *Paysan de Paris*, ni le Breton de *Nadja*, ni le Walter Benjamin des *Passages*, mais, au chapitre des regrets posthumes, je veux encore déplorer la disparition d'un goûteux bistrot dont j'ai oublié le nom, et qui se trouvait jadis à l'extrémité occidentale de la cité Beryer, diverticule de la rue Royale.

Couillons. Quand il nous offrait des produits de son jardin, le grand-père Debray, qui doutait un peu de notre enthousiasme à en profiter, accompagnait son cageot de cette mise en garde comminatoire : « Y'a du chou, y'a des carottes, y'a des poireaux, y'a des radis, faites pas les couillons ! » Il est vrai que, pratiquant sans le savoir une horticulture mitchourinienne, ses radis blancs ou noirs, énormes et fort piquants, difficiles à absorber et plus encore à oublier après absorption, allaient parfois directement au vide-ordures. Passée dans le dialecte familial, ladite locution accompagne depuis lors toute sorte d'attention bien ou mal venue. « Faire les couillons » (qui ne se dit qu'au pluriel), c'est indistinctement gâcher, dilapider, ou simplement méconnaître un présent, un service, un héritage (eût-il moins souffert, ledit grand-père nous l'aurait sans doute indiqué sur son lit de mort, comme le laboureur de La Fontaine), un mérite ou un talent. Cette objurgation va avec tout : en offrant *Parsifal*, par exemple, et fût-ce à une seule personne, vous pouvez toujours dire : « Faites pas les couillons, c'est du Wagner. »

Coupe. Je ne sais trop pourquoi, à l'automne 1939, un avion allemand, sans doute égaré (à moins que ce ne fût un avion français plus égaré encore) vint lâcher, apparemment au hasard, une bombe sur un petit immeuble d'habitation de Conflans, isolé parmi les pavillons de banlieue. Je ne sais plus s'il y eut des victimes (on disait alors « sinistrés »), mais je me souviens de cette vision, alors nouvelle pour moi, mais qui n'allait pas trop tarder à se (re)banaliser, de ces trois ou quatre étages privés de façade comme à la tronçonneuse, et qui montraient en coupe leurs chambres désertées mais presque intactes sous une couche de poussière et de gravats, avec leurs cloisons intérieures couvertes de papiers peints, leurs lits conjugaux à têtes en noyer mouluré sous le crucifix, leurs éredrons rouge carmin, leurs armoires à glace art déco, leurs tables de nuit à dessus de marbre, leurs lampes de chevet à abat-jour dépoli et leurs chromos de sous-bois style Barbizon, comme, au lever du rideau, les décors superposés d'une pièce de théâtre naturaliste. Toute une existence petite-bourgeoise s'exhibait sans réserve à la curiosité malsaine du voisinage. Ce premier dommage, pour l'instant collatéral d'aucun autre, fut assez vite mis au compte de la maladresse plutôt que de la malveillance, et la « drôle de guerre » reprit son train-train trompeur jusqu'au déclenchement des choses sérieuses. En attendant, la route du fer était coupée, et nous vaincions parce que nous étions les plus forts.

Cratyle. Encore lui. Je trouve dans une des chroniques de Maupassant récemment publiées par Henri Mitterand : « Ce petit nom d'Étretat, nerveux et sautillant, sonore et gai, ne semble-t-il pas né de ce bruit de galets roulés par les vagues ? » Et ne dirait-on pas déjà une des rêveries proustiennes sur les noms de pays ? On doit à Jean Cocteau ce bel exemple de motivation onomastique après coup : « *Marlène Dietrich*, un nom qui commence comme une caresse et finit comme un coup de cravache. » Le prénom caressant fut, de fait, choisi par l'intéressée (ou par un de ses Pygmalions), par contraction du plus évanescent (mais déjà suggestif) *Maria Magdalene* (ou *Magdalena*). Le coup de cravache qui le suit est authentiquement patronymique, et ne doit donc rien à une intention mimétique – au demeurant, comme toujours, purement subjective : *Dietrich*, surtout prononcé à l'allemande, peut bien, lui aussi, évoquer une caresse, voire un chuchotement intime au creux de l'oreiller. Mais je rêve...

Cravate. Chacun sait qu'Albert Einstein, considérant quelques lointaines et fâcheuses conséquences de ses découvertes, déclarait : « Si j'avais su, j'aurais fait plombier. » J'apprends maintenant que Peter Grünberg, autre physicien allemand, considérant cette autre conséquence, certes moins fâcheuse, que fut un prix Nobel de physique partagé en octobre 2007 avec le Français Albert Fert, déclara : « Si j'avais su, j'aurais mis une cravate. » La physique n'est apparemment pas toujours une science prédictive.

Crépuscules. Longtemps je me suis demandé pourquoi j'avais contemplé beaucoup plus de couchers que de levers de soleil. J'ai fini par comprendre la raison, bête comme chou : longtemps je me suis levé trop tard.

Cristal. C'est évidemment à Launay que j'ai appris et éprouvé cette propriété des verres de cristal : en effleurant leur bord d'un doigt humide, on obtenait un son filé qui continuait de résonner pendant quelques fractions de seconde après qu'on avait levé la main. Ce son ne pouvait être dit que « cristallin ». J'appris du même coup l'existence de cet instrument inventé, dit-on, par Benjamin Franklin, homme de toutes les ressources, qu'on appelle « harmonica de verre » (ou plutôt « de verres », puisque chacun d'eux, frappé ou frotté, ne produit qu'un seul ton), et pour lequel Mozart a écrit au moins l'*Adagio et Rondo* K 617. On ne tarda pas à attribuer à sa pratique un effet néfaste sur le système nerveux, ce qui incita peut-être Donizetti à lui confier le célèbre *obbligato* de l'« air de la folie » dans *Lucia di Lammermoor*. On le joue maintenant à la flûte, ce qui atténue fâcheusement l'aspect névrotique de la scène. Flaubert ne dit pas quel instrument, au théâtre de Rouen, joua sur les nerfs d'Emma Bovary, mais on connaît la tragique conséquence à long terme de cette représentation. Malgré le nom bon enfant dudit instrument (en allemand aussi *Glassharmonica*), qui renvoie davantage au récipient qu'à sa matière, les verres ordinaires ne produisent pas la même musique, et je suppose que cette expérience de physique amusante tendait aussi à éprouver la qualité d'une vaisselle de table pourtant assemblée de bric et de broc, en distinguant par ce critère tout empirique deux matières dont la différence chimique n'est d'ailleurs, me dit-on, pas si facile à définir.

Croissance. Pendant une crise, un économiste que Beyle aurait qualifié de « ministériel » nous explique qu'une croissance négative vaut mieux que pas de croissance du tout. Ce principe me semble frauduleusement dérivé de celui, beaucoup plus sage, de Gide (André) : « Mieux vaut un sale temps que pas de temps du tout. » On dit aussi, à Avignon, « Mieux vaut une moitié de pont que pas de pont du tout. »

Crooners. Bien que la traduction française par « chanteur de charme » en dise assez, l'espèce est tout de même typiquement américaine, et caractérisée par sa proximité (fluctuante) avec la musique de jazz. J'ai dû déjà laisser entendre quelque part mon aversion (grandissante) pour le timbre et le style foncièrement vulgaires de Frank Sinatra, à qui, du même « pack », je préfère de beaucoup (sur un mode aussi voyou, mais moins mafioso) le très charmeur Dean Martin et le très caustique Sammy Davis. Je ne trouve pas grand intérêt au vieux Tony Bennett, encore moins au jeune Harry Connick Jr. Bing Crosby me semble un peu sous-estimé par les amateurs de jazz, comme Fred Astaire, dont le talent vocal pâtit forcément de son génie de danseur – mais écoutez-le dans *Cheek to Cheek*, en compagnie d'Oscar Peterson et de quelques autres pointures. Pourtant, je préfère à tous Nat King Cole, à qui les mêmes ne pardonnent pas d'avoir délaissé le piano pour une carrière de chanteur. Le fait est qu'il excellait au clavier, mais ce ne sont pas les pianistes qui manquent, et le frottement piano-guitare m'a toujours laissé dubitatif, même dans les premiers trios d'Oscar Peterson. Pour sa précision rythmique et son articulation mordante, qui devraient empêcher de le juger « sirupeux », Cole surpassait en revanche tous les autres crooners (son plus digne successeur pourrait avoir été Mel Tomé, lui aussi ancien pianiste). Le plus vraiment sirupeux serait Johnny Hartman, qui fit pourtant un mémorable duo avec John Coltrane. Les chanteurs de l'ère classique comme Jimmy Rushing ou Joe

Williams, nous deux le plus récemment chez Count Basie, ne sont pas exactement des crooners, mais de vrais jazzmen vocaux, comme évidemment Louis Armstrong ou Fats Waller. Aujourd'hui, pour moi, il n'y a plus de crooners, et je ne sais si l'on peut qualifier de « crooneuses » les innombrables chanteuses de jazz qui remportent aujourd'hui le succès qu'elles méritent souvent. On ne l'a, je crois, jamais dit en leur temps de Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan ou Dinah Washington – car pour moi les « trois grandes », comme les mousquetaires, sont quatre.

Cross Country. La maison Vannier, assez vaste, était dans le quartier nord-ouest de Baltimore appelé Mount Washington, au bord d'un coteau sous lequel passe une petite route peu fréquentée, Cross Country Boulevard, qui suit le cours enfoui, ou tari, d'un ruisseau nommé Western Run. La fenêtre du salon donnait sur ce ravin forestier, mais on entraînait par l'arrière, dans un espace assez dégagé pour accueillir les voitures du voisinage (*Hawdy neighbor !*) et de ses visiteurs. De l'immeuble où j'étais logé, dépendance, face à l'entrée principale, du campus de Johns Hopkins, l'itinéraire le plus rapide, dans une Mustang de location, consistait à remonter un peu Charles Street plein nord, puis University Parkway, qui, en traversant Roland Park, devenait assez vite Roland Avenue, que l'on quittait plein ouest par diverses voies au choix. On pouvait revenir par Falls Road, ou par Jones Falls Expressway, qui descendent toutes deux jusqu'au cœur de la ville. Sous toutes ces variantes, la traversée de ces quartiers suburbains était toujours plaisante : comme tant d'autres villes américaines, grandes ou petites, Baltimore se ressent encore, par ravins, bois et rochers, de ses origines agrestes. Je fréquentais plus souvent ces parages que la bibliothèque du campus, pourtant accueillante et silencieuse, et j'y participais à des tâches rustiques dont j'ai un peu oublié la nature : il s'agissait de faucher un pré, de remblayer un talus, d'élaguer un arbre, d'agrandir ou d'aplanir un parking en vue de je ne sais quelle *party*, puisque la vie mondaine d'une université américaine consiste largement à recevoir et à rendre des invitations professionnelles. Je préférerais d'ailleurs ces préparatifs à la réception elle-même, qui me confirmait dans un principe existentiel découvert quelques mois plus tôt, à New Haven (j'en atténue ici les termes) : « Plus c'est cordial, plus ça me déprime. » Ces travaux de plein air étaient parfois risqués (une branche mal coupée, une tronçonneuse mal débranchée peut se venger en tombant), toujours éreintants, et prétextaient une large consommation de jus de pamplemousse, d'une marque dont j'avais jusqu'alors ignoré l'existence. Le dîner improvisé s'arrosait d'un brouilly château de quelque chose dont apparemment toute une production annuelle venait d'aboutir aux rives du Patapsco, et dont je n'ai jamais retrouvé depuis la fraîcheur gouléyante ni le goût de framboise. Nous étions à l'automne 70, et je crois bien que ces bouteilles représentaient la cuvée 68 – année bénéfique, au moins à cet égard et sur ce bord de l'Atlantique. Leur qualité tenait peut-être, comme pour certains portos, aux aléas de la traversée, mais en tout cas Bernard avait eu la main heureuse.

Cuirs. Involontaires ou délibérés, j'augmente ici ma collection : « Dénégation de compétence » (faux-fuyant de responsable), « Avoir de la fuite dans les idées » (constat de sénescence), « Apprendre ou à laisser » (sélection par l'échec), « Partir sur les chapeaux de route » (en cas de tonneau), « Talent d'Achille » (en principe, il s'agit de devancer la tortue), « Et plus si infinité » (c'est peut-être trop demander), « Expérience de vie » (ne sert qu'une fois, et encore...), « Service après ventre » (c'est ainsi qu'une fille publique baptisait un « petit cadeau » que ses consœurs, plus prudentes, demandaient *avant*) ; dernières acquisitions en date : « Défendre l'aveugle et l'orphelin », « Se faire remettre les bretelles à zéro », « Du passé faisons table basse » (mot d'ordre bobo). Et, au titre des proverbes, à ajouter donc au répertoire de Mistigris : « Il ne faut jamais mettre tous ses œufs dans le même palmier » (proverbe polynésien), « Les accents ont toujours tort » (au circonflexe, c'est souvent moi qui me trompe), « À chaque jour suffit sa paye », « Les petits bateaux font les grandes rivières », « La nuit, tous les chats sont pris », « Tant va l'autruche à l'eau qu'à la fin elle se cache », « Tant va la bouteille à l'encre qu'à la fin elle noircit », « Jeter l'eau propre sur quelqu'un » (tant que vous y êtes, jetez la sale), « Changement d'airbag réjouit les veaux » (dicton de garagiste forcément apocryphe : du temps où certaines voitures étaient des veaux, aucune ne possédait d'airbag). Et encore et surtout, trouvé ou inventé par Victor Hugo : « Bière qui roule n'amasse pas mousse. »

Culture. L'usage public actuel de ce terme me plonge dans l'embarras. Tantôt (dans l'ordre médiatique) il désigne l'ensemble des arts, à l'exception de la littérature, censée recevoir un traitement spécifique dans d'autres pages ou d'autres tranches horaires du même organe – sous le drapeau lui-même censé plus enveloppant du « livre » ; *culture* signifie donc alors, en paraphrase à l'inusable définition d'Édouard Herriot, « ce qu'il reste de l'art quand on en a retranché la littérature ». Tantôt il désigne l'ensemble des arts, littérature comprise : c'est ordinairement le champ, en France, du ministère de la Culture (c'est du moins à ce titre qu'un ministre de ce titre a fait adopter jadis une loi, toujours en vigueur, sur le prix du livre, puisque le livre a un prix). C'est encore celui de la station de radio France Culture, c'était implicitement son rôle dans le titre de l'émission *Bouillon de culture*, et ce l'est encore dans cette autre émission, plus récente, qui s'intitule, de manière plus agressive, *Culturellement show* – titre évidemment dérivé du *Politiquement show* qui désigne en effet le *talk show* politique vedette de la même chaîne, ces deux intitulés connotant clairement, par voie de calembour, la visée de divertissement de ces deux émissions : un *show* gagne évidemment à être « chaud ». Le *show* culturel est ordinairement plus tiède : ce n'est pas exactement ce qu'on appelle un « débat », c'est une suite plus ou moins réglée de « chroniques », c'est-à-dire de comptes rendus critiques, généralement élogieux, et d'interviews d'auteurs ou d'artistes, élogieuses par définition, puisque la présence non rémunérée de ces personnalités sur le plateau est compensée par ce qu'on appelle pudiquement la « promotion » de leur œuvre. Soit dit en passant, l'énoncé plus générique originel, *talk show*, connote clairement la récupération de l'échange de paroles (*talk*) en simple spectacle (*show*). Notre âge médiatique tend presque par définition à convertir tout discours en performance, et à fonder sur cette conversion le règne sans partage, que redoutait déjà Platon, de l'universelle *mimésis*.

Mais mon véritable embarras est d'ordre logique, et se réfère une fois de plus à l'ambiguïté de la relation d'inclusion disjonctive, comme dans « Puisaye-Forterre », dans « Bosnie-Herzégovine » ou, selon Musil, dans « Autriche-Hongrie », entre l'art en général et la littérature en particulier. Pour moi, et pour me répéter encore une fois, la littérature est (entre autres) un art, et le syntagme « art et littérature » est une forme oblique de pléonasme, comme on dirait « les animaux et les chiens », ou même (mais c'est encore un autre « débat ») comme on dit « les animaux et les hommes ». Je conçois (sans l'approuver) que l'on exclue la littérature du champ des arts, mais il faut alors poser quelques définitions de base, qui devraient au passage et par surcroît justifier, ou non, le fait d'exclure certains livres du champ de la littérature, et au nom de quel critère. On peut en effet traiter la littérature soit comme un art, soit comme une pratique *sui generis* : il suffit de déclarer explicitement et de motiver clairement cette décision. Ce qui me gêne, c'est de ne jamais très bien savoir à quel choix, intégrationniste ou ségrégationniste, j'ai affaire. Or l'emploi du mot « culture » sert trop souvent à évacuer ce parti en noyant l'ensemble dans une nébuleuse plus vaste, ou plus indécise. Sa définition implicite laisse clairement de côté un grand nombre de ces faits que l'anthropologie qualifie justement de « culturels », tels que langues, techniques, savoirs, croyances, production d'objets, normes, traditions ou institutions de toutes sortes, et dont les pratiques généralement tenues pour artistiques ne constituent qu'une série particulière.

Le concept médiatique de « culture », conglomérat de littérature, de musique, d'arts visuels, de photographie, de cinéma, de cirque, de bande dessinée, de haute couture ou de grande cuisine, et de tout ce que l'art contemporain peut apporter à cette auberge espagnole, est donc à la fois trop vague et trop étroit, même si l'on peut comprendre les raisons pratiques et commerciales de cette catégorie confuse, que définissent ensemble (et sans distinction entre eux) le critère du plaisir esthétique et celui du simple divertissement. Un seul exemple, anecdotique mais à mon sens révélateur, des exclusions que ce concept opère de fait, en silence et comme sans y penser : l'attribution d'un prix Nobel de littérature passe (pendant quelques heures) pour un événement culturel, mais non celle d'un prix Nobel de physique ou de médecine, à moins que cette distinction scientifique ne récompense une personnalité singulière imposante, ou charismatique, ou pittoresque, et pour tout dire « bon client ». On peut à la rigueur opérer, au sein de ce vaste champ, des distinctions secondaires, par exemple, entre art et science (je n'y tiens pas vraiment, car j'y perçois mal la frontière), mais je ne vois pas du tout ce qui pourrait justifier une idée de la culture qui n'engloberait pas, entre autres, l'activité de connaissance et ses applications techniques, bonnes ou mauvaises. Si le critère de cette exclusion est le principe de plaisir, il me semble faire trop bon marché, d'un côté, du plaisir qu'on éprouve à apprendre et à découvrir, et aussi, de l'autre côté, de la satisfaction, largement esthétique (« désintéressée »), que procurent tant d'objets et de spectacles naturels. L'un et l'autre me semblent aussi propres à notre culture, et au plaisir qu'elle nous procure, que le rapport aux œuvres de l'art. En somme, cette définition (implicite) de la culture exclut indûment, au nom d'une définition trop étroite du critère esthétique, le rapport aux œuvres (humaines) de connaissance, et le rapport esthétique aux objets naturels, et même aux productions humaines sans intention artistique déclarée. C'est vraiment trop perdre, et sur deux tableaux.

Cures. J'ai connu un médecin qui, chaque automne, faisait ce qu'il appelait une « cure de raisin » : pendant quelques jours, il ne mangeait absolument rien d'autre, mais *ad libitum*. C'était pour lui une version naturelle de la diète et de la purge, qu'il ne prescrivait pourtant à aucun de ses patients : il y a des recettes qu'on garde pour soi. De son côté, et sans doute dans une intention voisine, Montaigne, je crois, faisait des cures de melon, je ne sais qui de cerises, et d'autres de pruneaux macérés dans un vin rouge du Sud-Ouest. Pour quelque raison, les fruits ont toujours suscité de ces engouements qu'on dit maintenant « alimentaires ». Je partagerais plus difficilement la fantaisie du champion cycliste René Vietto qui, une fois l'an, nu comme un ver, se badigeonnait intégralement de teinture d'iode. C'était à la fois un rite de purification et un traitement antiseptique, ou antibiotique avant la lettre. Mais j'ai déjà raconté que mes parents soignaient mes rhumes par des bols de lait chaud relevé d'une bonne dose de cette mixture, quant à elle franchement pharmaceutique, mais où le mot « teinture » masquait un composant alcoolique, si bien que m'échappe encore la différence entre « teinture d'iode » et « alcool iodé » : c'était un compromis entre le grog à l'eau bouillante et le punch au lait à l'antillaise (qui se boit d'ailleurs aussi bien froid, et même frappé), tous deux curatifs à leur façon, mais dans ce grog ou punch sans rhum l'élément supposé actif était l'iode, censé éloigner en outre ce risque de crétinisme dont s'affligent les populations des Alpes ou des Pyrénées, trop privées d'algues et d'embruns.

Définition. Rien de telle qu'une définition claire pour illuminer les esprits. Par exemple, dans mon dictionnaire préféré, celle de la *triangulation* : « Opération géodésique consistant à diviser un terrain en triangles (canevas) dont on opère successivement la résolution, à partir d'un côté directement mesuré (base) en utilisant le nivellement

Désordre. Valéry dit à peu près que deux dangers menacent le monde : l'ordre, et le désordre. Claudel, plus optimiste, rassure tout le monde en tête du *Soulier de satin* en affirmant que le pire n'est pas toujours sûr, et que, si l'ordre est le plaisir de la raison, le désordre est le délice de l'imagination. Je vais mettre encore un peu ce prologue à contribution, à l'usage de qui voudra l'entendre : « C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c'est ce que vous ne trouvez pas amusant qui est le plus drôle. »

Diabolo. Je crois bien que ma boisson préférée fut assez longtemps ce mélange de limonade et de sirop de menthe qu'on appelait le « diabolo menthe ». Le sirop y entraît à doses modiques, mais la limonade filait un peu plus vite. Je ne devais pas avoir beaucoup plus de six ans le jour où, allant chercher mon père à la gare de « Conflans Pont Eiffel », je me hasardai à lui affirmer : « Maman a dit qu'il fallait acheter de la limonade à la Copé. » Cette « Copé » (pour coopérative) était l'abréviation familière de je ne sais plus quelle boutique à toutes fins, qu'on trouvait sur le chemin de retour entre la gare et la maison. Mon père ne soupçonna aucune fraude de ma part, et nous revînmes munis d'une bouteille transparente munie elle-même de son bouchon caoutchouté à étrier basculant comme on en trouve encore, là ou ailleurs, car on n'a guère trouvé mieux pour emprisonner les bulles. La suite se devine : faute de pire, le mensonge était chez nous le péché capital, et en punition je fus privé non seulement ce soir-là, mais pendant quelques semaines, de ce qui était devenu instantanément le symbole de mon indignité. Latiniste autodidacte à ses heures grâce à certaines pages roses, mon père ne manquait pas de me le rappeler d'une formule lapidaire que je ne devais plus jamais oublier (la preuve) : *diabolus in diabolo*.

Diagnostic. Un médecin doit la vérité aux malades, mais il y a la manière. J'aime assez celle-ci, oblique mais directe : le spécialiste, après examen clinique et consultation des radiographies, échographies, biopsies, IRM, scintigraphies, etc., regarde son patient avec une intense expression de sympathie, et lui demande : « Et... vous aviez de la famille ? »

Discombobulate. Je salue chaque fois que je le rencontre (à vrai dire rarement) ce joli verbe anglais qui signifie apparemment quelque chose comme « déconcerter », « désorienter », « bouleverser », et que le français, qui en aurait pourtant bien besoin, n'a pas encore songé à adopter. Je me perds d'ailleurs en conjectures étymologiques à son sujet. L'allure est clairement plus romane que saxonne, mais mon Gaffiot ne connaît que *discumbo*, qui signifie simplement « se coucher, se mettre au lit » ; le même Gaffiot précise obligeamment : « en parlant de plusieurs », ce qui évoque plus Pétrone que Sénèque – lequel d'ailleurs, si je lis bien Tacite, pour mourir, se mit au bain (chaud), tout seul, mais non sans élabousser ses esclaves. Il est vrai que dans *discumbo* il s'agit surtout, à la romaine, de se coucher « pour manger », et donc plutôt de ce que nous appelons « se mettre à table ». De toute manière, je ne vois pas le rapport, ni d'où vient le *bulate* final. De sorte que je ne suis pas sûr de souhaiter qu'on me discombobulât ; mais j'en connais deux ou trois que j'aimerais assez, à l'occasion, discombobuler.

Discrétion. La plus sûre façon de jouir d'une mort discrète est de mourir le même jour qu'un autre, plus célèbre, dont la disparition éclipse la vôtre : voyez Cocteau (sous Piaf), Prokofiev (sous Staline), Reggiani (sous Distel). « Jouir » est peut-être une hyperbole : la jouissance est furtive. J'aimerais citer d'autres exemples, mais je m'aperçois que le principe ne s'applique qu'aux défunts déjà un peu (quoique moins) célèbres. Mourir en même temps qu'un illustre est à la portée de tout anonyme, et ne suffit pas à conférer à celui-ci une gloire silencieuse : ce sera tout juste un point de repère pour ses héritiers. Tout de même, je commence à chercher, parmi mes contemporains, qui pourrait bien faire un peu d'ombre à mon absence de sépulture.

Pour les coïncidences de naissance, je manque d'exemples, mais Borges, toujours serviable, m'en fournit un, qui se plaint en ces termes : « Moi, par exemple, je suis né le même jour que Jorge Luis Borges. » Ce qui tombe à la fois bien et mal.

Distraction. Je ne sais plus où retrouver ce vers de Raymond Queneau, qui va loin : *Toujours l'instant fatal viendra pour nous distraire*. Je me demande seulement en quel sens il faut prendre ici le verbe *distraire*. Peut-être simplement *soustraire*.

Dix de der. Après les bouchées à la reine de l'entrée (dites aussi « vol-au-vent », d'où infinies controverses qu'on dirait maintenant « sémantiques »), le poulet rôti entouré de pommes de terre sautées et de feuilles de cresson, et le « diplomate » (parfois les œufs à la neige, dits aussi « îles flottantes », d'où autres controverses) du dessert, les réunions familiales du dimanche s'animaient volontiers, au-dessus de ma tête, d'une « partie de cartes » fort pagnolesque, mais dont l'accent devait moins à César qu'à M. Brun ; curieusement, mon père n'avait quant à lui gardé aucune trace de l'accent du « XX^e », et le parler lyonnais de mon versant maternel dominait. Il s'agissait généralement de ce jeu, populaire s'il en fut, dit « belote ». Le poker était tenu pour immoral, le bridge pour trop compliqué, et d'ailleurs au-dessus de notre condition : c'était un jeu de riches, comme le tennis un sport de riches, et je ne dis rien du golf, dont nous ne connaissions que les stupides culottes du même nom. Je dois avouer que les règles de la belote, pourtant à la portée du premier crétin venu, m'ont toujours échappé, et que la formule triomphale « belote, rebelote et dix de der », quand je l'entendais, me plaisait davantage comme signal de fin de partie que je n'en comprenais le sens. En fait, je détestais les jeux de cartes en général pour cette raison suffisante que c'étaient des « jeux de société », et que je tenais déjà, obscurément, cette expression pour contradictoire, mais, plus au fond, parce que je sentais qu'un jeu réglé, quel qu'il soit, n'est pas la plus agréable façon de jouer.

Domaine. Je m'en veux (entre autres) d'avoir suggéré que, dans les années cinquante et dans les couloirs de la rue d'Ulm, nous chantions exclusivement *Don Giovanni*. En fait, notre répertoire s'étendait aussi à *Orfeo*, et, déjà plus difficile à fredonner, à *Wozzeck*. Il me revient aussi que nous allâmes un jour à quelques-uns, sans doute en 1954 et entraînés par Michel Foucault, écouter un concert du tout récent Domaine musical dirigé par Pierre Boulez, et qui comportait – c'en est mon seul souvenir précis, si l'on peut dire – quelques pièces pour cuivres de Gabrieli (Andrea), ou peut-être de Gabrieli (Giovanni), ou peut-être encore de Gabrielli (Domenico), à moins qu'il ne s'agisse de Marcello (Alessandro), ou encore de Marcello (Benedetto) – si j'avais à parier, je dirais plutôt Giovanni Gabrieli ; rien à voir en tout cas avec l'École de Vienne, qui devait pourtant figurer en bonne place à ce concert. Les archives concernées, si conservées, pourraient trancher ce point, et préciser encore si la chose eut lieu, comme de juste, au Petit Marigny, ou, comme je crois m'en souvenir, au Petit Odéon.

Domicile. Un aimable collègue s'excuse de m'écrire « à mon domicile » (sous-entendu, je suppose : plutôt qu'à mon adresse professionnelle). Je l'en excuse bien volontiers, et même je l'en remercie : il se trouve que c'est là que j'habite.

Double bind. De cette figure déjà rencontrée, et mieux désignée en français par « injonction contradictoire », l'exemple le plus simple (après « Ne suivez pas mes conseils ») est sans doute « Soyez naturel », ou « Soyez vous-même ». C'est sans doute le renversement de ce conseil autodestructeur (*self-defeating*, comme on dit en anglais de certaines prévisions) qui me fait apprécier un *cartoon* publié dans le *New Yorker* : on y voit un couple, manifestement d'invités, devant une porte d'appartement. Lui tient la bouteille de vin de rigueur. Elle s'apprête à sonner, mais, apparemment un peu nerveuse, se tourne vers son mari et lui recommande : « *Just don't be yourself.* » Une traduction serait elle-même à la fois inutile et maladroite. Mais j'ai tort de parler de « renversement » ; il s'agit plutôt d'une aggravation : s'il est difficile d'« être soi-même » sur commande, il est peut-être encore plus difficile, *double bind* au carré (*quadruple bind* ?) de se contraindre à ne pas l'être. Déjà faudrait-il savoir ce que l'on est. Je vois la soirée mal partie, mais cela ne nous regarde plus. Pour aller vite à l'essentiel, je tends à penser que la plus « contradictoire » des injonctions est celle, trop connue, de l'oracle socratique : « Connais-toi toi-même », si l'on songe à la façon dont, toujours, le connaissant modifie le connu.

Duos. La plus petite « formation » de jazz, c'est le duo, qui peut être « absolu », comme le duo piano-basse qui faisait les belles soirées du Bradley's et autres clubs new-yorkais, au moins dans les (mes) années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix : par exemple, Kenny Barron et Charlie Haden (qui ont enregistré « *live* » à l'Iridium *Night*

and the City). En décembre 1972, Duke Ellington et Ray Brown avaient gravé un *This One's for Blanton* ! en hommage posthume à Jimmy Blanton, admirable bassiste de l'orchestre de Duke, engagé en 1939 et disparu en 1942. Mais on qualifie aussi bien ainsi des rencontres de deux telles « pointures » accompagnées d'une section rythmique, ce qui transforme le duo en trio, par exemple lorsque le même Ellington rencontre Charles Mingus en septembre 1962, avec Max Roach à la batterie (*Money Jungle*), ou en quartette, ou en quintette, quand les deux vedettes sont deux souffleurs, soutenus par deux ou trois rythmiciciens. L'appellation « duo » tient ici au fait que les deux souffleurs ne jouent pas ordinairement ensemble dans une formation plus ou moins régulière (comme les quintettes de Miles Davis avec Coltrane, puis avec Wayne Shorter), mais ont été assemblés par un avisé producteur (souvent Norman Granz) pour tirer de cet assemblage improvisé un effet plus ou moins détonant de contraste, ou de mariage stylistique inattendu. Le cas le plus célèbre de rencontre intergénérationnelle est sans doute le tandem (assisté) de Duke Ellington, encore lui, et de John Coltrane, réunis en 1962 pour le label avant-gardiste *Impulse* ! avec le miracle que l'on sait. Mais il faut saluer tout autant les duos Getz-Mulligan, Getz-Gillespie, Mulligan-Ben Webster, Gillespie-Rollins, Monk-Mulligan, Monk-Coltrane, ou (injustement oublié) la confrontation Gillespie-Roy Eldridge en octobre 1954. Le secret de ces réussites (et j'en ometts des dizaines) s'appelle, propre au jazz – en club, en concert, en studio –, l'émulation (*contest*) : « Si tu crois m'épater, attends un peu ! » Mais je n'appelle pas « confrontation » le dialogue si complice entre Ella Fitzgerald et Louis Armstrong en 1956 et 1957 (*Ella and Louis*). Ces duos de grandes occasions sont des cas particuliers de ce qu'on appelle plus généralement des formations *all stars* – ici donc, seulement *two stars*, comme on parle ailleurs (très loin) d'étoiles doubles, gravitant autour de leur centre de gravité commun, qui est ici le thème.

On n'imagine rien de tout cela en musique classique, ou plutôt on préfère ne pas l'imaginer. Tout de même (je vais tricher un peu) : réécoutez le *Duo des chats*, de Rossini, par Elisabeth Schwarzkopf et Victoria de Los Angeles, prises sur le vif en concert, à je ne sais plus quelle occasion festive. C'était en fait assez jazzy.

Écoute. J'ai un peu fréquenté quelques minuscules rivières de la plus ou moins grande banlieue sud de Paris, toutes tributaires de la Seine par sa rive gauche au premier, deuxième ou troisième degré (j'ai même un peu vécu au confluent de deux d'entre elles, au lieu justement dit Grand Vaux), comme l'Essonne, l'Orge, l'Yvette, la Bièvre, la Juine, la Renarde, la Rémarde (ne pas confondre), le Rouillon, le Ru des Vaux de Cemay, la Rabette, la Mérentaise, le Rhodon, qui arrose Port-Royal (des Champs), sans compter les rigoles, les bras morts, Morte-Eau, et autres Rivière Morte, sans compter non plus (comptons-les quand même), un peu plus à l'ouest, les affluents de l'Eure, comme la Drouette, l'Ocre, l'Aunay, la Voise et le Perray. Du Loing, qui finit dans ces parages, en aval de Moret, je contemple maintenant plus souvent la source, à deux pas au sud de Sainte-Colombe, dans « une sorte de lavoir où montent des bulles ». J'en oublie forcément, mais je sais que, urbanisation « sauvage » oblige, leur sort n'est pas aujourd'hui bien enviable : on connaît au moins, et assez pour le déplorer, celui de la Bièvre, que Victor Hugo avait quelques raisons de vouloir honorer, qui s'engorge en égout pour tanneries et teintureries sous le Paris de la rive gauche, et qu'on fait mine, parfois, de vouloir désensvelir un jour ou l'autre (mais non la très défunte Grange Batelière, qui relevait d'ailleurs de la rive droite). Ma préférée, pour son nom bien sûr, mais que je ne sais même plus trouver sur une carte, et qui doit s'être oubliée elle-même sous quelque dalle suburbaine, s'appelait *Écoute s'il pleut*. Je suppose du moins qu'elle n'a plus rien à écouter.

Écrivaine. Je me demande si George Sand, qui fumait le cigare, portait un prénom masculin et s'habillait volontiers en homme, aurait aimé cette désignation un peu cafarde, comme toutes les féminisations récentes de mots originellement (et arbitrairement) masculins. Elle était en tout cas l'incarnation de la conscience professionnelle : elle écrivait tous les jours jusqu'à six heures du soir, et quand il arrivait qu'elle eût fini d'écrire un roman à six heures moins le quart, elle en commençait tout bonnement un autre.

Éditeurs. Flaubert professait : « Un éditeur vous exploite, mais il n'a pas le droit de vous apprécier. J'ai toujours su gré à Lévy de ne m'avoir jamais dit un mot sur mon livre. » Il s'agit ici de *Madame Bovary*, car plus tard le même Michel Lévy, on ne sait pas pourquoi, prétendit lire le manuscrit de *Salammô*. Flaubert le prit très mal, et après diverses tentatives de compromis – dont le plus conciliant aurait autorisé l'éditeur à feuilleter une copie dans le bureau, et sous la surveillance, de l'avocat de l'auteur –, il envisagea un temps d'accepter une réduction de ses droits, « plutôt (rapporte Julian Barnes à qui j'emprunte ce récit), que de subir l'humiliation d'être apprécié ». On voit peut-être par là que la distinction entre la notion d'éditeur commercial (en anglais *publisher*) et celle d'éditeur littéraire (*editor*) n'était pas bien claire dans l'esprit de Lévy, et que la deuxième était franchement antipathique à celui de Flaubert. Il avait pourtant bien accepté (quoique non sans frustration) la censure de ses amis Bouilhet et du Camp sur la première version de *Saint Antoine*. Ce qu'il ne supportait pas, c'était la confusion des rôles : l'éditeur peut accepter ou refuser un livre, mais il n'a pas à motiver sa décision par un jugement de valeur. Cette distinction me semble tout à fait pertinente : le jugement de valeur est légitime en tant que subjectif, et à condition de reconnaître et d'assumer ce caractère, qui interdit toute décision débordant le champ de cette pure appréciation, telle que l'acte éditorial d'acceptation ou de refus. L'édition moderne contourne parfois, sans vraiment la lever (et pour cause), cette difficulté insurmontable en déléguant la fonction d'*editor* à une tierce personne, par exemple un « directeur de collection », qui joue entre les deux autres le *terzo incommodo*, tant bien que mal et sans plus de légitimité que quiconque, sinon celle d'une « compétence » mal définie. Incommode des deux côtés, puisque cette fonction l'amène souvent à fâcher soit l'un, soit l'autre, soit les deux, le tout en échange d'une rémunération « symbolique » (guillemets de protestation). En fait, aucune précaution ne peut atténuer l'antagonisme naturel qui oppose le créateur et celui que Flaubert considère, à tort ou à raison, comme son exploitateur légitime et son juge incompétent. Pierre Bourdieu proclamait volontiers qu'il faut savoir souvent changer d'éditeur, « surtout, précisait-il, quand il est bon ». Cette clause somme toute restrictive (dont j'ignore si elle rejoint la rébellion flaubertienne) ne règle évidemment rien, et peut-être contribue-t-elle à multiplier les occasions de rupture.

Enfance. Marie : « Mais qu'est-ce que j'ai fait au bon Dieu pour avoir un fils pareil ? »

Énigme. Dans un bref article publié en janvier 1979, Roland Barthes relevait une « énigme » dans la manière dont, selon lui en septembre 1909, l'œuvre de Proust, jusque-là hésitante, sort de ses limbes et se définit enfin comme la future *Recherche* : « Tout d'un coup, ça prend. » Ayant perçu ce qu'il pense être le fait, il s'interroge sur ses causes. Écartant toute explication biographique, il suppose plutôt une « découverte d'ordre créateur », qu'il renonce lui-même à identifier avec certitude, hésitant entre quatre hypothèses : 1° « une certaine manière de dire *Je*, un mode d'énonciation original qui renvoie d'une façon indécidable à l'auteur, au narrateur et au héros » ; 2° « une "vérité" (poétique) des noms propres finalement retenus [...] la *Recherche* semble partir quand les noms "corrects" sont trouvés » ; 3° « un changement de proportions », c'est-à-dire la décision de laisser indéfiniment proliférer son texte ; 4° le retour des personnages, que Proust lui-même considérerait, chez Balzac, comme une trouvaille de génie. Barthes ne choisit donc pas entre ces conjectures, mais propose que l'« énigme » fasse l'objet d'une recherche « à la fois biographique et structurale » – le premier de ces adjectifs semblant du coup effacer le rejet initial de l'hypothèse biographique.

Chacun peut avoir son avis sur cette question laissée dans l'ombre par Proust, et je vais hasarder ici le mien, presque aussi hasardeux bien sûr. Des quatre conjectures de Barthes, la troisième me semble désigner plutôt un effet qu'une cause, et il est fort douteux qu'en 1909 Proust ait eu une idée même approchante des « proportions » qu'allait prendre la *Recherche* dans son premier état « définitif » de 1913, pour ne rien dire de celles, presque triples et définitivement provisoires, qu'elle recevra par la suite, pour les raisons que cette fois l'on ne connaît que trop bien. La quatrième est elle aussi de l'ordre de la conséquence – conséquence progressive à long terme et qui n'a jamais fait l'objet d'une décision ou « invention » de type balzacien : contrairement à ceux de Balzac, les personnages de la *Recherche* n'ont pas à « revenir » d'un roman à l'autre, ils demeurent (presque tous) du début à la fin d'un seul et même récit global, et subissent des métamorphoses et des « renversements » bien plus spectaculaires que ceux (à l'exception peut-être de Vautrin) de *La Comédie humaine*. La deuxième hypothèse est totalement contredite par la lecture des avant-textes, où l'on voit Proust hésiter au moins jusqu'en 1913 sur son appareil onomastique et toponymique. La première me semble donc la plus convaincante.

Maurice Blanchot écrit quelque part que Kafka est véritablement entré dans son œuvre en passant du *je au il* ; il me semble que le processus textuellement déclencheur (« découverte d'ordre créateur ») de la *Recherche* est diamétralement inverse, passage du *il* de *Jean Santeuil* au *je* de la *Recherche*, et que son (long) « moment » décisif est celui de ce changement de « personne », c'est-à-dire (comme écrit justement Barthes) de relation entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Or, le témoin de ce changement de régime narratif, c'est, au plus tard, le *Contre Sainte-Beuve*, texte d'emblée autobiographique ou autofictionnel, autour et à partir d'une conversation plus ou moins authentique entre l'auteur, ici clairement Proust lui-même, et sa défunte (depuis septembre 1905) mère – et probablement déjà ces « soixante-quinze feuillets » mentionnés par Bernard de Fallois dans la Préface de son édition de 1954 : feuillets aujourd'hui disparus (mais dont les pages transcrites par Fallois donnent une idée au moins approchante) où étaient esquissés quelques épisodes de la *Recherche*, et dont fait apparemment état la liste récapitulative de « pages écrites » du carnet baptisé, un temps, *Carnet 1908*. Je suis moins qualifié que d'autres pour dire si le décès maternel est l'événement vécu qui a permis ou facilité ce changement, vecteur d'un quasi-aveu sur certains secrets, mais on voit bien que la relation chronologique, sinon causale, est plus étroite que ne le croyait Barthes – dont le scepticisme sur cette hypothèse est pour le moins remarquable, dans un texte écrit fin 1978, c'est-à-dire un an après la mort de sa propre mère.

Pour le dire un peu brutalement, le départ de M^{me} Proust ne me semble pas seulement pour son fils une cause de grande douleur : elle pourrait bien être aussi quelque chose comme une sorte de délivrance – par la levée d'obligations littéraires devenues peu à peu stérilisantes, et aussi d'une source d'inhibition quant à l'expression ouverte de soi. Michel Schneider ne prend pas tant de gants pour écrire : « Le vrai interdit venant de Maman n'est pas d'être homosexuel, mais d'être écrivain » ; dans le langage vermoticolacien des années soixante-dix, on condenserait tout cela en disant, d'un mot-chimère, que le vrai interdit levé en 1905 était d'être *homotextuel*. Dès septembre 1904, Proust avait

déjà écrit à Marie Nordlinger : « Je crois que je refuserai [de traduire le *St Mark's Rest* de Ruskin], car sans cela je mourrai sans avoir jamais rien écrit de moi. » On peut apprécier l'ambiguïté du *de* : « rien que j'aie écrit *moi-même* », mais aussi : « rien que j'aie écrit *sur moi* » – on observe au passage que Proust oublie apparemment *Jean Santeuil*. Début 1905, il travaille encore à la traduction de *Sésame et les lys*, mais aussi à sa Préface, texte (à paraître en mai 1906) largement autobiographique, tout naturellement écrit à la première personne, et qui anticipe clairement quelques pages de la future *Recherche* sur l'expérience de la mémoire involontaire.

M^{me} Proust meurt donc fin septembre 1905 ; s'ensuivent quelques mois de deuil et de dépression, mais le 7 novembre 1906, Marcel écrit à la même Marie Nordlinger : « J'ai clos à jamais l'ère des traductions, que Maman favorisait. » On sait aujourd'hui ce qu'empêchait cette « faveur » doucement mais fermement castratrice. En janvier 1908, M^{me} Straus lui offre en étrennes les cinq fameux petits carnets qui vont porter trace de son travail pendant quelques mois. Le 2 février, Proust l'en remercie (« Vos petits almanachs m'enchantent ») et ajoute, comme pour témoigner de leur utilisation : « Je voudrais me mettre à un travail assez long... » Ces débuts de la *Recherche* s'entrelacent de la manière que l'on connaît (mal) aux esquisses de *Contre Sainte-Beuve*, le tout rédigé, maintenant et désormais, à la première personne – comme si l'énonciation semi-fictionnelle du Narrateur de la *Recherche* s'y dégageait peu à peu, et presque sans le percevoir, de l'énonciation factuelle du préfacier de Ruskin (le traducteur Marcel Proust) et du critique de Sainte-Beuve (le narrateur anonyme de la « Conversation avec Maman »).

C'est à la même Geneviève Straus qu'il écrira, de Cabourg, fin août 1909, et non sans forfanterie : « Je viens de commencer – et de finir – tout un long livre », ajoutant comme pour atténuer ce cocorico trop optimiste : « Je voudrais bien finir, aboutir. Si tout est écrit, beaucoup de choses sont à remanier. » Tout n'est certes pas écrit, loin de là – et ne le sera simplement jamais –, mais on peut lire ici comme un hommage adressé à celle qui aura, matériellement (par le don desdits carnets) et symboliquement (comme inspiratrice et dédicataire implicite), « favorisé » à son tour l'élaboration de l'œuvre à venir, comme la défunte mère favorisait les traductions de Ruskin et par là retardait l'élaboration de la *Recherche* : en course de relais, cela s'appelle un passage de témoin, mais d'une main à l'autre le témoin a changé de fonction. Je sais bien que, quelques jours plus tôt, Alfred Vallette avait reçu un message de teneur aussi triomphale (« Je termine un livre qui malgré son titre provisoire : *Contre Sainte-Beuve, Souvenir d'une Matinée*, est un véritable roman... »), mais Vallette est un éditeur à circonvier, et Geneviève Straus est tout autre chose. Je ne sais trop quoi d'ailleurs, mais je m'abstiens difficilement de voir en elle une nouvelle conseillère maternelle, cette fois émancipatrice des obligations ruskiniennes et initiatrice d'une plongée sans fin dans l'œuvre à venir. J'exagère sans doute un peu, mais on connaît l'importance, au moins affective (voyez M^{me} de Warens pour Rousseau, M^{me} de Berny pour Balzac et, en fiction, M^{me} de Rênal pour Julien, Gina pour Fabrice, M^{me} Amoux pour Frédéric), de cette fonction vicariante.

J'ai un peu dérivé, et je me demande encore pourquoi. Je reviens donc à l'article de Barthes, qui me semble du même geste voiler et dévoiler la vérité sur la prétendue « énigme » de la naissance de la *Recherche*. Il la dévoile en proposant justement (quoique en concurrence avec trois autres) une explication formelle et générique (« créatrice ») par l'adoption d'un récit à la première personne ; il la voile en postdatant le fait de quelques années, et en gazant l'explication « biographique » au nom d'arguments chronologiques un peu confus : « Certes, les événements privés peuvent avoir une influence décisive sur une œuvre ; mais cette influence est complexe, s'exerce à retardement : nul doute que la mort de la Mère n'ait en quelque sorte "fondé" la *Recherche* ; mais la *Recherche* n'a été lancée que quatre ans après cette mort. » Je comprends mal ce « mais » : si l'influence d'un événement privé comme celui-là s'exerce toujours à retardement (c'est d'ailleurs bien le moins qu'on doive ici au temps de « travail » du deuil), il n'y a rien de dirimant, pour l'hypothèse en question, à ce délai de « quatre ans » – qu'il faut d'ailleurs réduire à deux.

« Le mot *problème*, disait Borges, peut être une insidieuse pétition de principe. » J'en dirais bien autant du mot *énigme*. Pourquoi se fait-il qu'en septembre 1909, « tout d'un coup, ça prend » ? Plutarque répondrait : « Peut-être parce que ce n'est pas vrai » ; et Fontenelle : « Assurons-nous bien du fait avant que de nous inquiéter de la cause. » Ce que montre – même aux profanes, dont je suis, qui ne le connaissent que de seconde main – le chantier en labyrinthe de la recherche génétique proustienne, c'est que, dans l'élaboration interminable de la *Recherche*, rien ne s'est fait « tout d'un coup », bien au contraire. L'œuvre *in progress* depuis au moins 1906, et crue (ou prétendue) achevée en 1913, reste à jamais (« définitivement », comme le *Grand Verre* de Duchamp en 1923, mais pour une raison moins volontaire et plus naturelle), et apparemment de plus en plus, inachevée.

Entractes. L'Opéra de Rio (*Teatro Municipal*), c'est bien connu, n'est qu'une timide réplique de celui de Paris, mais quelques-unes des plus grandes voix du siècle dernier y ont résonné. Un de ses autres mérites est la proximité de l'aéroport Santos-Dumont, qui permettait aux hommes d'affaires un aller-retour à São Paulo pendant un entracte. À New York, le va-et-vient en question était plus délicat, sauf pause d'hélicoptère sur l'esplanade du Lincoln Center ; j'ai toujours envié le gracieux mode de vie des frères Rockefeller, à qui l'héliport au pied (ou sur le toit ?) de la Chase Manhattan Bank permettait de rentrer vite fait dans leur *compound* familial de Kykuit, dominant la vallée de l'Hudson, ne fût-ce que pour une petite sieste méridienne. Le vrai chic plébéien du Met, c'est de dîner sur place, en métalepse pendant l'un ou l'autre entracte, à deux tables de Desdémone et Othello, de Mimi et Rodolphe, ou de Tristan et Isolde.

Éphémère. Christo, descendant le West Side Highway qui longe le même fleuve Hudson et contemplant par la vitre du taxi les immeubles délabrés du quartier de South West Side, proteste : « Et on dit que je travaille dans l'éphémère ! »

Étalon. Celui d'Achille est bien connu, on sait même qu'il s'appelaït Xanthos, ce qui signifie quelque chose comme « alezan ». Il fut momentanément doué de parole et de vision prophétique, juste le temps d'annoncer à son maître sa mort prochaine. Il faut dire que le héros, élevé par le centaure Chiron, était mieux que d'autres à même d'entendre ce langage hippique. Une faute assez courante (*lectio facilior*) parle assez sottement du « talon d'Achille », d'où cette légende rétroactive et laborieuse selon laquelle sa mère Thétis l'aurait plongé à sa naissance – n'importe quoi – dans un bain d'immortalité en le tenant par un pied, laissant ainsi vulnérable son talon (droite ou gauche, on ne sait trop), par où devait finalement l'atteindre le trait bien ajusté du séducteur troyen nommé Pâris (*alias* Alexandre), fils de Priam, déjà célèbre par sa pomme, et plus tard mortellement atteint, à son tour, par une des flèches empoisonnées de Philoctète. Pomme, flèches, les spécialistes retrouvent cette association dans le mythe helvète de Guillaume Tell, évidemment dérivé de là : tout se tient. Si j'avais à plonger un bébé dans l'eau d'un bain miraculeux, je ne le tiendrais pas par un « talon », mais bien par une cheville. Une autre légende du même tonneau dit notre héros vaincu sur le fil à la course, mais cette fois à pied, par une tortue (anonyme), malgré son épithète formulaire d'« au pied léger ». Mais « léger » signifie peut-être seulement « fragile », ce qui surdéterminerait, comme souvent dans ce genre de traditions, la référence au talon vulnérable. Quoi qu'il en soit, la *Nekuia* (descente d'Ulysse aux Enfers) de l'*Odyssée* le montre aussi insatisfait de son sort dans l'au-delà (« J'aimerais mieux garder les vaches ») qu'il l'avait été sur terre pour une ridicule affaire, à la Meilhac et Halévy, de captive à lui confisquée par le roi Agamemnon, d'où colère forcément homérique et longue bouderie sous la tente. Ce garçon apparemment n'était jamais content. Je l'aurais peut-être lâché avec l'eau de son bain.

Étoile. Certainement le rond-point le plus onéreux et le plus encombré de Paris, sans doute de France et peut-être du monde. Pourtant, je m'applique périodiquement à apprendre par cœur la liste des douze avenues qui en rayonnent – soit, dans le sens des aiguilles d'une montre, Grande Armée (la plus malsaine autoroute urbaine), Camot, Mac-Mahon, Wagram, Hoche, Friedland, Champs-Élysées (la plus vulgaire avenue du monde), Marceau, Iéna, Kléber, Victor Hugo, Foch. La première et la septième ne méritent aucun autre commentaire, mais, curieusement, j'ai un mot à noter sur chacune des dix autres. Je reprends donc : Camot, pour la manière brusque dont elle renonce, comme frappée d'embargo (en réalité faute de fonds, j'imagine, comme l'avenue Victoria interrompue sur la rue des Lavandières sans pouvoir rejoindre, comme prévu, la colonnade du Louvre en supprimant au passage Saint-Germain-l'Auxerrois), après deux cents mètres, et s'étrangle dans l'étroite rue d'Armaillé, chère au « milieu » de haut vol dans les films de gangsters en noir et blanc des années cinquante ; Mac-Mahon (qui devient Niel passé l'avenue des Ternes), évidemment en hommage à la petite salle pour cinéphiles à l'ancienne qui lui donne son nom ; Wagram, en mémoire, non de cette laborieuse victoire, mais des combats de boxe qui ont eu lieu dans la salle homonyme, et qui y ont bercé mon enfance par voie hertzienne ; Hoche, parce qu'elle s'en va mourir en beauté sur une entrée du parc Monceau, rebaptisée *in extremis* Van Dyck dans ces parages voués aux noms de peintres ; Friedland, parce qu'elle se prolonge sans crier gare en boulevard Haussmann, jusqu'au carrefour Richelieu-Drouot, et parce qu'on y trouve ce temple du capitalisme qu'est la Chambre de commerce et d'industrie ; Marceau, qui mène presque tout droit (en rejoignant Wilson, et George V un peu au sud du vénérable Crazy Horse) à la place de l'Alma, donc à la terrasse de *Chez Francis*, où s'illustra la Folle de Chaillot, puis au Théâtre (aux *trois* théâtres) des Champs-Élysées, et encore au non moins illustre Bar des Théâtres qui leur fait face, sur l'autre trottoir de l'avenue Montaigne ; Iéna, pour le musée Guimet ; Kléber, parce qu'elle mène à la place du Trocadéro, en balcon sur la tour Eiffel ; Victor Hugo, parce qu'elle s'appelaït jadis Eylau, et que cette substitution a quelques motifs historiques ; Foch, pour ses nobles frondaisons, et parce qu'elle s'appelaït jadis avenue du Bois, de proustienne mémoire. Ce méli-mélo militaro-poétique incline à l'indulgence pour l'emphatique géométrie impériale qui y préside.

Quelques années après la Grande Guerre, de passage à Paris, on conduisit mon grand-père (ou un autre) à la tombe du Soldat inconnu. Il « se recueillit » un instant, comme on dit, puis il fit quelques pas en arrière. Son regard embrassa l'ensemble, de l'Arc de Triomphe à la lointaine terrasse de Saint-Germain (c'était avant les érections que l'on sait). Et on l'entendit murmurer : « En voilà un qui n'est pas mort pour rien. »

Ève. Première pécheresse, à coup sûr, mais non femme adultère, d'abord faute de partenaire si je compte bien – sauf inceste peut-être, d'où la fameuse querelle fratricide. Le texte n'est pas très clair sur ces débuts hésitants de l'espèce humaine. Caïn « connaît » une femme qui ne peut guère être – comptez vous-mêmes – que sa mère ou sa sœur ; il faut

bien avouer qu'à ce stade un peu primitif, ou sortait difficilement du cercle de famille. On prêtait jadis à l'historien Guglielmo Ferrero l'idée que la décadence de Rome datait du meurtre de Remus par Romulus. Je m'apprêtais à parodier cette boutade malveillante (ou celle, de même veine, par laquelle Gorbatchev datait d'octobre 1917 l'échec du communisme) en renvoyant la décadence de l'espèce humaine à celui d'Abel par Caïn, mais je vois que l'histoire de cette Chute remonte encore d'une génération, et s'appelle très canoniquement le « péché originel ». Si je synthétise : chute originelle.

Faire. En marge de l'entrée copieuse du Petit Robert, qui illustre à merveille la variété d'emplois de ce verbe à tout... faire (en français, puisque l'anglais, plus sage ou plus pervers, les répartit entre *to make* et *to do*), je veux rappeler que le titre « Que faire ? », qu'on attribue toujours à Lénine, est ouvertement emprunté par lui au roman de Tchernychevski publié en 1863, un classique que le public russe de 1902 ne pouvait certes ignorer (on ne lit plus assez ce roman, pourtant traduit en français, et même accessible en édition de poche).

J'aime bien l'expression « On a beau faire », où l'indétermination sémantique du verbe est à son comble ; j'aime aussi cette locution genevoise : « Faites seulement », où le « seulement » n'est pas plus restrictif que le *today* du *How are you today ?* new-yorkais, mais au contraire tout permissif – mais pas très facile à gloser : peut-être « Vous n'avez pas besoin de demander, donnez-vous simplement la peine de faire » ? Il me semble qu'à Lyon, on dit plus brièvement : « Faites donc », où le « donc » est aussi équivoque : « Puisque vous en mourez d'envie, faites-le donc » ? Mais dans « Venez donc », le « donc » n'est pas si logique : il n'a qu'une fonction, impressive, de renforcement de l'impératif.

De toute évidence, Austin n'a pas épuisé la combinatoire potentielle de sa célèbre formule, *How to do things with words* (« Quand dire, c'est faire »). *How to do words with things*, c'est la littérature classique ; *How to do words without things*, c'est la littérature moderne ; *How to do things without words*, c'est l'action sans phrases (la vraie) ; *How to do things with things*, c'est le bricolage ; *How to do words with words*, c'est le mot-chimère ; *How to do words without words*, c'est l'art du mime ; *How to do things without things*, c'est le Big Bang. Et j'ai déjà cité le titre (français) de Stanley Fish, qui dit beaucoup en quatre mots : *Quand lire, c'est faire*.

Le dictionnaire mentionne bien sûr des locutions fort abusives, du genre (vieilli) « J'ai fait la guerre de 14 », ou « Cet été, nous avons fait la Grèce » – réponse aussi classique : « Je pensais bien aussi qu'elle ne s'était pas faite toute seule. » On sait ce que Dieu a fait en une semaine (anglaise), mais l'usage s'est trop perdu de « Tous les jours que Dieu fait », et du commentaire : « Et il en fait, le bougre ! » Chez Proust ou chez Balzac (ou un troisième), on trouve cette proclamation prudhommesque, mais qui va loin : « Moi, Monsieur, je ne fais plus l'amour : je l'achète tout fait. »

J'aime encore l'expression « par le fait », aujourd'hui tenue pour légèrement archaïque, mais qui reste en usage par chez nous. Son emploi me semble osciller entre celui de « en effet », ou « de fait », voire « le fait est » (« Par le fait, on est presque en hiver, faut pas s'étonner qu'il commence à geler ») et celui de « de ce fait » ; Littré donne en exemple (sans référence) : « Il se trouva, par le fait, maître de tout le pays. » La première acception semble de pur constat, la seconde semble évoquer une relation causale ; la nuance est sensible, mais je préfère les occasions où elle se brouille. J'essaierai d'en placer une à quelques pages d'ici.

Famille. Si je n'ai pas trop bonne mémoire, c'est de notre maître Jean Bruhat que nous vint un jour, en khâgne, la révélation de ce mot d'une Éminence du XIX^e siècle, qu'ont popularisé Carrière et Bechtel dans leur *Dictionnaire de la bêtise* : « Non seulement Jésus était le fils de Dieu, mais, du côté de sa mère, il était d'une très bonne famille. » Cette bêtise-là, qui s'appuie sur l'Écriture (où l'on remonte à David) et qui a, je crois, échappé à Flaubert, je ne m'en lasse pas, et je la tambourine à mon tour. C'est peut-être un rappel de trop, mais dans certains cas tout vaut mieux que l'oubli – et rien ne vaut la famille.

Feutre. Au Mans, pendant l'année 59-60, mes conversations avec Jacques Derrida n'étaient pas d'une grande intensité philosophique : Marguerite et lui habitaient à deux pas de chez nous, dans un grand immeuble moderne avenue Léon Bollée, un appartement qu'ils devaient meubler en grande hâte, et, au nom de nos quelques semaines d'avance, nous leur indiquions des adresses d'artisans, de quincailliers et de brocanteurs. Sur ces points et sur d'autres, Jacques témoignait parfois d'une certaine obstination. Comme il devait enduire d'huile de lin une étagère en bois de hêtre, je lui recommandai d'y ajouter une certaine dose de siccatif. Il négligea ce détail à ses yeux superflu, et se retrouva pour des mois avec des livres gras comme des beignets. Il tenait aussi à appeler Ferdinand de Saussure « De Saussure », puisque, soutenait-il, si « Ferdinand » est son prénom, tout ce qui suit est son nom de famille : « On ne dit pas "Gaulle", mais "De Gaulle" », ajoutait-il avec la part de mauvaise foi qui faisait partie de son charme (un peu plus tard, le nom, sans doute flamand, de Paul de Man aurait pu le conforter dans une conviction qu'il avait tout de même abandonnée entre-temps, sur quelques instances plus convaincantes que les miennes). En retour et un peu plus tard, il tenta, dans nos années banlieusardes, de m'apprendre à jouer au tennis, mais mon manque absolu d'aptitude à ce sport l'éccœura très vite. Il se consolait sur le court en me montrant qu'il pouvait fixer le soleil sans ciller, « comme Nietzsche », précisait-il modestement. J'ai rapporté ailleurs deux histoires drôles qu'il tenait de son folklore pied-noir, mais j'ai oublié le détail d'une parodie du *Cid* en argot pataouette (je ne garantis pas ce nom de dialecte), signée Edmond Brua, qu'il récitait avec entrain. Il fredonnait aussi volontiers une scie de *La Belle Hélène* (« Voici les rois de la Grèce »), « *Ce roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance, bu qui s'avance, c'est le roi Ménélas...* » (c'est peut-être Agamemnon, mon propre répertoire est ici en défaut), que nous chantâmes en chœur dans sa dangereuse petite voiture (Simca 1000, je crois), sur la route de levée entre Saumur et le pont de Gennes, un jour où nous allions ensemble rendre visite à son amie Geneviève Bollème, dans sa maison de campagne à deux pas de l'église romane de Cunault, que j'avais hâte de revoir.

L'année se termina un peu plus mal pour lui, cloué au lit par une méchante dépression, peut-être à l'idée, effectivement douloureuse, de prononcer le discours de distribution des prix qui lui était échu en sa qualité de dernier professeur arrivé au lycée de garçons. Il pensait ne pouvoir surmonter cette épreuve, et voyait encore moins à quel sujet consacrer cette ridicule homélie « laïque ». Je voyais bien qu'il essayait de me refiler le pensum, et comme notre lycée, qui ne s'appelait peut-être pas encore Montesquieu, avait jadis été un collège d'oratoriens, je ne sais quel tortueux cheminement me fit envisager un éloge du père Mersenne, illustre savant du XVII^e siècle et correspondant de Descartes, Pascal, Gassendi et autres, qui n'était nullement oratorien mais minime et n'avait non plus jamais enseigné chez nous, mais étudié à La Flèche quelques années avant Descartes lui-même, et trois siècles et demi avant que Derrida n'ait été menacé de devoir y enseigner, peut-être en successeur de Jean-François Lyotard ; Le Mans était donc pour lui un moindre mal, qu'il tenait pour un pis-aller aussi provisoire que possible – ce qu'il fut, heureusement pour lui, et malheureusement pour nous et nos élèves. Mes souvenirs sur la suite et fin de cet imbroglio historico-professionnel ne sont plus très précis, mais il me semble que Jacques reprit le flambeau *in extremis* et prononça ce discours lui-même, premier signe de sa capacité future à traiter de tout sujet en rapport, même lointain, avec le génie d'un lieu. De cette performance, je me demande si les archives de l'IMEC, à l'abbaye d'Ardenne, ont gardé quelque trace.

Autant que je me souviens, le seul point de doctrine sur lequel je l'entendis à cette époque manifester une conviction absolue et sans nuance fut celui-ci, abordé à l'occasion de je ne sais plus quel souvenir de son enfance algérienne : « Un Arabe ne porte *jamais* de feutre. »

Fibule. En répondant au Sphinx, qui lui rappelle que la reine Jocaste pourrait être sa mère, « L'essentiel est qu'elle ne le soit pas », l'Édipe de *La Machine infernale* se met un peu le doigt dans l'œil, en attendant la fibule. Mais lorsque Tirésias lui réitère (déjà trop tard) cette objection, il montre qu'il est plus au clair qu'il ne croit l'être de son mobile « inconscient » : « J'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, d'un amour presque maternel. » Pour leur double destin, tout le piège est dans cette nuance du *presque*, qui n'est heureusement pas toujours aussi fâcheusement illusoire.

Fidélité. Je lis, sous une plume sévère, que certains de ses anciens « disciples » témoignent aujourd'hui à l'égard de Roland Barthes d'une « fidélité affectueuse mais condescendante ». Je ne sais si ce reproche s'adresse à quelques pages de *Bardadrac* (et, d'avance, au présent codicille), et, dans cette hypothèse, s'il serait fondé. Je relis un peu ces pages d'hier et d'aujourd'hui, et je n'en trouve aucune que je puisse dire « condescendante ». Je vois bien qu'elles traduisent parfois un désaccord, et je sais bien aussi que mes sentiments, même les plus « affectueux », sont souvent teintés d'une ironie à deux tranchants, dont l'un menace l'ironiste lui-même, en vertu du principe paternel : « Qui aime bien charrie bien. » Mais la condescendance est, me semble-t-il, tout autre chose : pour « condescendre », il faut descendre, et je m'imagine mal traitant de haut qui que ce soit, surtout celui-là. Je savais d'ailleurs, comme tous ses amis, que Barthes, quasi physiquement, souffrait de toute expression de désaccord, et j'ai assez vite cessé de lui marquer les miens – ce qui rendait, pour le coup, le dialogue un peu boiteux par réticence unilatérale. Quant à la touche d'ironie, ou au moins d'une moquerie que je suppose toujours (naïvement) légère, et qui m'est à peu près consubstantielle, je ne pourrais la supprimer nulle part, et Barthes lui-même m'a parfois manifesté qu'il l'admettait comme telle : « Je commence à connaître votre *cum grano...* », me dit-il un jour, laissant par jeu la formule incomplète, et sans la nuance d'agacement, voire d'exaspération, qu'il ne cherchait nullement à dissimuler en d'autres circonstances, et dont j'évitais donc les occasions.

Mais peut-être ledit reproche ne me vise-t-il pas ? On est toujours plus paranoïaque qu'on ne le croit. En y réfléchissant un peu, je vois que je ne me reconnais dans cette formule que par l'affection, et que si « fidélité » il y a, ce n'est qu'à cette affection elle-même. Quant à une fidélité de pensée qui me définirait comme « disciple », je ne crois ni pouvoir ni vouloir la revendiquer, entre autres pour cette raison, que Barthes lui-même n'a jamais été, me semble-t-il, fidèle à sa propre pensée. Des pensées, il en a épousé et produit plusieurs, successives ou simultanées. Nul ne pourrait être « fidèle » à toutes celles-là, et je ne crois pas, finalement, qu'une pensée doive être fidèle à quoi que ce soit, ou que la fidélité, fût-ce à soi-même, puisse être un mérite intellectuel. C'est le moment, je suppose, de citer Valéry : « Je suis rarement de mon avis. »

Fil. Je ne sais plus d'où (d'un rêve, peut-être) je tiens cette espèce de paradoxe de physique amusante. Soit un fil de soie d'un dixième de millimètre de diamètre, parfaitement homogène sur toute sa longueur. Par ce fil, relié à une grue aussi puissante qu'il faut, on peut soulever une masse de dix mille tonnes, ou même autant qu'on voudra, sans qu'il se rompe. La raison en est simple : un fil (un câble, une chaîne...) ne peut se rompre qu'en son point le plus faible. Or, notre fil de soie, étant parfaitement homogène, ne comporte aucun point plus faible que les autres. Ce raisonnement théorique est imparable. La contre-épreuve pratique que l'on pourra tenter si l'on veut ne prouvera rien contre lui, peut-être pour cette autre raison simple, qu'il n'existe pas de fil parfaitement homogène.

File. Pour qui n'a pas l'adresse de (où) réserver sa place aux Grandes Expositions Nationales, s'y rendre relève aujourd'hui de l'exploit sportif, dans la discipline « épreuve d'endurance ». Pourtant, muni d'un carton d'invitation hautement individuelle annonçant une grande rétrospective, disons de Cézanne, je me présente de bon matin à la porte du musée d'Orsay. Je m'aperçois aussitôt de la présence d'une file d'attente qui s'allonge sur le quai Anatole France. Je « remonte » sagement ladite file pour y prendre ma place, forcément la dernière, puisque tous ses occupants sont comme moi des privilégiés du susdit piège à « bobos » : quai Voltaire, puis Malaquais (Beaux-Arts), puis de Conti (Institut, Monnaie), puis des Grands Augustins (atelier de Picasso), puis Saint-Michel (Mai soixante-huit), puis de Montebello (coup d'œil en biais au *Tea Caddy*, de tendre mémoire), puis de la Tournelle (RAS) ; au pont Sully, je traverse la Seine pour continuer à rebrousse-file, je salue le bon roi Henri et la caserne des Célestins, puis le génie de la Bastille, puis celui de Beaumarchais, et finalement, sur le coup de midi, je me retrouve chez moi, où m'attend justement un excellent livre sur Cézanne.

Fins. Sous l'Occupation, mon père faisait grand usage d'une prévision exceptionnellement optimiste dans sa bouche, et simplement lapalissienne dans sa teneur : « Nous n'avons jamais été aussi près de la fin de la guerre. » Lapalissade, parce qu'il parlait de la fin de *cette* guerre, laquelle, bien ou mal, allait certainement finir un jour à venir, dont nous étions nécessairement plus près aujourd'hui qu'hier, et demain plus qu'aujourd'hui ; il aurait aussi bien dit, et aussi placidement *matter of fact* : « Nous n'avons jamais été aussi loin du début de la guerre » ; quant à la fin de *la guerre* en général, c'est-à-dire de *toutes* les guerres, il n'y songeait plus depuis qu'il avait survécu à la « der des ders » : il ne doutait pas qu'après celle-ci vînt une autre, et ainsi de suite, jusqu'à la fin des fins, dont nous n'avons jamais été aussi près.

Quant à la fin de mes jours, et même si l'on m'assure que c'est un sophisme, je doute de plus en plus d'y parvenir. En tout cas, je ne tiens pas à y assister.

Fonctionnaire. Un jour, François Mitterrand, président de la République en vadrouille littéraire, entre dans la librairie José Corti, rue de Médicis. Il choisit quelques livres et se présente à la caisse tenue par le vieux monsieur que nous avons tous connu et respecté. Le vieux monsieur lui indique le prix. Pour une fois privé d'un compagnon à taper, le président sort un chéquier et s'apprête à le remplir. Le vieux monsieur l'arrête : « Attendez, monsieur le président, nous faisons une réduction aux fonctionnaires. » Belle leçon de républicanisme : le président est un fonctionnaire comme les autres.

Forme. Dans un bref article sur *La Chambre d'enfants*, qu'il qualifie de « chef-d'œuvre » sans se croire obligé de le surqualifier de « petit », monsieur Croche loue son auteur (paroles et musique) d'avoir évité, dans ce cycle de sept mélodies, toute espèce de formes « établies – on pourrait dire administratives ». Ce compliment vaut à peu près pour toute l'œuvre de Moussorgski, et l'on croit savoir pourquoi : ce modèle des autodidactes n'en avait pas appris assez pour connaître leur existence. Mais le trait le plus saillant, sous la plume de Debussy (qui ne partageait pas cette chance), est évidemment l'adjectif « administratives ». On ne sait trop d'où il lui vient, ni par quel trajet figural, mais il dit tout, de biais, sur le caractère officiel des formes classiques, musicales, littéraires ou autres, et sur la reconnaissance sociale qui s'y attache. Valéry disait : « La forme coûte cher » ; elle peut aussi, plus rarement, rapporter gros.

Fracasse. Parmi les grandes œuvres de la littérature dite populaire, il me semble que les plus stables dans leur succès sont celles, non pas toujours qui furent écrites *pour*, mais plutôt qui furent adoptées *par* un public enfantin qu'elles ne visaient pas nécessairement. Je ne prétends pas d'ailleurs que cette adoption soit définitive, et à vrai dire je crains plutôt le contraire. Comme tout le monde, je range dans cette catégorie des textes comme *Pantagruel*, *Don Quichotte*, *Robinson Crusoé* pour sa partie insulaire – et peut-être même davantage, et pour diverses raisons, *Le Robinson suisse*, *L'Île mystérieuse* ou encore le *Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. Leur succès tient – ou plutôt sans doute tenait – évidemment au caractère (diversément) archétypique de leur thème.

Le Capitaine Fracasse entraîné dans ce groupe restreint, et nous savons par quelques pages de Jean Santeuil, et quelques autres recueillies dans *Pastiches et mélanges*, qu'il en fut ainsi pour le jeune Marcel Proust lui-même. Le plus important de ces textes est ce « Journées de lecture » qui servit de préface à la traduction du *Sésame et les lys* de Ruskin. Sa méditation, plutôt sévère, sur les vertus et les limites de l'acte de lire, Proust l'appuie sur un exemple personnel de lecture juvénile. Je ne crois pas, dit-il, « qu'on puisse reconnaître [à la lecture] dans notre vie spirituelle le rôle prépondérant que [Ruskin] semble lui assigner. Les limites de son rôle dérivent de la nature de ses vertus. Et ces vertus, c'est encore aux lectures d'enfance que je vais aller demander en quoi elles consistent. Ce livre, que vous m'avez vu tout à l'heure lire au coin du feu dans la salle à manger, dans ma chambre, [c'était] *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier ».

Vu l'âge attribué ici au lecteur et le caractère le plus connu de l'œuvre considérée, on pourrait s'attendre à des motifs de prédilection d'ordre thématique, tels que l'aspect « roman de cape et d'épée », ou l'intrigue amoureuse, ou l'évocation du milieu théâtral, quelque part entre le *Roman comique* et *Wilhelm Meister*. Il n'en est rien : l'attrait prêt à ce roman est tout formel, et plus précisément stylistique : « J'en aimais par-dessus tout deux ou trois phrases qui m'apparaissaient comme les plus originales et les plus belles de l'ouvrage. Je n'imaginais pas qu'un autre auteur en eût jamais écrit de comparables. [Ainsi :] « Le rire n'est pas cruel de sa nature ; il distingue l'homme de la bête, et il est, ainsi qu'il appert en l'*Odyssee* d'Homerus, poète grécois, l'apanage des dieux immortels et bienheureux qui rient olympiennement tout leur saoul durant les loisirs de l'éternité. » Cette phrase me donnait une véritable ivresse. Je croyais apercevoir une antiquité merveilleuse à travers ce moyen âge que seul Gautier pouvait me révéler... » Passons sur cette anachronique qualification de « moyen âge » appliquée au règne de Louis XIII ; passons un peu moins vite sur le fait que cette phrase, comme le reconnaît Proust lui-même dans une note, « ne se trouve pas, au moins sous cette forme, dans *Le Capitaine Fracasse*. Au lieu de « ainsi qu'il appert en l'*Odyssee* d'Homerus, poète grécois », il y a simplement « suivant Homerus ». Mais comme les expressions « il appert d'Homerus », « il appert de l'*Odyssee* », qui se trouvent ailleurs dans le même ouvrage, me donnaient un plaisir de même qualité, je me suis permis, pour que l'exemple fût plus frappant pour le lecteur, de fondre toutes ces beautés en une, maintenant que je n'ai plus pour elles, à vrai dire, de respect religieux. Ailleurs encore dans *Le Capitaine Fracasse*, Homerus est qualifié de poète grécois, et je ne doute pas que cela aussi m'enchantât ».

Il s'agit donc plutôt, dans la phrase prétendant « citée », d'un « concentré » du style affiché par Gautier dans ce roman, style archaïsant dont Proust aggrave les traits en contaminant plus loin que le roman présente en ordre dispersé. Une telle saturation des traits est proche de celle qui caractérise le pastiche, un art dont Proust est resté familier, et virtuose. Cette page n'est pourtant pas la seule où il exprime son goût pour ce roman, s'insurgeant quelques années plus tard contre l'avis d'Émile Faguet, qui juge le premier volume admirable et le second insipide : « Quand M. Faguet [dit] que les amateurs ne lisent pas *Le Capitaine Fracasse* au-delà du premier volume, je ne peux que plaindre les amateurs, moi qui ai tant aimé le second, mais quand il ajoute que le premier volume a été écrit pour les amateurs et le second pour les écoliers, ma pitié pour les amateurs se change en mépris pour moi-même, car je découvre combien je suis resté écolier. Enfin quand il assure que c'est avec le plus profond ennui que Gautier a écrit ce second volume, je suis bien étonné que cela ait jamais pu être ennuyeux d'écrire une chose qui fût plus tard si amusante à lire. »

J'ignore d'où Faguet tenait ses informations sur la genèse du *Fracasse* et sur les sentiments de Gautier à son sujet ; ce qu'on sait en tout cas, c'est qu'il fut annoncé plus de vingt ans avant que l'auteur n'en entreprît effectivement la rédaction, et que, pressé par la nécessité financière, il en livra dès lors quelques pages quotidiennes, dûment rétribuées. De cette genèse, le détail le plus significatif concerne le choix du dénouement. Gautier envisageait une fin mélancolique où le baron de Sigognac, ayant tué en duel, sans le savoir, le propre frère de sa bien-aimée, retournait dans sa lointaine province sans espoir de jamais retrouver celle-ci. Seule l'insistance de ses amis, peut-être de son éditeur, lui fit adopter le *happy end* que nous connaissons : non seulement Vallombreuse ne meurt pas des suites de ce duel, mais, guéri à la fois de sa blessure et de sa passion pour celle qu'il ne savait pas être sa sœur, c'est lui qui organise les retrouvailles entre les deux amants. Proust lui-même mentionne ce point, en 1920, dans une préface de circonstance : « Vous rappelez-vous, au début du *Capitaine Fracasse*, le château lugubre où vit Sigognac ? [...] Gautier qui comptait faire revenir Sigognac dans le vaste château pour achever dans le noir un livre qui avait commencé dans le noir, fut un peu déconcerté quand ses éditeurs exigèrent une fin gaie, claire, triomphale. À sa fille surtout cela paraissait moins vrai, moins « comme dans la vie ». Il s'exécute cependant. » Je ne sais trop si la fin malheureuse d'abord conçue par Gautier eût été vraiment « comme dans la vie », mais je sais bien que celle pour laquelle il « s'exécute » consonne parfaitement avec le caractère *romanesque* de l'ensemble de cette histoire où rien n'est tout à fait « comme dans la vie ». Le trait « fin heureuse » me semble définitoire de la thématique proprement romanesque inaugurée à la fin de l'Antiquité par le roman grec, et particulièrement par ce *Théagène et Chariclée* que Racine enfant, dit-on, aimait au point de l'apprendre par cœur. Proust enfant n'était sans doute pas très loin de cet exploit avec le *Fracasse*.

Je ne quitte pas cet écho proustien sans noter que la lecture enfantine évoquée dans une préface à Ruskin subira dans la *Recherche* une double transformation qui en augmente selon moi la signification. Les lectures du Narrateur, au jardin de Combray, se partagent en deux séries distinctes. La première, où le livre et son auteur ne sont pas nommés, se situe dans un pays « montueux et fluvial » dont il retrouvera une sorte d'équivalent au cours de ses promenades sur les bords de la Vivonne et sous l'invocation de la duchesse de Guermantes ; il existe quelques raisons de référer cette évocation à certaines pages de Ruskin lui-même, dont on ne peut guère imaginer que Proust attribue la lecture à son très jeune héros : mieux vaut donc laisser cette lecture à son anonymat délibéré. La deuxième série, quelque temps plus tard, en sort pour une attribution toute fictionnelle, puis qu'il s'agit de Bergotte, qui sera, tout au long de la *Recherche*, la figure même de l'écrivain. De nouveau, l'intérêt du jeune lecteur se porte sur des traits de style, et de nouveau Proust cite quelques spécimens de ce style, « expressions rares, presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style ; et c'est aussi à ces moments-là qu'il se mettait à parler du « vain songe de la vie », de « l'impénétrable torrent des belles apparences », du « tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer », des « émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales » ». Les connaisseurs n'ont pas manqué d'en identifier les sources, qui renvoient assez constamment à Anatole France. L'identification génétique ne nous importe guère, mais bien ce trait commun aux deux expériences de lecture : celle de Proust lui-même à l'égard de Gautier, et celle de son héros semi-fictionnel à l'égard du fictionnel Bergotte ; dans les deux cas, l'intérêt du lecteur se porte sur un trait stylistique récurrent, qu'on peut décrire dans les termes mêmes qu'emploie Proust à propos du second, et qui s'applique encore mieux au premier : « expressions rares, presque archaïques ». Du moins, puisque les « Journées de lecture » de 1906 constituent à bien des égards une sorte d'avant-texte des « lectures au jardin » de *Combray*, peut-on supposer que Proust, écrivant ces dernières, se souvient un peu de leur version ancienne, et pense à ses propres lectures passées de *Fracasse* en évoquant les lectures fictives de « Bergotte » par son héros. Avec ou sans arrière-pensée, la substitution de Bergotte à Gautier est en tout cas complète, car le nom même de ce dernier n'apparaît plus dans la *Recherche*, sauf une brève mention dans le pastiche Goncourt du *Temps retrouvé*. Cet effacement est trop lourd pour être insignifiant : nous avons plus d'une raison pour voir dans *Fracasse* l'une des lectures privilégiées de celui qui fut l'« écolier » charmé par celle-là.

J'en dirais bien autant pour ce qui me concerne, quitte à invoquer d'autres motifs, plus (ou moins) naïfs que ceux qu'allègue notre guide. Plus naïve sans doute ma préférence pour la fin heureuse en faveur de laquelle Gautier ne se serait « exécuté » qu'à contrecœur – conversion tardive qui est d'ailleurs un classique de la genèse des fictions populaires : il en était déjà ainsi pour *Les Grandes Espérances* de Dickens, et, plus près de nous, le film de Julien Duvivier *La Belle Équipe* fut doté de deux dénouements au choix : un noir pour le public éclairé des beaux quartiers, un rose pour celui des salles populaires. J'ai dit cet élément thématique consubstantiel au genre romanesque, compris au sens propre du roman d'aventure et sentimental, dont l'action repose presque toujours sur le destin des amants contrariés et séparés qui se retrouvent *in extremis* pour la plus grande satisfaction du public. Satisfaction certes primaire, mais je ne suis pas sûr qu'il n'y ait un ressort aussi naïf dans le plaisir second et paradoxal que nous prenons aux dénouements tragiques, du type *Tristan et Yseult*, *Love Story* ou *Titanic*. Dans *Fracasse*, les deux héros sont séparés, ou du moins *empêchés* dès l'abord par le scrupule moral de l'héroïne, avant d'être physiquement séparés par son enlèvement et sa séquestration, puis par l'obstacle pseudo-comélien que leur oppose le duel entre Sigognac et le frère (caché) d'Isabelle.

Nous savons comment ces divers obstacles finissaient par être renversés, d'où réunion des amants et mariage final, mais il faut ajouter à ce *happy ending* sentimental un autre, plus terre à terre, mais non moins satisfaisant pour l'enfant qui peut subsister chez le lecteur adulte : c'est la restauration de la fortune du héros, que symbolise celle du château de Sigognac, longuement décrit au premier chapitre, « Le château de la misère », dans son lugubre délabrement, et au dernier, « Le château du bonheur », dans sa splendeur retrouvée. L'antithèse terme à terme, pièce après pièce, de ces deux descriptions en miroir fait l'un des charmes de ce roman, au moins pour qui investit « dans la pierre » une part de son imaginaire.

Francion. Un alors jeune écrivain me demanda un jour ce que j'étais en train de lire. « *Francion*, répondis-je en toute innocence. – Ah oui, enchaîna-t-il en toute assurance, oui, *Francion*, bien sûr : la *Henriade* ! » Il me fallut quelque secondes pour reconstituer, *via* Ronsard, le cheminement de cette attribution involontairement borgésienne. Je venais de faire la connaissance d'une capacité à l'esbroufe qui n'a fait, depuis, que croître et embellir.

Gaffe. C'est « tout un art » par ses effets, comme on le voit bien chez le Bloch de la *Recherche*, mais c'est d'abord un don de nature : on naît gaffeur, et on le reste quoi qu'on fasse. Il me semble que Gide, qui ne répugnait pas à l'autodérision, tient dans son Journal un registre amusé, sinon admiratif, de ses meilleures performances. Un de mes bons camarades, historien par ailleurs, se savait en possession de ce don, et en jouait en virtuose. Cette disposition tient surtout, je crois, à une forme d'étourderie qui est le manque chronique d'attention à la situation présente. Je ne jouis pas de cette infirmité (qui ne va certes pas sans avantage, car l'ahuri se repose où l'attentif se fatigue), mais il peut arriver que le gaffeur d'occasion surpasse le professionnel : vers 1953, je rencontre un de mes anciens professeurs, et je prends poliment de ses nouvelles : « Bien mauvaises, répond-il, j'ai perdu ma femme. » Sous le coup de l'émotion, je ne trouve rien de mieux à dire que : « Non, sans rire ? »

Galène. Ce sulfure de plomb a connu ses décennies de gloire dans les débuts de la radiophonie, et encore dans les années noires, où posséder, ou mieux, monter soi-même un récepteur dit « poste à galène » conférait à l'heureux possesseur ou habile constructeur un prestige qui augmentait encore le privilège tout illusoire d'y entendre (si possible au casque) Radio-Londres mieux que sur les récepteurs à tubes « du commerce ». Cette illusion avait peut-être quelque relation avec l'usage que la Résistance entendait censée faire de ce genre d'appareils. Chez un de ces privilégiés je vérifiais la nécessité, pour moi mystérieuse, du « fil d'antenne » et de la « prise de terre », mais tout était étrange dans le fonctionnement de cet objet d'allure plutôt artisanale. Comme sans doute tous mes camarades, j'ignorais que la clé de l'énigme était la propriété de « semi-conduction », qui devait

pour quelques années plus tard on application la plus élatante sous le nom de « transistor ». Je crois bien que mon premier récepteur à transistors (et à piles), longtemps convoité devant une vitrine mancelle, fut un petit Grundig Music Boy à modulation de fréquence, qui agrémenta aussitôt des émissions de France Musique toutes nos promenades dans la campagne sarthoise (l'« auto-radio » était alors un luxe inaccessible, et d'ailleurs inutile en cas de promenade en barque). Le poste à galène avait donc été l'ancêtre du « transistor », comme je l'appris à cette occasion (et aussi que *galène* n'est pas le féminin de *galet*), et le poste à lampes, comme il arrive, une semi-impasse dans l'évolution de l'espèce. Je dis « semi » parce que le tube à vide a encore ses amateurs exclusifs, comme le cathodique en télévision. On n'arrête pas le progrès, mais on peut toujours le boudier, au moins quelque temps.

Gavroche. À Launay, Luther et Calvin étaient l'indicatif d'un jeu verbal maison, sorte de contrepèterie par question-réponse. Les deux Réformateurs, donc, y contribuaient (involontairement) de la sorte : « Luther ? – Calvin. – Calvaire ? – Lutin » (j'ai oublié les autres applications du principe, à l'exception de celle-ci, d'inspiration à peine plus profane : « Claudel ? – Cocteau. – Cocktail ? – Clodo »). S'ensuivit cette parodie en hommage à Hugo, qu'on intitulait le *Cantique de Gavroche*, qui ne tardait pas, de dérive en dérive, à s'écarter de son modèle, et dont je retrouve par bribes de mémoire ces quelques strophes :

*Je suis tombé par terre
C'est la faute à Luther
Le nez dans le ravin
C'est la faute à Calvin*

*Je ne suis pas notaire
C'est la faute à Luther
Je ne suis pas devin
C'est la faute à Calvin*

*Triste est mon caractère
C'est la faute à Luther
Lugubre est mon destin
C'est la faute à Calvin*

*Il neige sur la plaine
C'est la faute à Verlaine
Il pleut dans mes sabots
C'est la faute à Rimbaud*

*Si j'ai un vers qui cloche
C'est la faute à Gavroche
Si j'ai un pied qui s'ord
C'est la faute à Victor...*

Gaz. Dans les années trente (et quarante), la notion de « gaz de ville » n'avait pas trop cours, même en ville, et pourtant notre quartier, banlieusard et presque rural, recevait le sien par tuyaux souterrains, et chaque foyer était (ou du moins pouvait être) « abonné au gaz », qualité que le parler populaire feignait d'assimiler à des distinctions telles que « croix de guerre », « légion d'honneur », « académie française » ou « pupille de la nation », et qui pouvait aussi figurer sur une carte de visite. On devait bien pourtant, et selon un mode de répartition analogue, être aussi abonné à l'eau ou à l'électricité, compteurs et factures à l'appui, mais « abonné au gaz » était une sorte de privilège social, dont sont d'ailleurs encore exclus aujourd'hui les vrais campagnards, citoyens de troisième zone condamnés aux petites ou grandes bouteilles bleues, grises ou vertes livrées de préférence en couples à lyre et à manette d'inversion (je me comprends), ou en citernes de contenances diverses et d'emplacements strictement réglementés. L'employé chargé de « relever » ce compteur-là jouissait aussi d'un prestige vaguement égrillard, comme susceptible de débarquer au domicile familial « dans la journée », à des heures imprévisibles et en l'absence certaine du maître de maison, d'où plaisanteries vaudevillesques, dont la plus piquante consistait à trouver à tout jeune garçon une certaine ressemblance avec l'« employé du gaz ». Pour les filles, en revanche, nulle filiation gazière n'était jamais revendiquée. En outre, l'expression « relever les compteurs » jouissait d'une connotation obliquement proxénétique dont l'avantage rejaillissait encore sur le préposé. Bref, l'employé du gaz n'était pas n'importe qui, ce dont faisait foi sa casquette à visière de cuir bouilli.

Mais je m'égare un peu. Nos tuyaux, qui n'étaient donc ni de ville ni de campagne, se trouvaient alimentés par une « usine à gaz » située, j'en suis sûr, à Maurecourt, c'est-à-dire sur la rive droite de l'Oise, juste en amont du confluent, un peu comme on place aujourd'hui les centrales nucléaires en bord de fleuve, peut-être dans le même souci de refroidissement, mais aussi pour être elle-même alimentée, par des péniches descendues du « pays noir », en houille (nous disions « charbon ») destinée, si j'ai bonne mémoire de mes cours de chimie industrielle, à la distillation. Cette usine un peu archaïque, aujourd'hui déplacée, remplacée ou rayée de la carte, était la destination de fréquentes randonnées à bicyclette. Son allure, certes noirâtre et rébarbative, n'était pas aussi compliquée que le laisse supposer l'actuel sens figuré d'une expression qui ne la désigne plus qu'à titre posthume, et injustement péjoratif. Elle ne manquait ni de tubes ni de vannes ni de robinets, mais son principal attrait – qui motivait justement les dites randonnées – consistait en un énorme réservoir cylindrique réputé à hauteur variable, c'est-à-dire dont le couvercle était censé monter et descendre selon le volume de gaz contenu et/ou la pression exigée par le débit à fournir. Ma description manque sans doute de précision, voire d'exactitude technique : les variations de volume n'étaient peut-être pas aussi visibles de l'extérieur que dans mon fantasme (ledit couvercle mobile était peut-être dissimulé par un dôme extérieur), et dans le souvenir idéalisé qu'il entretient encore. Quoi qu'il en soit, le réservoir en question – et c'est où je voulais en venir – s'appelait un « gazomètre ». La chose, ou son substitut modernisé (et, j'espère, « sécurisé »), existe probablement encore en quelques lieux, sinon au même, mais le quasi-oubli du mot dans notre lexique et du concept dans notre conscience collective ne laisse pas de me chagriner. Je ne sais plus si cette usine fut ou non visée et touchée, ou visée mais non touchée, ou touchée à titre purement collatéral, par les bombardements de 1944, mais il me semble que ce modeste avant-goût de Tchernobyl m'aurait laissé au moins un souvenir.

Gémeaux. Chacun sait qu'il existe, biologiquement, deux sortes de jumeaux : les « vrais » et les « faux ». Pour distinguer en théorie les vrais des faux (et non les vrais entre eux), le plus court est de se reporter aux définitions des deux synonymes, de « vrai » (*homozygote*) et de « faux » (*hétérozygote*), dans « le » dictionnaire. Pour le premier : « se dit d'une cellule, d'un individu, qui possède deux gènes identiques situés aux endroits correspondants des deux chromosomes d'une même paire » ; pour le second, c'est juste le contraire, ou, plus précisément, « se dit d'une cellule ou d'un individu qui possède deux allèles différents aux localisations correspondantes des deux chromosomes d'une même paire ». En cas de doute sur le sens du mot *allèle* : « L'un quelconque des deux gènes différant par leur expression phénotypique bien que leur fonction soit la même, localisés au même site sur chaque membre d'une paire de chromosomes homologues. » Je me félicite, premièrement, d'avoir engendré (comme on dit) deux jumeaux (de surcroît gémeaux, comme les demoiselles de Rochefort), mais de sexes différents, ce qui fournit un bon critère d'hétérozygotitude, et, deuxièmement, d'avoir consacré par la suite quelques loisirs à une discipline dont les définitions jouissent, pour qui sait lire, d'une limpidité autrement cristalline. En cas, plus délicat, d'homozygotitude indiscernable à l'œil nu, je rappelle une recette de nourrice qui remonte à la plus haute antiquité : « Je mets un pouce dans la bouche de l'un, et s'il me mord, je sais que c'est l'autre » – cas typique, peut-être même archétypique, de ce que l'anglais appelle une *rule of thumb* (voir plus loin *Pouce*). Cette « haute antiquité » ne vise pas Lédà, mère des Dioscures, puisque la légende, évidemment contraire à toutes les données physiologiques aujourd'hui assurées, prétend que celle-ci, aimée de Zeus et de Tyndare, pondit (ou du moins couva) deux œufs dont chacun venait d'un père distinct et contenait un couple mixte : Hélène et Pollux, Castor et Clytemnestre ; soit dit en passant, je vois bien comment Zeus, séducteur sous les plumes d'un cygne, peut féconder un œuf, mais cette filiation ovipare n'a aucune raison de concerner le brave Tyndare, mari en titre et simple mortel. Pour qui ne descend de rien de tout cela, reste la ressource symbolique de la gémellité zodiacale, que je revendique volontiers sans y croire. Ma propre mère, qui, elle, croyait entre autres à l'astrologie, et qui voyait loin, disait à juste titre (sur le mode « Les chiens ne font pas des chats ») : « On n'est pas Gémeau pour rien », et Borges, qui aurait dû l'être de naissance et qui le fut incontestablement en esprit et en écrits : « Tout homme est deux : le vrai, c'est l'autre. »

Genève. C'était le mercredi, lendemain de mon jour de séminaire parisien, mais cet aller-retour ferroviaire prenait nettement plus de temps : train de banlieue jusqu'à la gare d'Austerlitz, bus jusqu'à la gare de Lyon, TGV jusqu'à Mâcon, puis faux TGV (même wagon, mais sur voie ordinaire et à vitesse normale, c'est-à-dire réduite) jusqu'à Genève, gare de Comavin, et le reste *pedibus* : venteuse traversée du Rhône pour gagner la rive gauche (Vieille Ville) jusqu'au bâtiment de « l'Uni », comme on dit toujours là-bas, dont l'entrée, pour moi, se trouvait rue de Candolle. Dans une salle d'allure moderne mais, selon mon souvenir, plutôt souterraine, je donnais donc un cours hebdomadaire de deux heures, dont

objet était le « paratexte » littéraire (titres, épigraphes, préfaces...). Le public était attentif, patient, un peu plus réactif qu'un public français de même sorte, mais rien de trop. Cette session m'occupa d'octobre à décembre 1984, et, même si l'aller, toujours un peu anxieux, se passait en début d'après-midi, je me souviens surtout des retours, en soirée, c'est-à-dire, à cette saison, en pleine nuit dès la sortie du bâtiment universitaire. Je jouissais pleinement de ce moment de réconfort qu'on appelle « satisfaction du devoir accompli », et je prenais même plaisir à cette piètre récompense qu'était le sandwich de pain de mie au jambon qu'on mâchait debout au wagon-bar, et dont j'ai encore dans la bouche l'incomparable absence de goût. J'avais bien déjà connu Genève en plein jour, mais depuis lors je ne parviens plus à dégager son image intérieure du souvenir de ces six semaines vespérales, silencieuses – et généralement solitaires, à l'exception d'un dîner avec quelques collègues qui eut lieu le soir de mon avant-dernière séance, seule occasion où je passai une nuit sur place. Le mercredi suivant, Christine m'attendait à la sortie du train gare de Lyon. Comme elle ne m'avait pas prévenu, j'imaginai d'abord une raison grave, mais elle était simplement venue, dans la petite voiture d'occasion qu'elle conduisait depuis peu, pour partager ce dernier retour au bercail familial, et ce fut peut-être l'unique fois où nous fîmes à deux, père et fille, ce (bref) voyage d'hiver, le plus nocturne de tous. Dans le froid du coffre arrière, l'inévitable boîte de chocolat suisse se remettait peu à peu de la tiédeur du wagon : Noël approchait, et, par le fait, l'anniversaire de ma jeune conductrice.

Gondoles. Mallarmé disait à peu près que tout existe pour aboutir à un livre. Aujourd'hui, l'autobiographie pipole ou politique (souvent pipolitique) lui apporte une confirmation qui le laisserait sans doute perplexe. Il est vrai que sa définition du livre – qu'il écrivait plutôt *Livre*, comme pour s'extraire par avance du commerce en question – différerait un peu de celle qui s'illustre sur nos poétiques « têtes de gondoles » et dans le discours, moins poétique, de nos gondoliers. « À quoi bon, écrivait-il ailleurs, trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas ? » Légère amertume pour finir, dirait-on : nul n'est aussi désintéressé qu'il le voudrait.

Goyas. L'historien Pascal Ory définit le champ de la culture par la plaisante formule : « De Goya à Chantal Goya », mais croit devoir ajouter : « Chantal Goya ne vaut pas Goya ». Je crains que le deuxième pôle de cet axe goyesque n'ait bientôt (ou déjà) disparu de la mémoire collective, mais je ne suis pas sûr que ce soit pour la raison axiologique suggérée. Il y a peut-être encore des gens pour préférer Chantal à Francisco, et je ne vois pas par quels arguments nous pourrions les faire sincèrement changer d'avis. Je tiens toujours que les « valeurs » en général sont essentiellement subjectives (« valoir », c'est toujours valoir *pour* quelqu'un ou quelques-uns) ; que les prétendues « valeurs de vérité » ne sont pas exactement des valeurs, mais des jugements de fait validés par leur adéquation pratique au réel ; que les valeurs éthiques sont régulées par des obligations transcendantes argumentables que Kant a définies de la manière que l'on sait ; mais que les valeurs esthétiques, échappant à ces normes d'obligation, sont comme telles totalement autonomes ; et que la prétention à l'universalité du jugement de goût n'est que l'effet d'une illusion, par confusion entre ce qu'un autre Pascal aurait peut-être appelé ces trois « ordres ».

D'exprimer de temps en temps cette conviction obstinée m'a parfois fait considérer comme un relativiste absolu pour qui « tout se vaut ». La distinction que je viens de rappeler devrait suffire à relativiser ce « relativisme » même. Pour moi, c'est tout jugement *esthétique* qui est « légitime » en tant que et dans la mesure (rare) où il est authentique, ce qui n'oblige personne à le partager, et n'autorise personne à l'imposer, ni à contester les autres. Mais savoir subjectifs mes propres jugements de goût ne m'empêche pas de m'y tenir – tant que mon goût lui-même, et de lui-même, n'aura pas changé. Cette conscience de leur caractère subjectif contribue plutôt à leur intensité, sans me rendre plus compréhensibles les jugements contraires : comme tout le monde, je prétends spontanément à l'universalité, ou à l'objectivité (« Cet objet *est* beau ») ; je sais seulement (quand j'y pense un peu plus) que cette prétention n'est pas légitime, parce qu'elle n'est pas fondée en raison. Je pourrais sans doute raisonner contre mon voisin, et même le convaincre de la « justesse » de mon appréciation (ou l'inverse), mais ce que je convainrais ne serait pas son *goût*, ou ce qu'il convainrait ne serait pas le mien : cela est impossible, et d'un autre ordre. En revanche, je peux bien le « persuader », voire l'intimider sur d'autres plans (arguments d'autorité, poids de l'opinion commune, appel au conformisme ou, mieux, à l'anticonformisme), et cette pression influera au moins sur l'idée qu'il se fera de son goût ; car nos appréciations, loin d'être toujours autonomes, s'exercent bien souvent *sous influence*, et reflètent ce qu'un joli film, *Le Goût des autres*, a bien illustré. C'est aussi ce que Stendhal qualifie bizarrement de « bégueulisme » et qu'il définit tout aussi bizarrement (mais on voit bien ce qu'il veut dire) comme « l'art de jouir avec des goûts qu'on ne sent point ». Selon lui, le véritable mélomane de la Scala ou de San Carlo (non bégueule, donc, insoucieux du *qu'en-dira-t-on*, et italien par définition) « ne s'inquiète nullement de son voisin, et ne songe guère à faire effet sur lui ; il ne sait même pas s'il a un voisin ». Malheureusement, et même en Italie, ce mélomane-là ressemble fort à une créature de fiction.

En matière d'œuvres, c'est-à-dire de productions humaines, un jugement peut être plus « éclairé » (mieux informé) qu'un autre, par exemple, sur des données historiques, génétiques ou génériques, mais il ne s'agit plus alors d'une appréciation purement esthétique, mais *artistique*, c'est-à-dire appliquée à un champ défini par les paramètres (historiques, génériques...) propres à telle ou telle forme d'art. Et si l'on prend en compte tous ces paramètres, on peut en venir à juger, par exemple, que Chantal « vaut », *dans son ordre*, autant ou plus que Francisco dans le sien. J'avoue que ce cas particulier est pour moi un peu difficile, mais il m'arrive (presque) tous les jours de lire une laisse de la *Chanson de Roland*, de regarder une toile de Picasso, d'écouter une pièce de musique baroque ou de jazz ancien en tenant compte des circonstances de production de cette œuvre, et de l'apprécier *en fonction* de ces données, qui contribuent à moduler mon jugement lui-même – un peu comme on « redresse » les résultats bruts d'une enquête ou d'une expérience en fonction de facteurs externes définis à l'avance : cette œuvre est admirable « pour son époque » et « dans son genre ». L'appréciation des œuvres ou des performances artistiques subit presque toujours de telles modulations ; c'est en cela qu'elle n'est presque jamais purement esthétique (de « pur » jugement de goût), et c'est par cela qu'elle est disponible à l'éclairage et à l'argumentation. Ces controverses supposent toujours des mises en perspective dont l'effet est de relativiser (au moins) deux fois les appréciations en débat, comme relatives et à la subjectivité des appréciateurs et à la position de l'œuvre dans son champ historique, générique ou autre. Chaque Goya doit être évalué dans son ordre : tout « l'éclat » de l'un ne vaut rien dans l'ordre de l'autre, et réciproquement.

Grades. Un policier, ou gendarme, que, par respect sans doute, on ne qualifiait jamais de « voisin », bien qu'il fût le mari d'une voisine (le statut professionnel occultant chez les hommes la fonction vicinale, nous avions bien moins de voisins que de voisines), portait, disait-on, le grade mirifique de « sous brigadier chef adjoint ». Deux questions lancinantes étaient de savoir comment distribuer les traits d'union dans son titre, et si le prochain avancement le verrait « sous-brigadier-chef » ou « brigadier-chef-adjoint ». Nous n'eûmes jamais les réponses : il se trouva, un beau jour, muté à Montargis, dans l'intérêt du service et apparemment sans autre forme de promotion.

Guerres. On avait beau la qualifier rétrospectivement de « Première Guerre mondiale », celle de 14-18 restait pour mon père, et pour tous ses compagnons rescapés des tranchées, la « Grande Guerre ». Malgré l'intervention (décisive, mais tardive) des « Sammies », ils ne l'avaient nullement vécue comme « mondiale ». Quant à la Deuxième (j'ose de moins en moins la qualifier de « Seconde »), son incontestable (et grandiose) mondialité restait pour nous un peu abstraite : la réalité, c'était la « Drôle de... », puis l'Exode, puis l'Occupation, les Restrictions, la Résistance, la Collaboration, les Bombardements, le Débarquement, la Libération, et toutes ces majuscules successives ne faisaient pas *une* guerre digne de ce nom. La suite fut affublée d'adjectifs peu glorieux : « sale guerre », puis « guerre froide », et finalement on se garda même d'appeler « guerre » celle qui allait marquer de son infamie toute une génération – ou presque : ceux qui par chance lui échappèrent y trouvaient autant de honte que ceux qui s'y trouvèrent embarqués. On regrette les époques – par exemple, encore sous l'Empire – où les guerres s'appelaient, plus joyeusement, des « campagnes ». Et plus encore celles, plus lointaines, où l'on qualifiait les guerres d'adjectifs tirés du nom du peuple à qui on les faisait : « guerres médiques », « guerres puniques » ; c'était une sorte d'hommage à ce qu'on a appelé la gloire des vaincus.

Hapax. Les débuts de la revue et de la collection « Poétique » furent plutôt gais, dans le climat quasi familial qui était alors celui des Éditions du Seuil, et dans l'euphorie post-soixante-huitarde d'inauguration intellectuelle dont témoigne l'ambitieux manifeste qui figurait en présentation dudit numéro – bien que les quatre premiers numéros de la revue aient été publiés « avec le concours du service des publications de la Sorbonne », erreur de parrainage vite réparée. Les sorties de ce premier numéro et du premier volume de la collection étaient programmées pour février 1970, ce qui implique que le travail de préparation éditoriale et (comme on ne disait pas encore) médiatique, assuré par Tzvetan Todorov, Hélène Cixous et François Wahl, avait commencé début 1969, tandis que je patageais dans la neige à New Haven, Connecticut. À mon retour, l'ordre du jour portait la publication, courant 70, du livre fondateur de la narratologie thématique, *Morphologie du conte*, de Vladimir Propp, dont Marguerite Derrida assurait la traduction. À l'avant-dernier moment, il se révéla qu'une autre traduction du même livre, apparemment libre de droits, se préparait simultanément chez Gallimard. Cette concurrence pouvait être fâcheuse. Une cellule de crise se tint rue Jacob, dans le bureau de Paul Flamand, pour organiser une défensive, et si possible une contre-offensive. Pousser les feux de la fabrication pour sortir avant la concurrence n'assurait nullement la victoire, vu l'état des forces commerciales de part et d'autre : il fallait une riposte plus décisive. Je ne sais plus qui d'entre nous eut l'idée perverse de publier notre Propp directement dans la collection de poche « Points », dont la force de vente pouvait surpasser celle de la collection plus confidentielle où devait paraître la traduction Gallimard. Ainsi fut décidé. Je vois encore la joie enfantine sur le visage de l'austère Paul Flamand à l'idée de faire ainsi (je rapporte littéralement cette expression, qui me frappa, car elle n'était pas encore à mon répertoire) « la bonne bouche à notre confrère ». La réussite de l'opération supposait un certain secret, qui fut gardé, et notre Propp sortit en mai 70 – peut-être en même temps que celui de Gallimard, mais cela n'avait plus d'importance, non plus que les mérites intrinsèques et respectifs des deux versions, dont j'ignore si quelqu'un a jamais tenté la comparaison – pas le plus concerné, j'imagine, qui mourut trois mois plus tard à Leningrad, éprouvant ainsi qu'abondance de biens peut nuire. Les bibliophiles et les paratextologues, s'il en est encore pour ce genre d'ouvrages, sauront ainsi pourquoi celui-ci parut « en poche » non seulement *avant* son édition « courante », mais *à la place* de cette édition, qui ne vit donc jamais le jour, et sous un label inusité, « Poétique/Seuil », comme s'il s'agissait d'une coédition. Cet hapax, je suppose, figure toujours au bas de la page de titre.

Hareng. C'est toute une civilisation (l'olivier en figure une autre, plus antique, à laquelle je me rattache aussi, par une autre branche). Alphonse Allais prétendait que c'est lui qui fait la mer salée ; je sais en tout cas, par atavisme grand-paternel, que c'est lui qui fait aimer la bière, et le schnaps. Moyennant quoi, nous ne savons toujours pas pourquoi l'eau de mer est salée, ni pourquoi l'eau douce ne l'est pas.

Harmonium. Le temple protestant de Conflans était doté d'un harmonium, instrument modeste et pour moi inséparable de ce culte dominical, dont les épisodes étaient scandés par ses interventions asthmatiques. C'était une des fidèles, professeur de piano dans le civil, qui tenait son clavier et qui entretenait sa soufflerie d'un jeu de pieds qui me rappelait celui de ma mère sur le pédalier de sa machine à coudre. Il servait le plus souvent à donner le ton à l'assemblée, qui connaissait par cœur et chantait à l'unisson un répertoire de cantiques assez limité. Il me semble que le plus fréquent disait quelque chose comme « Mon âme, bénis le Seigneur, et que tout ce qui est en moi bénisse son saint Nom... » (*sol do, sol la fa mi ré mi, mi mi mi, mi mi sol fa# mi, mi si si ré do si...*). Je le note en *do* pour en simplifier la lecture, mais vous pouvez constater que la chute sur le *si* invite à moduler la suite en *mi*. J'ignore à quel compositeur était empruntée cette pieuse rengaine.

Heure. Elle passait son temps à demander à la cantonade : « Quelle heure qu'il est ? » Crainte de l'offenser en la reprenant sur cette vilaine toumure, on finit par lui offrir une montre. Mais comme elle ne se fiait pas trop à cet engin trop beau pour être crédible, elle changea de rengaine : elle consultait son poignet pour la forme, puis demandait, toujours à la cantonade : « Quelle heure qu'il est en vrai ? »

Horowitz. Sous ses allures de diva, ce pianiste était la simplicité même. Après quelques années de collaboration, il dit à son impresario Peter Gelb (plus tard directeur général du Metropolitan Opera) : « Maintenant que nous nous connaissons si bien, ne m'appellez plus "Mr. Horowitz", appelez-moi simplement "Maître". »

Hypocondrie. « Le médecin : "Votre mari se croit malade, il n'a rien." Deux jours après, la femme appelle le médecin : "Docteur, venez vite, mon mari se croit mort" » (Jules Renard). Les hypocondriaques meurent aussi, mais généralement « d'autre chose », selon la formule médicale consacrée, et qui « se veut rassurante ».

Idées. À ma liste des fausses bonnes, j'ajoute le couteau suisse, la ligne Maginot, le mur de l'Atlantique, le mur de Berlin, la barrière de sécurité autour d'Israël, Louis XIV, Napoléon, la trottinette électrique, la rentrée littéraire, la deuxième guerre d'Irak, les 4 × 4 en ville, la « démocratie participative », le beurre allégé, les écrans trop plats, et peut-être, pour commencer, la création du monde. Pour les fausses mauvaises, j'ai déjà évoqué la fameuse objection scientifique : « Votre truc marche peut-être en pratique, mais qu'en sera-t-il en théorie ? », que je prenais pour une vieille plaisanterie de labo. Mais j'apprends que certain antibiotique s'est révélé indubitablement efficace *in vivo* alors qu'il ne l'était pas *in vitro*. L'objectivité m'oblige à mentionner à ce titre deux mesures prises par deux André : l'interdiction du klaxon dans les villes, promue en 1954 par le préfet de police de la Seine André Dubois, et l'obligation du ravalement des façades d'immeubles, inaugurée sous la Cinquième République par le ministre de la Culture André Malraux. Et cette troisième : l'interdiction de fumer dans les espaces publics fermés ; celle-ci, qui s'est imposée par étapes et qui pourrait encore s'étendre (aux espaces publics ouverts, aux espaces privés, à ce que Michaux appelle « l'espace du dedans »...), n'est imputable à aucun André. Fausses mauvaises idées en ce sens qu'à l'origine personne ne croyait à leur application.

Identité. J'ai parfois quelques doutes sur la mienne, dans les deux sens classiques du terme. En ce langage d'école, je pourrais me dire plus conscient de mon identité « numérique », ou « juridique », ou *ipséité* (« Qui suis-je ? »), que de mon identité spécifique, ou « qualitative », ou *quiddité* (« Que suis-je ? »), mais ce serait presque aussi faux que pédant : je ne porte pas grand intérêt, et ne fais d'ailleurs pas grand crédit, à la permanence que note mon empreinte génétique ou mon numéro de Sécurité sociale, et qui me définit comme le même individu depuis le lointain jour de mon arrivée jusqu'à celui, plus proche, de mon départ ; et le fait que mes souvenirs, vrais ou faux, se rapportent à moi et non à un autre n'est pas ce qui m'y importe le plus, ni ce dont je me crois le plus assuré. Ce dont je rêve, en somme, c'est d'une identité spécifique sans appartenance, sinon à une espèce – ce qui serait, littéralement, un peu trop contradictoire –, du moins à un groupe, à une institution, ou (comme disent les politiques) à une « famille », à un « courant » ou à une « sensibilité » : j'admire la sensibilité de ces gens, mais l'adhésion n'est plus mon fort, et si un mot m'horripile encore plus qu'*identité*, c'est *communauté*. Spinoza disait, en latin : *omnis determinatio est negatio*. Jean-Claude Carrière dit en un français non moins lapidaire : « Être *quelque chose*, c'est être moins. »

Iffy. Je cherche vainement un équivalent français de ce qualificatif anglais, qu'on peut selon les cas traduire par « hypothétique », « aléatoire », « douteux », voire « suspect » ou (à propos d'une personne) « incertain », voire « irrésolu ». On me dira que j'en ai déjà trouvé six, mais aucun de ceux-là ne comporte l'effet connotatif de cet adjectif désinvoltement greffé sur une conjonction de subordination conditionnelle. C'est pour de telles capacités que l'anglais est, à ma connaissance, insurpassable. Je ne vois même pas comment le français pourrait se permettre une greffe du même ordre. Le seul effet qu'il propose, en emploi familier, consiste à souligner le caractère hypothétique d'une proposition par un « si !... » plus ou moins ironique. Mais même en ce sens on préfère à juste titre l'anglicisme « *if!*... ». Je ne sais quel polémiste américain qualifiait un *columnist* célèbre pour ses éditoriaux nuancés et balancés de « *however* son of a bitch ». *However* signifie quelque chose comme « mais », « cependant », « pourtant », « toutefois », « quoique », et le sens de « *son of a bitch* » n'est pas trop difficile à percevoir, à ceci près que l'américain l'emploie plus volontiers que nous notre « fils de pute » dans une intention laudative, ou plaisamment admirative. Le qualificatif par « *however* » est donc clairement plus critique que l'explétif « *son of a bitch* ». Mais l'exploit idiomatique est dans la manière dont notre locuteur a converti cet *however* en, de nouveau, une sorte d'adjectif. Je ne suis d'ailleurs pas certain que les petits guillemets de précaution dont je l'entoure soient d'origine. Il n'y aurait aucune raison d'en mettre à « *iffy son of a bitch* » – qui ne pourrait aujourd'hui s'appliquer à aucun de nos éditorialistes, lesquels échapperaient presque constamment à ce genre de reproche, si c'en était un.

Imagination. Je n'en ai que dans les détails, ou plutôt qu'à partir de ces détails que nous fournit à tous la réalité, où la sagesse des nations niche à la fois le Diable et le bon Dieu, et dont je ne m'écarte qu'à peine, en bricolant cet emprunt au réel par voie de figures : litotes, hyperboles, métaphores ou métonymies, substitutions et déplacements. Selon une comparaison éculée qui ne me convient que trop bien, j'opère comme l'huître, qui ne produit sa perle qu'autour d'un grain de sable venu d'ailleurs. Pour changer de figure, c'est là ce que, dans mon enfance, on appelait péjorativement « broder ». De ce lointain reproche maternel, mon dictionnaire préféré propose aujourd'hui une définition simple : « enrichir de détails imaginaires ». Mais je peux invoquer ici une autorité plus considérable : « Aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées, que toutes les situations ont été fatiguées, que l'impossible a été tenté, l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés *Romans*. » Il est bien connu que Balzac n'a jamais tout à fait revendiqué, ni même accepté le titre de romancier, mais je raisonne évidemment ici selon le principe d'*a fortiori* : si même ce que Balzac répugne à appeler « roman » ne vaut plus que par les détails, à plus forte raison sans doute ce qui n'en est pas un.

Industrie. Je crois me souvenir que Marxy voyait « le livre ouvert des capacités humaines ». Ce livre aux capacités effectivement stupéfiantes pourrait bien aller jusqu'au chapitre du suicide collectif. Mon plus vif remords intellectuel (je ne tiens pas le registre des autres), bien que l'événement n'ait plus guère de témoins susceptibles de me le reprocher, c'est d'avoir un jour – je ne sais plus en quelle occasion, mais forcément au nom de la cellule communiste du lieu – tenu sur ce thème un discours public ridiculement optimiste. Ma tirade s'appuyait inévitablement et sans précaution sur la célèbre phrase de Descartes, qui nous invite à nous rendre « maîtres et possesseurs de la nature ». On pouvait pourtant déjà savoir que les bienfaits de l'industrie ne vont pas sans sinistres contreparties, et que notre maîtrise et possession risque assez de creuser la tombe de nos malheureux descendants.

Le discours progressiste emprunte parfois d'étranges raccourcis : plus près de nous, deux commentateurs politiques, dont l'un se réclame de la « droite » et l'autre de la « gauche », et qui se disputent rituellement, au nom de ces deux partis, la caution du toujours disponible Benjamin Constant, rivalisent un jour de sarcasmes contre le supposé « rousseauisme » de ceux qui annoncent le réchauffement planétaire, comme si tenter d'y parer revenait à prêcher un retour à l'état de nature. Sur cette lancée, l'un doute que les gaz CFC contribuent vraiment à l'effet de serre (ils contribuaient en fait, naguère, au trou dans la couche d'ozone, ce qui est tout autre chose), et l'autre se réjouit de la fonte programmée du *permafrost* arctique, censée livrer à la culture des millions d'hectares de bonne terre à blé, négligeant le fait que cette fonte libérerait aussi des millions de tonnes de

éthane, aussi nocif que le dioxyde de carbone – sans compter les énormes réserves de pétrole et de gaz combustibles la fonte de la banquise permettrait d'exploiter, avec les mêmes conséquences que l'exploitation des ressources actuelles. Rousseau (ou sa caricature habituelle) n'a pas grand-chose à voir là-dedans, et l'on oublie au passage ce qui est en péril, malgré le douteux slogan « sauver la planète », ce n'est pas celle-ci – qui s'en tirera toujours, sous une forme ou sous une autre, avec ou sans vie, sauf collision de météorite grand format –, mais quelques espèces vivantes, dont la nôtre. Il ne s'agit donc pas de sauver la planète, mais bien de sauver l'espèce humaine. L'indifférence en matière de survie, qu'illustre la négligence de certains politiques, pourrait adopter la belle devise : « Après moi le désert. »

Influence. Sous l'entrée *Lucidité*, Roland Barthes écrit : « [...] mes textes se déboîtent, aucun ne coiffe l'autre, celui-ci n'est rien d'autre qu'un texte *en plus*, le dernier de la série, non l'ultime du sens : *texte sur texte*, cela n'éclaircit jamais rien. » Belle leçon, en effet, de lucidité sur la relation des « textes » dans leur succession temporelle, qui n'accorde au plus récent aucune barre de sens sur les précédents, mais plutôt au contraire l'effet de « déboîtement » par quoi chacun sort d'un autre qui obscurément ou implicitement le *détermine*, et sans lequel il n'aurait peut-être jamais eu lieu d'être. Si un *moment* (au sens fort) a ici quelque autorité sur un autre, c'est plutôt, avec ou sans rupture, l'antérieur sur l'ultérieur. Il faudrait, en somme, demander à chacun d'eux des comptes sur ceux qui en dérivent, et dont il devrait répondre. Dans son livre sur *La Création chez Stendhal*, Jean Prévost consacre un chapitre à « L'influence du *Rouge et le Noir* sur Stendhal ». Je ne sais plus trop ce qui justifie dans le détail ce titre insolite et insolent, mais je trouve très profonde l'idée qu'un livre « influe » sur son auteur – c'est-à-dire au moins sur la suite de son œuvre : on devrait peut-être toujours écrire les biographies d'artistes en ces termes d'*auto-influence* cumulative. Si j'osais invoquer l'exemple qui m'est le plus proche, il me semble parfois que tel de mes livres s'est, sinon exactement déboîté du précédent, mais s'en est dégagé à quelque point de tangence, comme par cet effet de fronde orbitale qu'exploitent les ingénieurs de l'espace pour propulser et dévier comme il le faut leurs véhicules interplanétaires. (Cette comparaison m'embarasse un peu, mais je dois bien avouer que la tangente est assez généralement ma trajectoire préférée.) Quant à l'effet inverse, souvent suggéré par Wilde ou Borges, et par lequel l'ultérieur influe sur l'antérieur, comme lorsqu'un artiste « invente » ses modèles ou ses précurseurs, c'est évidemment l'affaire du public, grand et légitime manipulateur d'influences. Que serait ainsi le Baroque (dans tous les arts) sans la critique moderne ?

Internat. Je ne sais plus trop quel enchaînement me conduisit, après le baccalauréat, à l'hypokhâgne du lycée Lakanal, mais je peux tenter de reconstituer ses raisons. Le choix le plus naturel aurait été celui de Condorcet, comme Le Printemps pour certains vêtements, La Toile d'avion pour certains tissus – et même, plus bizarrement, une pharmacie en bas de la rue de Rome pour certains médicaments apparemment inconnus de la nôtre, et intransmissibles d'officine à officine : les abords plus ou moins immédiats de la gare Saint-Lazare étaient des annexes parisiennes de notre bourgade (comme on a dit d'un journal du soir qu'il était le supplément quotidien d'un certain hebdomadaire satirique). « Condorcet » était donc pour nous, en butoir de ligne, le lycée le plus proche et le plus familier. Il n'était déjà plus trop celui de la riche (et « juive », insiste-t-on toujours) bourgeoisie rive droite, celui qu'avaient fréquenté avant-guerre Bergson, Proust ou Daniel Halévy : l'épicentre de cette intelligentsia fortunée s'était entre-temps transféré dans le XVI^e arrondissement, à Janson de Sailly, et Condorcet était devenu plus prosaïquement le lycée du quartier de l'Europe, de la rive droite marchande, et accessoirement de notre banlieue nord-ouest. Mais il ne comportait (et ne comporte toujours) pas d'internat : les jeunes héritiers de la plaine Monceau étaient par nature et position des « externes » qui rentraient chaque soir, s'ils n'avaient rien de plus gai à faire dans le coin, au domicile familial. C'était plus difficile pour qui habitait à vingt-cinq kilomètres de Paris (même si mon père, lui, faisait quotidiennement cet aller-retour), et d'ailleurs, ou surtout, le bénéfice de ma bourse de demi-pension au collège de Pontoise devait se muer automatiquement en bourse de pension au lycée choisi, condition indispensable pour la poursuite de mes études dans la pénurie générale et particulière de l'après-guerre.

Il nous fallait donc un internat, comme ceux qu'offraient, sur la rive gauche, les deux grands lycées traditionnellement dévolus aux boursiers provinciaux : Louis le Grand et Henri IV. Je suppose que ces deux possibilités furent écartées pour diverses raisons, dont peut-être la médiocre réputation intellectuelle de mon collège d'origine. Le troisième choix tomba donc sur ce lycée, que Thibaudet décrit comme « un de ces lycées de banlieue, créés dans des parcs royaux, qui ne reçurent pas la clientèle espérée, et qu'on dut peupler avec des boursiers de province » – on voit que Thibaudet ne pense même pas à la sous-espèce moins fournie des boursiers de banlieue. Celui-là avait bien été celui de Giraudoux, de Rivière et d'Alain-Fournier, mais aussi, et de manière plus significative en ce qui me concernait, celui de Péguy, parfaite incarnation dudit boursier provincial et fils du peuple, apparemment trop pauvre pour « monter » d'Orléans jusqu'à Paris *intra-muros*, et qui avait dû s'arrêter pendant un an à quelques kilomètres du but, dans cette frange du parc de Sceaux qui sentait encore la campagne hurepoise, à mi-chemin sur la « ligne de Sceaux », elle-même mi-métro-urbain mi-petit-train-de-campagne, entre la gare parisienne (quoique rive gauche, c'est-à-dire encore un peu province) du Luxembourg et la « haute » vallée de Chevreuse où il allait résider plus tard, commutant entre sa maison campagnarde et sa boutique des *Cahiers*, face à ce qui était encore et déjà la Nouvelle Sorbonne.

C'est ainsi que mon habitat familial de banlieue nord-ouest me conduisit à un internat de banlieue sud : à peu près ce qu'on pouvait trouver de plus diamétralement opposé, et un peu éloigné pour mes présumés retours hebdomadaires au bercail, qui de ce fait ne furent ni si fréquents ni si durables : Conflans allait disparaître de mon champ un peu plus tôt et beaucoup plus mal que prévu. Mais ce choix de nécessité se révéla très vite un inespéré choix de convenance, et même de confort : Lakanal était un des rares lycées (le seul peut-être à l'époque) où les élèves internes des classes préparatoires avaient droit chacun à une chambre individuelle, où l'on ne se réunissait qu'*ad libitum*, comme je fis chaque soir pendant quelques mois, pour déchiffrer avec Emmanuel Le Roy Ladurie une ou deux pages de Démosthène ou de Thucydide, et le récompenser de cette aide (il savait bien plus de grec que moi, et traînait comme un boulet mon ignorance) par quelques prêches de marxisme, qui finirent par donner leurs fruits amers. J'échappai donc cette fois encore à l'épreuve nommée « dortoir », et je devais réussir par la suite, raisons de santé à l'appui, à conserver ce privilège en tous lieux jusqu'à la fin de mes études, et donc au-delà. Mon peu de goût pour la cohabitation forcée y trouva largement son compte, et j'y vois encore une illustration de la faveur paradoxale du destin, qui sait parfois tourner l'obstacle en avantage – sans compter (je ne la recherche pas, mais je la connais aussi) la réciproque.

Interview. Émile Zola déclara un jour : « Tout ce qu'un interviewer peut me prêter est comme non avenu... Je ne reconnais pour mon opinion que celle que j'ai moi-même exprimée par ma plume. Par conséquent, je déclare refuser tout caractère d'authenticité à toute interview de moi, quelle qu'elle soit. » Il va de soi qu'il tint ces propos dans une interview (au *Figaro*, le 12 janvier 1893). Et qu'il était pleinement conscient de cet innocent paradoxe. Mais je le trouve encore bien optimiste quant à l'« authenticité » de ce qu'on « exprime soi-même par sa plume ». Toute contradiction mise à part entre, ici, l'énoncé et son lieu d'énonciation, il me semble qu'avant de se méfier d'autrui, il convient de se méfier de soi.

Lacoues. C'était en octobre 1956, ma première année d'enseignement au lycée de garçons du Mans. Ce service comportait quelques heures de littérature française, de latin, et, plus intimes, de grec, dans une hypokhâgne – mixte, par dérogation spéciale – qu'on venait de créer, et une heure de littérature non spécifiée dans une classe de terminale qu'on appelait encore « philo-lettres ». De cette dernière heure, le programme était d'absolue liberté, et je me souviens d'y avoir lu d'une traite, dès le premier jour, le monologue de Lucky dans *En attendant Godot* (« Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattman d'un Dieu personnel quaquaquaqu... ») devant une quinzaine d'adolescents éberlués, qui n'étaient pas tout à fait convaincus de l'authenticité de ce texte. Il fallut leur montrer la page faisant foi dans l'exemplaire de la version imprimée des Éditions de Minuit qui figure encore chez moi sur quelque étagère. Le « quaquaquaqu » de l'esclave devint l'indicatif de nos sessions hebdomadaires, et l'invitation brutale de son maître (« Pense, porc ! ») celui de la discipline principale, sur laquelle régnait en ce lieu un personnage débonnaire, et aussi farcesque à lui seul que ces quatre-là, en comptant donc aussi Vladimir et Estragon.

Le plus déconcerté était un garçon aux minces cheveux bruns et au regard intense dont ces fariboles bousculaient un peu la gravité foncière. Son statut notoire de fils de notre proviseur lui imposait aussi une sorte de devoir de réserve dont il ne tarda pas trop à s'affranchir, devenant le plus réceptif à l'inspiration, « avant-gardiste » pour l'époque et l'endroit, d'un enseignement qui ricocha, sur des propos un peu plus responsables, l'année suivante en hypokhâgne. Un cours sur Baudelaire le marqua plus que les autres, non certes pour le cours en lui-même, mais bien pour son objet, qui allait fidèlement accompagner sa pensée à venir, poétique et artistique. Nos apartés portaient un peu sur ces sujets, mais aussi sur d'autres plus légers, dont la futilité, et comme je ne me sentais pas trop d'y aller seul, j'embarquai mon Philippe, qui n'osait sans doute pas en refuser l'offre, dans cet aller-retour. Mais comme j'avais négligé aussi de vérifier par téléphone l'état d'avancement de la réparation, je crois bien que ce jour-là nous en fûmes pour le confiant aller et le décevant retour. Cette équipée inutile ne fut pas trop mal prise en haut lieu, ironie mise à part. Jean Lacoue-Labarthe couvrait son apprenti collègue d'une indulgence à peine narquoise : au cours d'une séance de conseil de classe, j'eus le malheur d'employer, en toute ignorance, le verbe « arguer » sans en prononcer le *u*. Il y eut dans le regard de notre proviseur, qui était dans le civil agrégé de grammaire, un léger éclair de malice, et lorsque j'eus terminé mon intervention, il enchaîna en ces termes : « Comme vous l'avez bien suggéré, nous pourrions tirer argument... », en appuyant un peu, sans plus, sur la syllabe litigieuse. La leçon fut aussi efficace (et définitive) qu'indirecte.

Cette petite classe était tout à fait familière, intime et chaleureuse, au léger scandale des familles, mais il n'y avait après tout, en nous, qu'une dizaine de différences d'âge. Nos activités communes comportaient donc, aux beaux jours, des visites au fameux circuit, du côté du virage de Mulsanne ou des S d'Amage, et aussi des baignades collectives dans la Sarthe, un peu en amont de la vieille ville, où l'on avait, dans la vase, à peu près pied d'une rive à l'autre, ce qui allégeait indûment mon sentiment de responsabilité. On ne ferait plus cela aujourd'hui, je suppose, et pas seulement pour cause de pollution fluviale. L'époque était à l'insouciance – je devrais peut-être dire à l'inconscience. L'été suivant, en vacances pyrénéennes à Lescun, au pied du Pic d'Anie, nous allâmes passer une journée un peu plus à l'est, non loin du lac d'Artouste, avec Philippe et ses parents. La journée fut salubre et assez gaie, et monsieur le proviseur se révéla fort habile à pêcher à la mouche entre les pierres d'un gave qu'il connaissait de longue date, comme peut-être son nom le donne à supposer. Grillée sur un feu de brindilles, je n'ai jamais, ni avant ni depuis, goûté de truite aussi savoureuse.

L'année suivante, notre champion de mouche fut transféré au lycée Montaigne de Bordeaux, et eut à faire une visite de courtoisie à Monsieur le Maire, lointain successeur de l'auteur des *Essais*. Un peu gêné par cette démarche politiquement délicate, il crut devoir, en contre-feu, afficher d'entrée ses opinions de gauche. « Et moi, répondit Chaban avec un grand sourire, pensez-vous que je sois de droite ? » Notre ami reçut cette réponse comme une bonne leçon de politique municipale, et la suite fut toute cordiale.

Son fils continua ses études, jusqu'à l'agrégation de philosophie, sous ces auspices aquitains, manquant ainsi de quelques mois le premier enseignement donné en France par Jacques Derrida, qui ne vint se poser au Mans qu'un an plus tard, pour une brève saison au purgatoire. Nous nous retrouvâmes, Philippe, Babette et moi, plusieurs fois à Paris, dont au moins une dans certaine petite pièce au premier étage d'un vieil immeuble de la rue d'Alésia, où je revois Philippe écoutant, aussi ébaubi qu'à l'audition de *Godot*, quelques chansons alors toutes nouvelles de Bobby Lapointe (« Au pays d'Agadaragon... »), que Beckett n'aurait d'ailleurs peut-être pas dédaignées. Nous étions là un peu loin de *L'Art romantique*, mais partagions déjà, sous le signe du mélange des genres, le goût du jazz, de Mahler et de quelques cantatrices, qu'il a lui-même évoquées ailleurs – dont Kathleen Ferrier et Gundula Janowitz. Sa rencontre plus sérieuse et plus décisive avec Derrida eut finalement lieu deux ou trois ans plus tard, et la suite, comme on sait, appartient à l'histoire de la philosophie.

À la croisée de ces deux lignes de vie dès lors bien trop écartées se situent, en mai 1970, à Strasbourg (puisqu'il avait suivi depuis Bordeaux, mais non à pied, la diagonale hölderlinienne), un colloque plutôt confidentiel sur le thème de la Rhétorique, qui réunit pour la première et, je crois bien, dernière fois ces trois anciens de l'hypokhagne mancelle, et, huit ans plus tard, la publication dans la collection « Poétique » de *L'Absolu littéraire*, œuvre commune de Philippe et de Jean-Luc Nancy, qui est beaucoup plus qu'une anthologie commentée de la « théorie de la littérature du romantisme allemand ». Entre ces deux rencontres intellectuelles, je revois une soirée, au printemps 1976, sur le campus de Stanford, chez une amie commune, et, entre elle et moi, une conversation un peu dépaysée sous le ciel californien, qui tourna et retourna sur nos souvenirs partagés de cette promotion 57, et de celui qui en avait été la figure centrale. Et encore, deux mois plus tard, un entretien à trois voix avec Philippe et son autre complice d'alors, Mathieu Bénézet, enregistrement bicolré dans un appartement du boulevard Arago, sans doute destiné à l'antenne de France Culture, et dont j'ai perdu la trace et oublié l'objet, mais non la couleur affective. Le reste est silence, ou plutôt, j'espère, musique.

Lanterne. Dans les romans d'autrefois, on qualifiait de « sourde » une lanterne qui permettait, disait-on, de « voir sans être vu » – c'est-à-dire, je suppose, sans que la source de cette lumière fût visible. Je ne comprenais pas alors comment une telle lanterne pouvait exister, encore moins pourquoi on la qualifiait de « sourde ». Je ne le comprends pas davantage aujourd'hui, et d'ailleurs on n'en fait plus jamais état dans les romans modernes. J'espère qu'on en trouve encore dans certains musées ou certaines brocantes, en bon état de marche et de surdité, faute de quoi je tiendrais cet instrument pour une pure fiction littéraire.

Legrandin. Ce personnage de la *Recherche* est l'emblème du snobisme honteux (et longtemps frustré), dont tout le discours (verbal, corporel et vestimentaire) vise à une furieuse dénégation de son caractère réel. Cette duplicité est peut-être consubstantielle à tout snobisme, si du moins l'on définit ce terme comme « aspiration mal satisfaite à un statut mondain ». Un Charlus, une Oriane de Guermantes, situés de naissance au sommet de la hiérarchie sociale, ne peuvent éprouver aucun sentiment de cette sorte, et ce qu'on appelle parfois, mais dans un tout autre sens, leur « snobisme » consiste simplement (et pas toujours) à ne daigner fréquenter que des personnes de leur « rang » : ils n'ont rien à désirer sur ce plan qu'ils ne possèdent déjà. On peut s'étonner d'un tel double sens, mais il semble bien qu'à l'origine (comme en témoigne après coup, en 1848, le *Book of Snobs* de Thackeray) le mot ait désigné en anglais la première acception : « personne vulgaire qui aspire ou prétend à la distinction sociale ». Si l'on s'en tient à cette définition, il va de soi qu'un Guermantes ne peut être snob, et ne peut « prétendre » à rien, comme il ne peut « suivre » une mode qu'il crée, lance ou dédaigne à sa guise. Il peut tout juste être fier de son état, mépriser ou éviter ceux qu'il tient pour ses inférieurs, et éventuellement le leur faire sentir ; aucun d'eux ne s'en prive tout à fait, cela s'appelle, en mauvaise part, la « morgue », mais tout est ensuite dans la manière : celle de Basin est plus grossière, ou plus « primaire », que celle d'Oriane, et celle de Charlus est trop extravagante pour qu'on l'évalue à cette aune. Ce « snobisme » d'exclusive n'a pas grand-chose à voir avec le snobisme d'aspiration ou de prétention, sinon une valorisation naïve du statut des hautes classes, satisfaite dans le premier cas, frustrée dans le second, où la frustration entraîne une constante posture de dénégation. Ce sentiment, contradictoire et malheureux par définition, est assez bien illustré par notre personnage pour qu'on le qualifie de « complexe de Legrandin ».

Une bonne raison pour privilégier cette acception, c'est qu'il est aujourd'hui assez rare de rencontrer un Guermantes, et donc d'avoir affaire au snobisme d'exclusive, alors que le snobisme d'aspiration frustrée à la Legrandin pullule – même si ses motifs ont changé depuis l'époque de Thackeray ou celle de Proust. L'anglais a forgé un mot, *wannabe*, pour désigner toute personne qui aspire à la célébrité : « a wannabe rock star ». Chaque époque a l'aristocratie qu'elle mérite. Mais le rapprochement est peut-être infondé, car cette aspiration-là, quoique souvent frustrée, n'est plus honteuse, et ne se couvre plus de dénégation. Elle n'a donc plus rien de complexe, et je me demande ce que nous avons gagné à cette perte.

Entre-temps (je veux dire : entre l'époque de Proust et la nôtre), j'ai souvenir, sans doute largement déformé, d'un dialogue de *La Grande Illusion* où le lieutenant Maréchal (Jean Gabin) mentionne devant le capitaine de Boëldieu (Pierre Fresnay) une lointaine atteinte de gonorrhée. « Dans notre monde, mon cher, répond le capitaine avec une nuance de condescendance et l'accent bien connu de son interprète, nous attrapons plutôt la vérole. » Ça vous a évidemment une autre allure, et dans ce film où les différences de classe (et aussi de « race ») sont exposées au grand jour, comme elles le seront (un peu décalées) dans *La Règle du jeu*, le prolo Maréchal n'a rien d'un Legrandin, mais Boëldieu, qui fraternise à sa manière avec le capitaine allemand von Rauffenstein (Erich von Stroheim) comme d'autres chez Proust avec « l'empereur Guillaume », est un Guermantes au petit pied, et je trouve sa réplique, toutes choses égales d'ailleurs, digne de Charlus, ou – pour rester dans l'aristocratie de gamison – de Robert de Saint-Loup.

Libido. On en répertoriait depuis des siècles, et dans une tradition plus ou moins officiellement chrétienne, trois types fondamentaux : *libido fruenti* (appétit de jouissance physique), *libido sciendi* (appétit de savoir), *libido dominandi* (appétit de pouvoir). Une version simplifiée de la psychanalyse a peu à peu, dans la doxa commune, réduit le concept à son premier tiers, censé englober ou commander les deux autres. Il me semble au contraire évident qu'il convient de l'élargir à d'autres sortes de pulsions : la *libido possidendi*, désir de possession, est universellement connue depuis toujours sous les deux espèces : positive, la cupidité ; négative, l'avarice. Je ne sais trop de quelle appellation latine affubler cette nouvelle forme qui tend aujourd'hui, sous l'effet, lui-même notoire, de l'empire médiatique, à submerger toutes les autres : le désir de notoriété, ou désir d'être connu – c'est-à-dire reconnu sur le petit écran. Comme le latin ne permet pas de dériver un gérondif d'une forme passive, cette libido-là reste difficile à aligner sur les quatre autres. Faute de mieux, j'envisage *libido notitiae*, ou, plus spécifique (mais moins canonique), *libido mediatica*. Vu l'importance de l'objet, qui relève d'autres compétences, je ne veux pas aller au-delà de cet effort terminologique, qui procède peut-être chez moi d'une sixième forme – que l'on pourrait sans doute appeler *libido classificandi* et/ou *nominandi*. Je ne sais plus quel lointain souvenir d'éducation religieuse m'incite à attribuer cette dernière libido, peut-être avec toutes les autres, à notre premier ancêtre commun – mais je vois dans la Genèse que, contrairement aux autres, l'acte par lequel il donna leurs noms à toutes les créatures vivantes fut encouragé par Yahvé : « Il les amena à l'homme pour voir comment il les appellerait : le nom que l'homme donnerait à tout être vivant serait son nom. » On peut lire dans cette phrase (si je me fie à la traduction Osty) une motivation divine (« pour voir ») que l'on ne peut guère interpréter que comme un mouvement de *curiosité* : non seulement Dieu laisse (ou plutôt impose) à l'homme le soin de la nomination, mais encore, malgré sa propre supposée omniscience, il se demande bien comment Adam saura s'y prendre ; apparemment, l'épreuve est réussie, et la nomenclature adoptée par la créature convient au Créateur. J'en conclus que la *libido nominandi* est la seule à laquelle il ait donné ce que je n'ose appeler sa bénédiction – dont il se montrera, par la suite, si avare. Aucune raison, donc, de se priver de ce qui constitue, si je comprends bien, la seule libido parfaitement licite, dont l'exemple vient de haut, et qui (« malheureusement », comme on l'a dit de je ne sais plus quel autre plaisir) n'est pas un péché.

Liège. Je pleure toujours ces stations de métro parisiennes aujourd'hui condamnées, comme *Arsenal*, *Saint-Martin* – ou *Croix-Rouge*, qui devrait, si l'on s'avisaient de la rouvrir, s'appeler *Michel Debré*, nouveau nom du carrefour jadis éponyme –, et je me demande combien de touristes s'imaginent que le centaure bien monté de César qui la recouvre aujourd'hui représente symboliquement ce père de notre Constitution. En revanche, je me réjouis de la réouverture enfin complète, après des années de service minimum, sur la fourchue ligne 13, entre *Saint-Lazare* et *Place de Clichy* (on disait fautivevent *Place Clichy*), de la station qu'on appela d'abord *Berlin*, évidemment du nom d'une rue voisine, puis *Liège*, du nom de la même rue débaptisée en 1914 pour raison belliqueuse, qu'on ferma en 1939 à l'approche d'une nouvelle guerre et à fins, dit-on, d'économies, et qu'on ne rouvrit, mais seulement à mi-temps, qu'en 1968 : enfin un « acquis de mai ». Comme tout ce quartier de l'Europe aux voies toujours venteuses, souvent verglacées et, comme dit Éric Hazan, « pleines de fantômes », cette rue avait été tracée sous la monarchie de Juillet, et construite à petites étapes : Balzac, dans *Béatrix*, loge très provisoirement une petite madame « Aurélie Schontz » (née Joséphine Schiltz) au « troisième étage de la seule maison qui existât rue de Berlin ». Il ne devait pas y faire bien chaud pendant les nuits d'hiver, mais ladite locataire s'entendait si bien à faire monter le mercure que le marquis de Rochefide, amplement consolé par ses soins de son « abandon » conjugal, la mettra bientôt dans ses meubles rue Neuve-Saint-Georges, puis rue La Bruyère. Je ne la suivrai pas plus loin dans sa fructueuse carrière, mais on voit que la station aujourd'hui baptisée *Liège* est, par ses avatars toponymiques et autres vicissitudes, un vigilant témoin de notre grande et petite histoire. Quant à Berlin, privé de rue et de station depuis presque un siècle, je propose qu'on lui consacre, en signe de réconciliation définitive, une petite voie et, sinon une nouvelle station de métro, au moins un arrêt de bus, quelque part du côté de la gare de l'Est, qui s'impose, maintenant qu'« À Berlin ! » est devenu une destination touristique.

Ces changements de nom sur et sous terre veulent d'ordinaire honorer des héros plus récents, comme *Colonel Fabien* (anciennement *Combat*) ou *Guy Môquet* (originellement *Carrefour Marcadet*, puis *Marcadet-Balagny*, qui s'empêchaient un peu avec *Marcadet-Poissonniers*, elle-même empêguée avec *Poissonnière*), mais je veux saluer la conversion récente de *Rue Montmartre* (on disait d'ailleurs plus simplement *Montmartre*) à *Grands Boulevards*, dont je crois comprendre la raison : quelques visiteurs trompés par l'ancien nom et croyant déboucher place du Tertre s'étaient retrouvés en lisière du Sentier, entre Bourse et musée Grévin, et avaient porté plainte et exigé réparation. La RATP jugea moins ruineux de dissiper le malentendu en jouant la carte boulevardière, si anachronique fût-elle devenue entre-temps : qui se souvient encore que ces boulevards-là (Montmartre, Poissonnière, Bonne Nouvelle) furent jadis « grands » ? Je crains donc, pour de nouvelles *Zazies*, de nouveaux quiproquos touristiques. Par exemple, pour vous rendre à la salle Pleyel, ne descendez pas, sur la susdite ligne 13, à la station *Carrefour Pleyel*. Vous vous retrouveriez en pleine zone industrielle, à peu près à l'emplacement de l'usine fondée voici deux siècles par l'illustre facteur, à qui la France a donc dédié une seconde (après une première, en 1839, rue de Rochechouart) salle de concert faubourg Saint-Honoré et un carrefour dans le célèbre « 9-3 », agrémenté d'une tour de cent vingt-neuf mètres, elle aussi baptisée « Pleyel », mais où l'on ne fabrique, que je sache, ni claviers ni pédales ni tables d'harmonie.

Je semble peut-être abuser du droit imprescriptible à la digression, mais si vous suivez bien je n'ai guère dévié de « ma » ligne 13, laquelle, entre *Liège* et *Pleyel* en passant par *Guy Môquet*, ne compte en somme que sept stations, soit deux fois moins qu'au Chemin de Croix entre le palais de Pilate et le Golgotha. Il ne tiendrait qu'à moi d'enfourcher là-dessus, mais quelque chose me dit que ce ne serait pas une vraie bonne idée. J'exprime plutôt ce dernier regret métropolitain : qu'aucune ligne directe ne relie, du nord au sud, les stations *Château-Rouge* et *Maison-Blanche*, pourtant situées sur le même quasi-méridien, qui effleure ce balcon (en fait, semble-t-il, simple appui de fenêtre) de l'Hôtel de Ville d'où, le 25 février 1848, Lamartine, aidé par une bonne averse et tenu aux jambes par deux collègues du Gouvernement provisoire – dont l'un était peut-être l'ancien directeur de l'Observatoire, puis du Bureau des longitudes, et depuis la veille ministre de la Guerre, François Arago –, sauva de justesse le drapeau tricolore antérieurement inventé, dit-on, par le marquis de La Fayette. Je dis « quasi » parce que, comme chacun sait, le vrai méridien de Paris, jadis 0°, aujourd'hui 02° 20', traverse la ville un peu plus à l'ouest, de la porte Montmartre à la Cité universitaire, en passant par la place Pigalle, une aile du Louvre, l'Institut de France, le palais du Luxembourg et, naturellement, ledit Observatoire. Comme chacun devrait savoir, ce méridien est matérialisé au sol par cent trente disques de métal portant, comme il se doit encore, le nom du même Arago. Finalement, et en trichant à peine, tout cela se tient assez bien.

Au passage, puisqu'on me demande d'éclaircir l'allusion faite dans *Bardadrac* à une phrase de Céline concernant ce que Malraux appela un peu plus tard « le métro à six heures du soir », je crois devoir, quoi qu'il m'en coûte, lever ce petit mystère littéraire. C'est à peu près : « J'évite le métro, car je n'aime pas respirer un air qui a été déjà pété deux fois. » Ce petit médecin de banlieue avait ses parts de snobisme.

Lignons. Dans les années cinquante, la notion juive de « Juste (parmi les nations) » (officiellement établie par la loi israélienne dite *Yad Vashem* d'août 1953) n'était pas très répandue, ou peut-être parfaitement inconnue, en milieu goy. Mais les paroisses protestantes honoraient déjà comme un héros André Trocmé, le pasteur du Chambon-sur-Lignon, qui vivait encore, et qui, avec la population de son village et des environs, avait caché et sauvé plusieurs milliers de Juifs sous l'Occupation. La qualité de Juste a été reconnue à André Trocmé et à sa femme Magda en 1971, et au village entier en 1988. Tout ce plateau forézien est resté une terre huguenote, comme un avant-poste des Cévennes camisardes ; d'ailleurs, la principale institution culturelle internationale du pays s'appelle le Collège cévenol. Sous l'Occupation, le pasteur Trocmé était un Juste avant la lettre, mais il n'est pas douteux que la tradition d'asile et de protection qu'il a illustrée avec les siens remonte aux brimades de l'âge « classique », ni qu'en l'occurrence ait pu jouer quelque solidarité souterraine entre les deux religions diversement persécutées. À Launay, donc, il était souvent question d'un pèlerinage, l'an prochain, au Chambon. Ce vœu, comme quelques autres, ne fut jamais accompli, et je ne suis pas sûr de l'accomplir un jour. Ce serait pourtant l'occasion de rendre hommage à ces Justes, et peut-être aussi de contempler au passage le ruisseau qui fut témoin, et même complice, des amours d'Astrée et Céladon – même s'il ne faut pas confondre ces deux Lignons, tous deux affluents de la Loire : celui (rive droite) du Velay, un peu turbulent, qui passe au Chambon, et celui (rive gauche) du Forez, qui coule un peu plus au nord, et plus paisiblement. Le premier est héroïque, le second n'est que romanesque.

Litote. Il ne suffit pas de distinguer la litote de l'euphémisme ; encore faut-il ne pas voir de la litote où il n'y en a pas. Je me souviens de belles controverses autour du « Va, je ne te hais point » de Chimène, où l'on croyait voir une litote pour « Je t'aime », comme quand on dit familièrement « Il ne fait pas chaud » pour « On se les gèle ». Je tiens volontiers, comme Thibaudet, pour une interprétation littérale de ce fameux hémistiche : « Je ne te hais point » n'est pas une pudique déclaration d'amour, mais l'aveu contrit par Chimène de ce que la mort de son père par l'épée de Rodrigue ne la fait pas haïr celui-ci. C'est même plus précisément une réponse négative à la crainte explicite, et compréhensible, de Rodrigue (« ... vivre avec ta haine »), comme « Il ne fait pas chaud » peut être, dans certaines conditions, une réponse négative et littérale à un « Il fait chaud » erroné et dépourvu d'ironie ; aucune assertion n'est littérale ou figurée en elle-même, mais bien relativement à son contexte, je ne crois pas (pour le coup, voici une litote) être le premier à le dire. Que l'absence de haine pour le meurtrier de son père révèle ou plutôt confirme l'amour de Chimène est un tout autre fait, qui ne concerne plus l'interprétation figurale. Je ne citerai pas ici (prétérition éhontée) le vers célèbre de Georges Fourest, qui porte notre hémistiche en bandoulière : « Qu'il est joli garçon l'assassin de Papa ! »

Lois. J'en découvre encore une, non moins importante. On l'appelle « loi de Staley », du nom de Tom Staley, directeur des archives littéraires (Harry Ransom Humanities Research Center) de l'université du Texas à Austin. Cette loi pose que 10 % d'une archive représente 90 % de sa valeur – et, je suppose, de sa fréquentation. Elle me semble, à quelques décimales près, s'appliquer à bien d'autres collections, et plus largement à bien d'autres états de choses, tels que « 10 % d'une population possède 90 % de sa richesse ». Je suppose d'ailleurs que cette dernière application est un peu trop optimiste, en termes de répartition des biens.

Luxe. Un grand industriel du bâtiment, pour légitimer sa prise de possession d'une chaîne de télévision, passait pour avoir dit assez crânement (et j'ai dû le citer déjà) : « Le béton, c'est aussi de la matière grise. » Aux yeux d'une intelligentia méfiante, ce calembour le qualifiait en quelque sorte de bas en haut, en promouvant son métier d'origine, réputé typiquement « manuel » (matériel), au niveau supposé « culturel » (spirituel) de celui qu'il voulait lui ajouter. Plus récemment, si j'en crois une source à peu près aussi fiable, un autre industriel, fortune faite dans un négoce plus huppé de bagagerie et de spiritueux, croit pouvoir justifier l'achat d'un journal économique par une formule analogue : « La presse, c'est aussi du luxe. » La seconde revendication peut sembler plus acceptable que la première, ne serait-ce qu'en s'abstenant d'un jeu de mots facile, mais je ne sais quoi me la rend au contraire plus suspecte : on pense ce qu'on veut du luxe, qui n'est parfois qu'un étalage assez vulgaire de sa richesse, mais ramener le fameux « quatrième pouvoir » de toute démocratie à cette forme de ce que Thorstein Veblen appelait la « consommation ostentatoire », comme si acheter un journal (au sens de « s'offrir un organe de presse ») était un acte comparable à celui d'acheter une montre en platine sertie de diamants, me semble un peu plus spécieux, même si sa lecture se révèle souvent aussi superflue. On pourrait d'ailleurs produire d'autres assimilations, du genre « La presse, c'est aussi des avions et des armes », ou « Posséder un journal, c'est une autre façon d'encourager la race chevaline ». J'ai présenté les justifications de ce type comme « analogues » à celle du célèbre bétonneur, mais en fait leur trajet argumentatif est plutôt inverse, puisqu'il consiste non plus à élever d'avance l'ancien métier jusqu'au nouveau, mais bien à ravalier après-coup le nouveau à l'ancien : l'un pensait que le béton est déjà de la matière grise, l'autre pense qu'un journal, fût-il « économique », c'est encore de la sellerie chic, de la haute couture ou de la bulle en bouteilles. Sur le fond, je n'ai pas d'opinion personnelle, ne dédaignant ni le beau cuir ni les beaux tissus ni les bulles légères ni le béton bien coulé, mais j'en ai plutôt à cette façon arrogante, disons plus littéralement *condescendante*, de déclarer digne de soi ce qu'on achète à prix d'or, au lieu de, plus humblement, s'en déclarer digne. C'est toute la nuance (un peu subtile, je l'avoue) entre « je le mérite » et « il me vaut bien ». Mais je suppose que la phrase rapportée plus haut signifie surtout que s'acheter un journal est pour un milliardaire un « luxe » comparable à celui qui consistait, à la Belle Époque, à « s'offrir une danseuse ». Une de mes amies, qui déteste les salles d'attente, les salles communes et les transports publics, s'excuse à chaque consultation privée, supplément pour chambre individuelle ou course en taxi par cette formule toute restrictive : « C'est mon luxe » (sous-entendu, le seul). Le journal que s'achète un marchand d'objets luxueux, c'est son propre luxe, un luxe au second degré. L'histoire ne dit pas si le parfumeur François Coty, éphémère propriétaire du *Figaro* dans les années vingt, pensait qu'un journal est aussi une sorte de parfum ; des odeurs, ce genre de papier finit d'ailleurs souvent par en prendre de toutes sortes, bonnes ou mauvaises.

Main. Je ne sais pas bien précisément ce qu'annonçait cette expression, courante chez les physiciens et mathématiciens que je fréquentais un peu à l'époque, et qui m'enchantait pour elle-même : « Maintenant, il va falloir penser à la main. » On a compris qu'il ne s'agissait pas de faire de la main l'objet de sa pensée (comme lorsqu'on dit : « penser à son prochain »), mais bien son moyen : expression donc d'un mode de calcul sans instrument, c'est-à-dire en somme : *de tête*. Ce que j'aime ici (et qu'aurait aussi aimé Valéry, je suppose), c'est – réconciliant d'un mot le travail manuel et l'activité intellectuelle – que la main y soit comme la métaphore de l'esprit.

Malsherbes. Quai de la République, à Conflans, la plaque qui ornaît le pilier droit de l'imposant portail mentionnait, non pas « Chien méchant », comme à l'entrée des modestes villas Sam'suffit de notre quartier, mais « Chien dentiste », ce qui m'inquiétait davantage, jusqu'au moment où l'on me fit observer que le « ien » du « Chien dentiste » était gravé en exposant (Ch^{ien}), ce qui en faisait une simple abréviation pour « Chirurgien ». Cette rectification n'était pas vraiment propre à me rassurer, car le rôle du chirurgien,

faute d'habitude, m'était bien redoublé comme celui du chien, même méchant, que je savais généralement comment éviter. Tousjours est-il que notre dentiste se déclara un jour trop peu chirurgien pour traiter chez moi (et chez lui) comme il convenait une déformation du maxillaire inférieur (dite « prognathisme »), et recommanda à mes parents un de ses confrères, expert en « appareils » correcteurs, dont le cabinet se trouvait à Paris, plus précisément boulevard Malesherbes. Je n'ai jamais su si nos environs immédiats (Herblay, Andrésy, Poissy, ou pourquoi pas Pontoise ?) étaient assez dépourvus de chiens dentistes compétents pour justifier une telle délocalisation, mais je suppose que la pratique dite alors (je ne l'ai su que plus tard) « dichotomie », discret arrangement financier entre le praticien recommandant et le praticien recommandé, présida à celle-là. Nous étions d'ailleurs habitués à considérer que les choses sérieuses se faisaient à Paris – de préférence toutefois dans les environs immédiats de l'inévitable gare Saint-Lazare. C'est ainsi qu'après négociation préliminaire, je fus condamné pendant quelques mois à une station hebdomadaire dans l'immeuble cossu, forcément haussmannien, où opérait cette compétence, quelque part entre place Saint-Augustin et parc Monceau. Je devais avoir douze ou treize ans, le voyage à Paris par la ligne Mantes-Paris m'était déjà familier, et j'étais sans doute trop prognathe pour attirer de mauvaises rencontres. Pour rejoindre le boulevard Malesherbes en prenant l'église à revers, on longeait un square alors voué à Henri Bergson mais orné d'une statue de Paul Déroulède, square dédié aujourd'hui plus familièrement à Marcel Pagnol – mais on a concédé au philosophe destitué, au flanc nord de ce square, une petite rue qu'on a promue, sans doute par compensation, « place » Henri Bergson. Bien entendu ce partage entre l'auteur du *Rire* et celui de *Topaze* n'a rien du tout qui déshonore ; autre compensation d'ailleurs, mais de portée plus douteuse, une pancarte officielle annonce ici « Parc Bergson » : on s'attend à une sorte de promenade philosophique sous les frondaisons, mais il s'agit en fait de ce que l'on appelle en français moins équivoque un *parking* souterrain, je veux dire en l'occurrence aménagé sous le square Pagnol. Mais je ne pouvais pas prévoir toutes ces tractations posthumes.

Variante commerciale, je prenais souvent la rue de la Pépinière, où se trouvait un restaurant respecté (mais non fréquenté) de mes parents, aujourd'hui englouti, nommé alors « Rôtisserie » de quelque chose (je dirais bien « de la reine Pédaque », mais cette précision m'est peut-être soufflée par une lecture d'Anatole France contemporaine de ces faits), et je traversais la grande place Saint-Augustin, où j'admirais la pièce montée trapézoïde et dont le style néo-roman dissimule l'armature métallique due au grand Baltard. Au retour, gratifié d'un nouveau tour de vis sur mon « appareil » dentaire, je longeais l'énorme bâtisse à colonnade, de façade non moins emphatique mais plus joyeuse – évoquant celle d'un hôtel de station balnéaire style Cabourg, peut-être à cause des stores jaune citron qui protégeaient ses fenêtres au couchant –, construite sous le Second Empire, reconstruite à la fin des années vingt, et qu'on nommait alors le « Cercle interallié » (aujourd'hui « Cercle national des armées »), et je pouvais volontiers, par le boulevard Haussmann, jusqu'à ce plus discret jardin nommé « square Louis XVI », orné d'une chapelle dite « expiatoire », en réparation du régicide que l'on sait, et où « reposent » encore les restes de Philippe-Égalité et de Charlotte Corday. Pourquoi ces deux-là et non pas d'autres, et quid de ceux du regretté Malesherbes lui-même, qui fut successivement le protecteur des Lettres et l'avocat du roi ? Ce pieux ensemble fut édifié sous la Restauration, et j'admire que nos républiques successives se soient abstenues de le saccager, et même de le débaptiser. Je me promets souvent d'y revenir, mais l'endroit est devenu, pour cause de trafic automobile, presque inaccessible, et je suppose que même les derniers fervents de la monarchie en ignorent l'emplacement, voire l'existence.

Maquette. À une époque où je fréquentais le Théâtre des Champs-Élysées pour des raisons presque professionnelles, je m'attardais souvent sur la maquette de la salle qui se trouvait (si ma mémoire ne l'invente) quelque part, non loin des caisses, dans le hall d'entrée de l'avenue Montaigne. La plupart des salles de théâtre et d'opéra ont un charme indéniable, celle-ci n'en manque pas dans son style discrètement art déco, mais j'étais surtout fasciné par ce modèle réduit qui me donnait l'illusion d'intégrer cet espace familier dans une possession quasi onirique. De fait, moi qui y vais maintenant si peu « en vrai », il m'arrive fréquemment de rêver de théâtre, mais ce que je vois en songe n'est jamais la scène, mais bien toujours la salle, avec ses rangées de fauteuils aux couleurs chaudes, ses balcons, la courbe envoûtante de ses loges. Cette évocation persistante, je la dois sans doute à mes lointaines stations devant cette maquette, que je crois revoir chaque fois qu'il m'arrive d'en rencontrer une autre, à l'entrée d'une autre salle. Certains théâtres la remplacent aujourd'hui par un dessin plus abstrait, aux places dûment numérotées, et malheureusement dépourvu de tout appel au songe.

Marbre. On a dû m'expliquer cent fois, mais je n'ai jamais vraiment compris pourquoi une surface de marbre est toujours plus froide que n'importe quelle autre en même lieu. Comme pour d'autres mystères de la nature, c'est peut-être simplement parce que ce n'est pas vrai.

Mariage. Je ne sais plus quel officier ou officiant mal entraîné prononçait la formule sacramentelle sous cette forme de mauvais augure : « ... pour le meilleur et pour le pire, jusqu'à ce que mort s'ensuive. » On le sentait au bord d'ajouter, en habitude des stades : « ... et plus, si arrêts de jeu ou prolongations. »

« La première cause de divorce, disait plus gaïement Oscar Wilde (ou l'un des siens), c'est le mariage. » J'ignore s'il désignait par « première » une prééminence causale ou une simple antécédence temporelle, mais dans les deux hypothèses je ne connais pas meilleur exemple de ce qu'on peut appeler le paradoxe par excès d'évidence logique : posez la chose sous forme de devinette à qui ne connaît pas déjà la réponse, et vous constaterez que votre interlocuteur, surtout s'il se pique de psychologie ou de sociologie, ne la trouve jamais ; c'est trop simple (je ne dis pas « trop vrai ») pour qu'on y pense.

Le grand mérite du film de Woody Allen *Match Point* est sans doute d'illustrer un type de mauvais traitement qu'on ne dénonce pas assez souvent : la violence extraconjugale. Le héros adultère y assassine (entre autres), non pas, comme tout le monde, son épouse légitime, mais une maîtresse devenue encombrante, afin de restaurer la paix (et le confort) de son ménage. Et comme le hasard d'un heureux rebond fait attribuer son double crime à un tiers au demeurant peu recommandable, ce film nous gratifie d'un *happy end* superbement immoral. Moralité quand même : l'adultère mène à tout, à condition d'en rebondir du « bon » côté du filet.

Mauléon. On qualifiait malicieusement Bossuet de *mauléoniste*, « à cause (écrit Littré) de sa liaison avec M^{lle} de Mauléon, avec laquelle des bruits étranges prétendaient qu'il avait été lié par un mariage secret ». Je n'en savais fichtre rien, on nous cache tout aujourd'hui sur les écarts de conduite de M. de Meaux, et, même s'il n'écrit pas toujours aussi bien qu'il ne nous y invite, on ne relit jamais assez Littré.

Médialecte. Je dois supposer désormais connue, ou facile à inférer, la définition de ce mot-chimère (dialecte des médias). En voici donc quelques nouvelles illustrations.

Abnégation. À ses performances médiatiques déjà signalées, j'ajoute son emploi récent pour *abstraction*, ou peut-être pour *oubli* : « Dans ces cas-là, il faut faire abnégation des considérations de personne » ; « À la montagne, on fait abnégation de tous les soucis de la vie quotidienne ».

Accaparer(s). Mixte d'*accaparer* et de *s'emparer* : « Ils rêvent de s'accaparer de tous les pouvoirs. » Dans cet ordre, on n'en réclame jamais trop ; comme titrait jadis un quotidien partisan après le succès du Bloc des gauches : « Toutes les places, tout de suite ! »

Agglomérer. Méd. pour *amalgamer* : « Il ne faut pas tout agglomérer. »

Agriculteur. Voir *viticulteur*.

Albion. Toujours perdue.

Âme. Toujours en supplément ; en langage commercial, on dit plutôt : en *option*.

Anicroche. Je réserve au téléphone deux couverts pour le lendemain, puis je précise un numéro de table – si disponible. « Pas de souci, répond le préposé, je le note en anicroche. » Je suppose ici un cuir pour quelque chose comme « entre parenthèses » (« entre crochets » ?), mais cet emploi inédit m'enchanté. Je l'adopterai volontiers, ne serait-ce que pour redorer le blason d'un mot trop souvent tenu pour péjoratif, mais je crains le malentendu.

Armée. Toujours mexicaine. On ne devrait tout de même pas oublier qu'une « armée mexicaine » n'est pas une armée indisciplinée, encore moins une armée sans chef, mais au contraire une armée en pyramide inversée, qui compte plus de généraux que d'officiers, et plus d'officiers que de soldats. C'est évidemment le cas de bien des organisations politiques ou syndicales : plus de dirigeants que d'adhérents. Ce pourrait être bientôt celui de quelques Églises (plus de curés que de fidèles), n'était la crise des vocations, qui, comme la foudre, frappe surtout au sommet.

Ascension. Toujours fulgurante.

Attaque. Toujours en règle.

Attends. Désormais toujours à la deuxième personne du singulier : on ne dit plus jamais « attendez », même dans un contexte d'allocation régi par le pluriel de politesse. Cet impératif est donc devenu une sorte de pancarte adverbiale, qui sert, en situation de dialogue, à attirer particulièrement l'attention de l'auditeur sur une suite importante, qu'il donne au locuteur le temps d'improviser. « Je voudrais bien vous aider, mais, attends, je ne suis quand même pas le père Noël ! » Comprenez bien qu'il n'y a ici rien d'autre à attendre que cette excuse à toutes fins.

Autonomie. Toujours large.

Auxiliaires. Être ou avoir, il faut choisir.

Bonjour. Quand je disais naïvement : « Bonjour tout le monde ! », on me répondait invariablement : « Bonjour tout seul ! » La plupart des personnalités consultées ou appelées à témoigner, *in praesentia* sur un plateau de télévision ou studio de radio ou par quelque moyen de communication à distance (on ne les compte plus), croient devoir à la courtoisie médiatique de saluer – on ne sait trop si c'est le journaliste qui les interroge ou le public qui va les écouter. Mais, comme une question vient de leur être posée, il leur est difficile de commencer leur réponse (ou leur esquisse) par un simple « Bonjour » qui semblerait laisser de côté, voire négliger, cette question, et donc couper le circuit de la communication. La formule capable de les tirer de cet embarras s'est longtemps cherchée avec quelque maladresse, puis s'est trouvée, et finalement imposée : c'est « D'abord, bonjour », qui marque indirectement que la question n'est pas oubliée, et que la réponse (ou l'absence de réponse) va suivre. Mais, comme toutes les formules, elle tend à déborder son champ de pertinence, en sorte que des gens à qui on n'a encore rien demandé commencent leur intervention par un « D'abord bonjour » que rien n'appelle, et qui embarrasse tout le monde. J'attends la première occurrence de cet exorde inutile, par exemple dans la bouche d'une personne qui va me demander son chemin rue de Turenne : « D'abord bonjour. Pouvez-vous me dire où se trouve la place des Vosges [ou le musée Picasso, ou le Cirque d'hiver, ou la brasserie Bofinger, ou le Bazar de l'Hôtel de Ville...] ? » Quant à moi, dûment averti que les vendeurs de certaine grande surface « culturelle » annexée à l'Opéra-Bastille n'aiment pas qu'on les interroge sans les avoir salués, je m'exerce studieusement à dire : « D'abord bonjour. Pouvez-vous me dire où se trouve le rayon de musique contemporaine ? », en espérant que l'agitateur culturel à qui je m'adresse me répondra : « Déjà bonsoir. Vous lui tournez le dos. » Ainsi naissent de nouvelles formes de civilité, d'abord médiatiques, puis extra- (ou plutôt sans doute pseudo-) médiatiques. Comme on disait dans mon enfance, ça vaut toujours mieux qu'un coup de pied au cul.

Boulot. Toujours petit.

Boulotte. Idem.

Boycott. Arme fatale à toutes fins. Lors d'un de ces mouvements de grève tendanciellement générale qui animent si souvent la vie sociale française, et spécialement parisienne, où elle (se) manifeste à deux pas de chez moi et où se donne libre cours une vigoureuse lumpénisation des esprits, on a pu entendre, de la bouche d'un penseur « en colère », cette proposition radicale : « Il faudrait boycotter le capitalisme en bloquant définitivement le

périphérique. » La procédure inverse (boycotter le second pour bloquer le premier sans doute topique).

Brut. Toujours de décoffrage, ou parfois, maintenant, « de fonderie ». Je suppose que le matériau « brut » n'est plus le même.

Bureaucratie. Toujours tatillonne.

Capographie. Nul n'est à l'abri du mauvais goût, mais celui-ci pousse à l'extrême la cacographie médiatique. C'est le type postmoderne de styliste administrato-commercial, à mi-chemin du dépliant publicitaire et du mode d'emploi mal traduit du coréen, qui n'habite pas un appartement, mais « occupe un F4 » ; qui ne voyage pas pour son plaisir, mais « effectue un déplacement à fonction touristique » ; et qui n'utilise jamais un objet sans en préciser la marque, et si possible le numéro dans la série du type. On illustre souvent le « mauvais style » par l'usage prudhommesque de métaphores incohérentes parfois forgées à plaisir (« Ce sabre est le plus beau jour de ma vie », « Moissons coupées dans l'œuf », « Forêt vierge où la main de l'homme n'a jamais mis le pied », « Le char de l'État navigue sur un volcan », « Goutte d'eau qui met le feu aux poudres », « Tissu de coups de poignard qu'il faut avaler goutte à goutte », « La morsure du temps, qui a déjà séché tant de larmes, laissera pousser de l'herbe sur cette blessure »), ou par des fautes de syntaxe caractérisées (« C'est moi qu'est le professeur de français dont auquel on vous a causé »). Mais je trouve une force comique bien plus inéprouvée dans un énoncé comme celui-ci, que son auteur, s'il venait à s'y reconnaître, pourrait toujours mettre au compte de la gaucherie d'un narrateur fictionnel : « Tout parvient à une fin, et la nuit y comprise ». Sous-titre : le jour se lève.

Calme. Toujours précaire, annonce la tempête.

Calva. Toujours petit ; vaut aussi pour *cognac* (qu'on appelait jadis volontiers « fine »), mais non pour *armagnac*, toujours vieux – mais on dit plutôt *viel*, au risque d'être mal entendu.

Canebière. J'ai entendu un supporter de l'OM mécontent d'un des joueurs menacer de « le jeter dans la Canebière ». Il n'y était sans doute que de fraîche date, pour confondre ainsi une rue, fit-elle en pente, avec le Vieux Port.

Caracolier. On sait de toujours que cela ne se pratique qu'en tête, mais on a découvert plus récemment que dans *caracolier* il y a *racoler*. Et on ne s'en prive pas.

Catégories. Toujours intermédiaires.

Centriste. Ni de droite, ni de gauche, bien au contraire. Mais à gauche on dit plus volontiers qu'une telle position n'est « ni de gauche, ni de droite ».

Chaîne. « De mon temps, il fallait se lever pour changer de chaîne. » J'ai aussi entendu, dans un documentaire à caractère rural : « De mon temps, pour changer de chaîne, il fallait faire quinze kilomètres à pied dans la neige. » Je suppose que ce vieillard confond « changer de chaîne » de télévision et « aller chercher des chaînes » pour les roues de sa voiture. Sinon, je crois vraiment qu'il se vante.

Chape. Toujours de plomb.

Chaumière. Toujours humble (vieilli).

Chevauchée. Toujours fantastique.

Chiens. « Ils se regardent en chien de fusil » (je suppose qu'ils dorment en chiens de fûence).

Chômage. Peut être lui-même précaire. « Tout fout le camp : même le chômage qui baisse » (vieilli).

Choses. On prête à Charles Colson, ancien conseiller de Richard Nixon à la Maison-Blanche, cet étrange avis : « Tiens-les bien par les... choses, et ils viendront te manger dans la main. » Manger quoi ?

Chronique. Apparemment craintive : « Cette histoire a longtemps effrayé la chronique. »

Classes. Toujours moyennes (voir *couches*).

Concurrence. Une règle commerciale déconseille fût-elle de nommer ses concurrents, même pour les dénigrer : ce serait leur faire une publicité gratuite. Un regretté ministre, qui fut de la partie, l'énonçait confidentiellement sous cette forme : « Quand on est chez Pernod, on ne parle pas de Ricard ; quand on est chez Ricard, on ne parle pas de Pernod. » C'était avant la fusion, mais on me dit qu'il en reste quelque chose, au titre d'une sorte de concurrence interne. Cette règle stricte sévit aujourd'hui particulièrement dans les médias : vous ne saurez jamais par une chaîne de télévision ce que diffuse une autre chaîne, fit-ce, en cas de campagne électorale ou de message présidentiel, la même émission. Et pour cause : l'émission peut être la même, mais les spots publicitaires afférents sont distincts, et ne remplissent pas la même caisse.

Confusion. Toujours à son comble.

Contexte. Méd. pour *conteste* : « Victor Hugo est sans contexte le plus grand poète français. » À vrai dire, Hugo est rarement sans contexte, mais, même avec, il reste ce qu'hélas en a dit Gide. L'auteur de ce médialème entendait peut-être par « sans contexte » quelque chose comme le fameux « à l'exception de tous les autres » que Churchill appliquait à la démocratie. Mais on voit bien que cette formule ne fait sens que dans le « contexte » d'un jugement négatif. Disons donc que Hugo est, sans conteste, le plus mauvais poète français à l'exception de tous les autres : c'est sans doute ce que voulait dire Gide.

Coteau. Toujours modéré.

Couches. Toujours populaires.

Coudées. Toujours franches.

Culot. Toujours monstre.

Défi. Toujours redoutable.

Démographie. Les statistiques sont formelles : plus vous mourez jeune, moins vous avez de chances de vivre vieux.

Devancier. Toujours illustre.

Diversité. Euphémisme bien-pensant, ou en tout cas bien disant, et particulièrement cafaré, pour désigner l'ensemble des citoyens ou résidents d'origine (proche ou lointaine) maghrébine, africaine ou asiatique. Ne dites plus « descendant d'immigrés », mais « issu de la diversité ». Comment on peut issir d'une telle abstraction reste pour moi un grand mystère. J'aime aussi l'expression « minorité visible », qui dit bien, quoique délicatement, ce qu'elle veut dire : peau noire ou délit de faciès.

Doux. Toujours *-amer*.

Échappatoire. Méd. pour *impasse* : « Il ne faut surtout pas s'enfermer dans une échappatoire. »

Étitisme. Il n'a pas toujours bonne presse. Je l'ai même entendu prononcer « étitisme républicain », lapsus ou calembour anachronique, qui m'évoque les banquets bien arrosés des débuts de la Troisième République radicale.

Encéphalogramme. Toujours plat : sinon, ne vaut pas qu'on en parle.

Énergie. Toujours débordante.

Envie. Je ne me lasse pas de cet explétif favori de certains et certaines politiques : « J'ai envie de dire... » Je suppose que ma prédilection a quelque chose à voir avec ce titre célèbre : « Quand dire c'est faire », et avec cette robuste recommandation de Thérèse d'Avila : « Faites ce qui est en vous. »

Épidémie. « Dans ces cas-là, il vaut toujours mieux faire bouillir l'eau *avant* de la boire. » Le fait est qu'*après*, ça ne sert plus à grand-chose.

Épigone. Toujours pâle.

Espace-temps. « On en fait toute une histoire, mais en fait, une année-lumière, c'est vite passé ! »

Essor. Toujours plein.

Espérances. Toujours grandes.

Espoir. Toujours immense.

Faux. Dans la contradiction, on n'est jamais trop énergique : « Je m'inscris en faux, et usage de faux. »

Femme. Un candidat, à propos d'une candidate : « Ne la réduisez pas à son statut de femme, elle vaut mieux que ça. » L'inconscient sexiste est un piège à ressort, qui s'ouvre avec le plus de force lorsqu'on tente de le comprimer.

Fêtes. « Je ne comprends pas qu'on fasse tout un plat de ce lundi de Pentecôte. Il suffirait de décider qu'on travaillera le jeudi de Pentecôte, et le lundi de l'Ascension ; personne n'y ferait attention, et la messe serait dite. »

Fleuve. Toujours tranquille quand il est long. Mention spéciale pour la Loire : c'est « le dernier fleuve sauvage d'Europe ».

Fumace. Devant un excès de rapacité patronale, une présidente du patronat, d'ordinaire moins styliste, se déclare « fumace » et ajoute : « Je n'ai pas vérifié dans le dictionnaire ce que ce mot veut dire, mais je le suis. » Dans le mien, elle n'aurait rien trouvé (c'est d'un argot plutôt désuet), mais, curieusement, cette proclamation d'incertitude sémantique renforce l'expression de sa colère : l'indignation qu'elle éprouve est si vive qu'un adjectif dont elle ignore le sens s'y applique à coup sûr. Comme on dit plus souvent, « il n'y a pas de mot ».

Génie. Chose du monde la mieux partagée : « Ce type est génial ; et je m'y connais. »

Golgotha. Médialème pour *félicité suprême* : « Parler sur votre antenne, pour moi c'est un plaisir, un honneur, c'est le mont des Oliviers, c'est le Golgotha ! » Je soupçonne bien ici quelque condensation de *Gotha* et de *Nirvana*, mais je la trouve un peu sacrilège, et, quant au mont des Oliviers, je le suppose motivé ici par un effort de gradation entre la base et le sommet. Gradation en l'occurrence orographiquement douteuse : il me semble que, vu d'en face, le Calvaire n'est qu'une bien faible taupinière, très au-dessous de sa réputation.

Grenelle. Rue jadis aristocratique du faubourg Saint-Germain où se tient parfois, depuis Mai 1968, une conférence de la « dernière chance », pour tout ce qui bat de l'aile ou branle du manche : Grenelle des institutions, de l'environnement, du pouvoir d'achat, de la santé publique, du temps libre, de la qualité de vie, du logement social, du cinquième âge, de l'enfance malheureuse, de l'adolescence difficile, de l'immigration, de l'insertion, du développement durable, du commerce équitable, de la cohésion sociale, de l'identité nationale, voire de l'Éducation nationale, dont le « mammoth » a d'ailleurs sa tanière dans cette même rue. Il en sort parfois un « Plan Marshall », qui engage quelques fais, ou le plus souvent un « moratoire », qui n'engage à rien. Une variante plus solennelle s'appelle, depuis 1302 (modifié 1614), « États généraux » ; vu le précédent de 1789, on en use avec modération, et jamais dans la salle du Jeu de paume.

Guillotiné. « Il ne faut surtout pas supprimer notre système de retraite par décapitation. » C'est aussi ce qu'on appelle, pour s'en plaindre, la « retraite-couperet ».

Heure. L'heure, c'est l'heure. À la radio, à la télévision, le temps est toujours sévèrement « imparti », et l'invité trop bavard qui ne le sait pas, ou qui, en fin de session, ne tient pas compte de la clause apotropaïque « Très rapidement », se voit rappeler à l'ordre de diverses manières, dont la plus aimable, et la plus efficace, est ce coup de gong d'un brin antiphrastique : « On vous écouterait pendant des heures... »

Histoire. Ce dont le public des médias ne se lasse jamais, ni les médias de lui fournir, ce sont ces personnages ou événements historiques (et autres) pourvus d'une part d'énigme, ou de mystère, ou d'un charisme dont on ne perçoit pas bien la source. En vrac : le trésor des Templiers, l'hérésie cathare, les druides, les Touareg ou « hommes bleus », l'origine des Celtes, celle des Basques, celle des Amérindiens, la vocation de Jeanne d'Arc, Gilles de Rais, Marie Stuart, les femmes d'Henri VIII, l'Homme au masque de fer, le vrai d'Artagnan, le vrai Cyrano de Bergerac, le poisson clown, la révolte de Spartacus, le sort de La Pérouse, la retraite de Charles Quint, l'ornithorynque, les maîtresses et les bâtards de Louis XIV, les nièces de Mazarin, les favorites de Louis XV, les sœurs de Louis XVI, la survie de Louis XVII, la goutte de Louis XVIII, Raspoutine, le massacre des Romanov, le sort de Marie-Madeleine, la postérité du Christ, la mort de Vergingtorix, le site d'Alésia, l'affaire du Collier de la Reine, la Croisade des enfants, l'assassinat du duc de Guise, l'affaire du courrier de Lyon, la poche ventrale des kangourous, le poison des Borgia, la fortune des Médicis, la salamandre, la mandragore, l'hippocampe, l'axolotl, le cœlacanthe, les extraterrestres, les enfants sauvages, la mort de Mozart, le varan de Komodo, l'homme de Flores, le pari de Pascal, son invention de la machine à calculer, celle du fâcre à cinq sols, la pomme de Newton, la surdité de Beethoven, l'âge de Lucie, la théorie de la relativité, ce que désigne $E = Mc^2$, pourquoi l'hélice de l'ADN est double, pourquoi les huîtres plates ne sont pas creuses, comment se fait la production des perles, des perles noires de Polynésie, des perles dorées des Philippines, le principe d'Archimède (et en quoi c'est un principe), le théorème de Pythagore (et en quoi c'est un théorème), le postulat d'Euclide (et en quoi c'est un postulat), les géométries non euclidiennes (et pourquoi il y en a plusieurs), la cause des marées, la dérive des continents, le petit âge glaciaire, et finalement le réchauffement planétaire. Celui-là, je ne sais pas s'il amusera encore nos hypothétiques descendants.

Horizontal. Méd. pour *vertical* : « Après avoir heurté un avion privé, le Boeing a disparu des écrans radar : il avait d'un seul coup plongé à l'horizontale. » Cela pourrait signifier qu'il est tombé de son haut sans quitter sa position ordinaire, parallèle à la surface (moyenne) du sol ou de l'océan, mais je doute qu'un tel mode de chute soit physiquement en la portée d'un avion. Dans mon enfance oiseuse (si l'on comprend cet adjectif en un sens géographique), il arrivait qu'on fit un (ridicule et douloureux) « à plat », mais cela, précisément, ne méritait pas le verbe « plonger ». La dépêche ne dit pas ce qu'il est advenu de l'avion privé.

Ignorer. Pour l'expression prudhommesque « Vous n'êtes pas sans ignorer... », je dois avouer une certaine indulgence, depuis que je l'ai entendue, apparemment prononcée sans ironie, dans la bouche d'une académicienne dont j'ai longtemps, jadis, admiré les beaux yeux bleus.

Imagination. Toujours débordante.

Immergé. Méd. pour *émergé* : « Ce n'est que la partie immergée de l'iceberg. »

Impôt. Une candidate battue à l'élection présidentielle, et qui a gardé à son vainqueur un légitime éternel de sa chienne, fustige un projet de création d'une « TVA sociale », en ces termes sans réplique : « La TVA, c'est un impôt sur la fiscalité. »

Impromptu. Méd. (je suppose) pour *aparté* : « En marge de la réunion du G7, les deux présidents ont eu un bref impromptu. » Dans ce genre, on peut préférer Schubert, ou Molière, et même Giraudoux.

Inimitable. Se dit de tout trait, en particulier de style, assez caractéristique pour qu'on ne puisse s'y tromper ; l'anglais dit très pertinemment, en un seul mot : *unmistakable* (« reconnaissable entre tous, identifiable sans risque d'erreur »). Un style que nous disons, par défaut de langue, « inimitable » est en réalité parfaitement imitable, au moins pour qui est doué du moindre sens mimétique, comme Proust l'a montré sur Saint-Simon, Flaubert ou Michelet. Les plus difficilement imitables sont les styles assez plats, ou assez neutres, pour qu'on n'y trouve pas grand-chose à imiter ; mais « difficile » ne signifie pas *impossible* : il y a tout de même plusieurs façons d'être neutre. Le fait est plutôt qu'imiter ce qui n'en vaut pas la peine constitue un exploit invisible, et donc inutile.

Jazz. Si j'étais mort en janvier 2008, j'aurais manqué cette question posée par je ne sais quel magazine de jazz, et vraiment typique d'une certaine pensée médiatique française : « Le jazz est-il de gauche ? » J'ai bien fait d'attendre.

Jeune. S'applique à tous âges : une population qui se respecte se divise en jeunes, moins jeunes, et, dans les cas désespérés, « toujours jeunes ».

Juste. Méd. pour *seulement* (« C'est juste un premier pas »), ou pour *tout simplement* : « C'est juste pas vrai. » Mais un nouveau tour d'écrou lui confère un emploi discrètement ironique : « Victor Hugo est juste le plus grand poète français. » Je suppose que ce « juste » signifie ce qu'on traduirait jadis par des locutions, tout aussi ironiques, comme : « Rien que ça », ou « Excusez du peu ».

Koulechov. Ce cinéaste russe est passé à la postérité pour un fameux test de psychologie expérimentale qui visait à démontrer l'importance du montage : il fit accompagner la même image du visage impassible de l'acteur Mosjoukine de plusieurs images d'objets diversement agréables, désagréables, effrayants, érotiques, macabres, etc., et soumit tous ces montages à l'interprétation d'un échantillon de spectateurs. Dans leur immense majorité, ces spectateurs jugèrent que Mosjoukine exprimait, selon les mises en contexte, autant d'émotions différentes et toujours appropriées. Ce phénomène d'interprétation projective est évidemment à l'œuvre dans le fonctionnement des médias modernes, qui nous invitent constamment à percevoir l'émotion que va trahir le personnage dont l'image suit. Le politicien professionnel peut bien s'obliger à l'impassibilité la plus flegmatique, la pression du contexte est plus forte que lui, car la société du spectacle marche à l'émotion – et au symbole : « Le président porte une cravate bleue ; faut-il y voir un symbole ? » La question est ici purement rhétorique, bien sûr ; l'absence de réponse vaut confirmation, et permet de laisser indéterminée la valeur symbolique. Tout est symbole, on sait rarement de quoi, c'est le degré zéro – qui n'est pas le plus faible – de l'effet Koulechov.

Languueur. Toujours monotone.

Légende. Toujours vivante.

Lexicomanie. La langue, c'est bien connu, consiste en « mots ». Aimer la langue, c'est aimer ses mots, et le style est l'art de trouver ou d'inventer ses mots. Phrase, grammaire, syntaxe, rythme : connais pas.

Lignes. L'alpha et l'oméga de l'action politique consiste à « faire bouger les lignes » – ou plutôt, maintenant à « bouger les lignes » (dans n'importe quel sens : le progrès consiste « juste » à bouger). On sait aussi, depuis quelque temps, que la dernière est toujours droite.

Linge. Toujours sale, au moins celui qu'on lave en famille, ou après l'expression « paquet de », que ma mère appliquait à tout ce qu'on laissait tomber négligemment n'importe où – dont moi-même, dans ma petite enfance, qu'elle posait volontiers « comme un paquet de linge sale » ; comparaison qui faisait couple avec cette autre, également à mon propos, « haut comme trois pommes ». On ne connaissait pas apparemment le paquet de linge propre, que je n'ai rencontré que bien plus tard, sortant de la boutique d'un blanchisseur chinois de Greenwich Village, et toujours soigneusement enveloppé de papier kraft.

Linguiste (de préférence prononcé, à la manière belge, *linguiste*). Se dit volontiers de toute personne qui s'occupe de langue ou de littérature sans être sacré « écrivain », ni qualifié de « critique ». L'attention théorique aux textes littéraires ne peut plus être perçue que comme relevant de la linguistique. Dans les années soixante, cette perception nous aurait plutôt flattés. J'ai d'ailleurs été qualifié un jour, sur une affiche, d'« archilinguiste », ce qui voulait peut-être sonner comme une variation sur mes regrettables performances terminologiques. Le cher Michael Riffaterre avait proposé, dans une acception critique assez spéciale, le terme d'*architecteur*, qui nous conviendrait peut-être, si nous lisions autant qu'il semble impliquer.

Lion. Toujours vieux.

Liquide. Toujours précieux.

Lit de justice. C'était sans doute ce qu'on appelle maintenant la justice de « promiscuité ».

Logiciel. Bien avant qu'un candidat à la candidature n'ait transmis sa pensée à une candidate concurrente par le truchement d'une clé USB, et qu'un modeste parti centriste se soit baptisé Modem, sans doute pour éprouver ses capacités de communication à haut débit, les métaphores tirées de l'informatique faisaient florès dans le vocabulaire politique, et l'on peut sans doute en envisager d'autres. Le président est le Finder du système, qui gère tous les fichiers sur le bureau (s'il en a un), le Premier ministre est tantôt son alias (transparent) dans les médias, tantôt son interface (provisoire) avec le Parlement. Pendant ce temps, la Gauche se cherche désespérément un nouveau logiciel, handicapée qu'elle est par la possession, depuis plus d'un siècle, d'un très ancien disque dur.

Loup. Toujours jeune.

Mares. Toujours stagnantes, particulièrement, selon Aristide Briand, celles du suffrage universel au scrutin d'arrondissement. Il me semble qu'en Angleterre on parlait, en un sens voisin, de « bourgs pourris ». La version optimiste dit « circonscription en or », généralement réservée aux caciques (mâles) du parti.

Mécène. Toujours généreux.

Mer. Espace de liberté (voir *Montagne*).

Minutes. Toujours précieuses.

Modernité. Nous sommes de plus en plus condamnés à vivre à flux tendu, et même parfois en temps réel.

Montagne. Espace de liberté (voir *Mer*).

Moyen Âge. Invention de Walter Scott et de Viollet-le-Duc.

Mur. Toujours de Berlin.

Muraille. Toujours de Chine.

Naturel. Toujours désamant.

Nécessité. Toujours impérieuse.

Obama. « Ces Américains sont incorrigibles : dès qu'il y a un sale boulot, comme par hasard, c'est pour un Noir. »

Ouvriers. « Non seulement il n'y en a plus, mais ils votent tous à droite. »

Oxymore. Conformément à la loi des médias (*media lex sed lex*), qui énonce que tout mot savant dont on ignore la signification est propre à remplacer – par homophonie, analogie, voire pure antonymie – un autre mot devenu un peu trop banal, j'observe qu'*oxymore* est en train de supplanter *pléonasme* : « Cet homme est un pauvre misérable, si j'ose cet oxymore. »

Passé. Toujours lourd.

Pétrole. Vivement qu'il n'y en ait plus du tout, il coûtera beaucoup moins cher. En attendant, un milliardaire de *cartoon* (Pessin, *Le Monde* du 4 janvier 2008), du fond de sa luxueuse limousine, relativise sagement les dégâts : « À cent dollars le baril, ça reste moins cher que le caviar. » Donc, pour l'or noir, beaucoup moins cher que la truffe blanche.

Plaidoyer. Toujours vibrant.

Portée. On annonce qu'une femme colombienne a mis au monde huit enfants d'un coup. « Malheureusement, le premier est mort dans l'utérus, le deuxième peu après sa naissance, et les six autres sont des filles. »

Porteurs. Les deux questions pertinentes me semblent être : combien un gros peut-il porter (et ruiner) de petits ?

Portrait. Toujours en creux.

Précaution. Ce mot, employé en ce cas toujours au pluriel, renvoyait jadis à deux circonstances bien distinctes. Première circonstance : demander à quitter la table, ou la classe, déclenchait inmanquablement cette réprimande un brin pléonastique : « Tu aurais bien pu prendre tes précautions à l'avance. » Deuxième circonstance, plus intime : « prendre ses précautions » désignait, toutes affaires cessantes, quelque pratique préventive de la partie masculine, du plus vulgaire condom en latex – ou, au moins chez Sade, en « peau de Venise » (?) –, au plus frustrant et plus méritoire *coitus interruptus*. Dans ces deux cas de ce que la morale chrétienne de nos arrière-grands-mères appelait les « fustes secrets », le pluriel me semblait lui aussi passablement redondant, même si deux précautions valent parfois mieux qu'une. Aujourd'hui, et sans préjudice de ces connotations anciennes, l'abus politico-médiatique du trop fameux « principe de précaution » a fini par induire celui d'un plus récent syntagme, figé et tout attaché comme une adresse sur la Toile, *principe de précaution*, qui se substitue, sans doute à titre de synonyme chic, à *précaution* tout court ; j'entends reprocher à un édile de « n'avoir pas pris tous les principes de précaution qui s'imposaient », et j'attends avec impatience la reconnaissance, et l'inscription dans le texte de la Constitution, du plus pervers *principe de précaution inutile*, qui régit sous cape, en privé comme en public, au moins depuis Laïos et Jocaste (sinon Adam et Ève), toutes nos conduites tragiques et comiques, puisque toute précaution peut se révéler inutile, ou, plus fâcheusement, inefficace, voire, comme on dirait de manière ici plutôt maladroite, « contre-productive ». Reste une question juridique passablement taraudante en ces temps de révision constitutionnelle, et bonne à poser à l'oral de Sciences Po : « Le principe de précaution peut-il être rétroactif ? »

Précision. Toujours diabolique.

Produit. Toujours régional.

Quadrature. La plus insoluble, me dit-on, est la *quadrature du siècle*, mais je doute d'en voir l'issue. On parle aussi de celle du *sex*, qui pourrait être plus douloureuse.

Quartiers. Aujourd'hui, tous difficiles. On ne parle plus, comme Aragon, des « beaux quartiers », ni, comme Jules Laforgue, « des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés ».

Réchauffement. Pourquoi ne parle-t-on jamais des serres à effet de gaz ?

Revisiter. Méd. pour *mettre au mauvais goût du jour*. S'emploie surtout à propos des mises en scène de théâtre ou d'opéra décidées à éclipser le texte et/ou la musique.

Rodomontade. Méd. pour *remontance* : « Le Premier ministre a adressé à son garde des Sceaux une sévère rodomontade. »

Scoops. Sur l'écran de télévision, un « flash » spécial annonce une nouvelle comme venant de « tomber » à l'instant. Je l'avis entendue à la radio deux heures plus tôt. Je me demande s'il existe en argot, ou en anglais, un mot simple pour désigner un scoop temporellement bidonné. Ou si les circuits d'information médiatiques fonctionnent à vitesses inégales selon leur caractère audiovisuel ou simplement audio. Techniquement, cela me semble douteux. Mais, après tout, le poisson qu'on trouve sur les étals du Vieux Port vient toujours d'être pêché.

Sémantique. On savait déjà depuis quelques décennies qu'elle a bon dos. On apprend par la bouche d'un candidat à la présidence qu'elle a un autre mérite. Je cite *verbatim* : « Enfin, tout de même, la sémantique a un sens ! »

Sentiers. Toujours battus (jamais contents).

Septentrional. Méd. pour *méridional* : « Bonifacio est la ville la plus septentrionale de la Corse. » Ce médialème récent me semble tenir à deux tendances déjà observées : l'une, vénielle mais parfois dangereuse, à confondre les extrêmes (ici, donc, nord/sud) sous prétexte qu'ils se touchent « quelque part », et l'autre, plus ridicule, à prendre un mot plus rare pour le synonyme chic d'un autre mot plus courant, fit-il en fait son antonyme.

Société. Toujours civile.

Sursaut. Toujours dernier.

Synergie. En régime médiatique, la forme la plus rentable en est la synergie de notoriété, si possible *glamour*, comme lorsqu'un politicien, un écrivain, un analyste, un ténor du barreau » en vue épouse, fit-ce derrière l'église, une actrice, une chanteuse, un top model, une sportive ou autre coqueluche des médias. D'une telle conjonction, la formule n'est pas $1 + 1 = 2$, mais $1 + 1 = 10, 20, 1\ 000...$ Chacune des deux parties au *deal* voit sa notoriété, et donc son capital symbolique, renforcés par ceux de l'autre, jusqu'à la masse critique qui fait, comme on disait jadis, « exploser l'audimat ». La puissance de ces accélérations de particules peut d'ailleurs se propager par contagion bien au-delà du couple initial : les magazines découvrent soudain que l'un et/ou l'autre des membres de ce couple avait un frère, une sœur, un ou une ou plusieurs « ex », que sais-je encore, et publient ou republient en toute hâte les photos disponibles de familles largement « recomposées », sur fond de belles demeures ou de paysages enchanteurs. Des films oubliés repassent en *prime time*, on represse d'anciens disques, on réimprime de vieux livres, on fait chauffer les sites, on recycle les rossignols. Quelques carrières moribondes reprennent du poil de la bête : on a vu un ancien ministre remis en selle parce qu'on lui avait découvert après coup une liaison passée avec la reine du jour. Un sociologue, un philosophe à qui un éminent politicien emprunte une formule « percutante », de préférence ouverte à deux interprétations, du genre « facture sociale » ou « politique de civilisation », se voit promu bien malgré lui penseur officiel. Toutes ces aubaines sont évidemment « à profiter (ou à refuser) de suite », car, ici comme ailleurs, la roue tourne, et parfois plus vite qu'on n'aurait cru.

Taxis. « À Paris, il sort hors de prix ; heureusement, on n'en trouve jamais. »

Terme. Toujours invoquer, à titre correctif en cas de risque de mauvais accueil, son « bon », voire son « meilleur » sens : « Untel est un escroc... au bon sens du terme. »

Tintouin. Méd. pour *toutin* : « ... et tout le tintouin ». Mais non : le tintouin est soit un vacarme (comme *tintamarre*) : « Arrêtez ce tintouin ! », soit un souci : « Je me fais du tintouin pour mon fils » (mais je préfère *mouron*). Le toutin, c'est... tout le reste. En ce sens (vague), j'aime assez cette locution anglaise (américaine ?) familière, et généralement ironique : *the works*, qu'on rendrait aussi bien par : *la totale, le grand jeu, toute la lyre, toute la panoplie...*

Tournée. Toujours triomphale.

Trier. Toujours, de préférence, sur le volet.

Trophée. Toujours convoité.

Urbanisation. Toujours sauvage.

Velléitaire. Méd. pour *volontaire*, voire *volontariste* : « Devant les assises de son parti, le candidat s'est proclamé très velléitaire. »

Vitesses. On redoute constamment l'instauration d'une médecine « à deux vitesses » : une pour les riches, l'autre pour les pauvres. Il me semble que j'en vois plusieurs, sans compter la marche arrière, et le point mort.

Vieux. « Il y en a trop, ils nous encombrement, ils nous coûtent cher ; on devrait tous les noyer à la naissance. »

Voilà. Ce petit mot grammaticalement inadmissible a récemment pris du galon comme substitut de *oui*, en *quelque sorte, d'une certaine manière, si vous voulez*, et donc en fonction d'explétif pierre d'attente à toutes fins dans une improvisation orale à tout hasard : « Mon dernier livre, c'est, *voilà*, une sorte d'autobiographie rêvée. » Dans le plus motivé des cas, après un bref silence mimant une sorte de recherche en apnée, *voilà* exprime le succès de ladite recherche, et donc la trouvaille de l'expression juste : une sorte d'*Eurêka* verbal. On pourrait gloser : « *voilà* le mot que je cherchais ». Chez d'autres, le vocable devenu machinal et tout à fait insignifiant à force de répétition gratuite, à peine articulé (« ouala ») mais plusieurs fois par phrase, fonctionne comme encore moins qu'une virgule : juste comme un blanc entre deux mots écrits.

Vue. Toujours impenable. Mes bêtes noires favorites sont : sur le Mont-Blanc, sur la tour Eiffel (en se tordant le cou, comme dans *On connaît la chanson*), sur la tour Montparnasse, sur le Sacré-Cœur, sur la Défense, sur la Grande Bibliothèque, sur Notre-Dame-de-la-Garde, sur la basilique de Fourvière, et sur la mer, toujours recommencée. Ma vraie préférée, ou plutôt, à tous égards, *regrettée*, est, ou plutôt *était*, sur la pointe de Manhattan, depuis l'esplanade de Brooklyn Heights. Celle-là est vraiment impenable, mais c'est son objet lui-même qui s'est dérobé.

Meije. J'ai toujours eu un peu de peine à mémoriser l'hydrographie des Alpes françaises – au moins celle des affluents et sous-affluents de la rive gauche du Rhône, fleuve et rivières au dessin capricieux et à la toponymie fourvoyante. Ma première rencontre, dans les années trente, fut avec le Fier, dont je ne connus que les « gorges », au cours de vacances familiales à Chindrieux, extrémité nord du lac du Bourget ; j'ignorais alors que ce torrent si bien nommé fut un affluent du Rhône, et qu'il fut assez puissant pour aller rejoindre ce fleuve à contre-courant. La deuxième fut celle de l'Arve, que nous descendîmes en canoë, à quelques-uns, entre Sallanches et (presque) son confluent avec le Rhône, lequel fait ensuite un fameux coude avant de se jeter dans la Saône à Lyon – je sais bien que c'est l'inverse, mais à regarder une carte, on doit bien dire que c'est le Rhône qui vient assaillir une rivière si paisible, comme on sait depuis César, et qui n'en demandait pas tant. Je n'ai jamais bien admis que la vallée, elle aussi fort zigzagante, de l'Isère (dite « Tarentaise » en amont d'Albertville, puis « Combe de Savoie » d'Albertville à Montmélan, puis « Grésivaudan » entre Chartreuse et Belledonne) se situe d'abord au nord de celle de son affluent l'Arc, dit « Maurienne » (qui naît à quelques pas d'elle, au flanc sud de la Grande Aiguille Rousse, pour filer plein sud-ouest, et qui vient enfin la retrouver après Saint-Jean, en remontant jusqu'à Aiton), avant d'aller traverser Grenoble, plus au sud, puis de rejoindre le Rhône encore plus au sud, non loin de Valence. Ni que « Romanche » ne soit pas, comme « Tarentaise » et « Maurienne », un sumom populaire, mais bien le nom officiel de la rivière qui coule au pied (nord) du massif des Écrins, pour aller grossir, au sud de Grenoble, non l'Isère, mais plus modestement le Drac (qu'il ne fallait pas confondre avec l'Arc), lequel s'en va très vite se jeter dans l'Isère à Grenoble, ce qui fait d'elle (Romanche) l'affluent d'un affluent (Drac) d'affluent (Isère). Ni enfin que la Durance, qui naît plus au nord (au-dessus de Briançon) que la Drôme (venue du Vercors), s'en aille rejoindre le Rhône plus au sud qu'elle, après le parcours que l'on sait à travers Hautes et Basses Alpes, par Embrun, Sisteron et Manosque. Pour tout simplifier, le seul fleuve notable qui échappe à ce bassin complexe, le Var, s'offre depuis 1860 un autre caprice onomastique, qui est d'éviter soigneusement le département qui lui doit son nom.

Je sais bien que quelques massifs de montagnes contribuent à ce labyrinthe hydrographique, mais je n'oublie pas le titre de cette entrée : en septembre 1958, partis du village perché de Peillon, dans l'arrière-pays niçois, nous remontâmes vers Paris en cherchant la route la plus haute, par Saint-Étienne-de-Tinée, Guillestre, le col d'Izoard, Briançon, la vallée de la Guisanne et le col du Lautaret. Cet itinéraire réveillait quelques souvenirs de Tour de France, et je crois bien que l'Izoard faisait encore, même en voiture, une étape un

vue rude, et à vrai dire franchement sinistre – une de ses pentes s'intitule à juste titre « Casse déserte ». Cycliste parlant, le Lautaret est un col pour rire entre haute Guisanne et haute Romanche : les cols sérieux sont, à peine plus au nord, entre Romanche et Maurienne, le Galibier, puis, nettement plus au nord, entre Maurienne et Isère, l'Iseran, dont il n'est bizarrement, depuis quelques années, plus jamais question sur le Tour. Franchi donc ce faux col du Lautaret, on descend en pente douce la vallée de la Romanche et, un peu avant qu'elle ne devienne lourdement industrielle, on s'arrête à La Grave, village alors peu touristique et pas trop équipé, alors qu'il jouit, le mot n'est pas trop fort, d'une vue sublime sur la Meije, surtout si l'on veut bien monter encore jusqu'à l'oratoire du Chazelet. Au soleil couchant, et le lendemain au soleil levant (puisque la montagne montre ici sa face nord, donc un peu à l'ombre à mi-journée, comme le massif du Mont-Blanc vu du balcon du Brévent ou le Cervin vu de Zermatt), le spectacle était vraiment exaltant. J'espère qu'on ne l'a pas gâté depuis, mais je redoute qu'on ne s'y emploie.

Mémoires. Parlant au cardinal de Retz alors retiré de toutes affaires, même d'Église, Turenne l'approuvait d'avoir ainsi mis « quelque temps entre la vie et la mort », et se promettait de suivre cet exemple (ce dont allait bientôt le priver une méchante blessure de bataille qui ne lui laissa que la force de se traîner « la longueur d'un pas », comme écrit madame de Sévigné, à qui nous devons ces détails). Encore ignorait-il sans doute à quoi le cardinal allait occuper ce douteux intervalle. Sous quelque forme que ce soit, écrire ses Mémoires est bien une manière de mettre, entre la vie et la mort, quelque temps qui ne tient ni tout à fait de l'une ni tout à fait de l'autre, et qui place – comme y insistera inutilement Chateaubriand par le titre des siens – la première sous l'empire de la seconde.

Métalepse. Comme l'aimant attire la limaille, il m'en parvient sans cesse de nouveaux exemples. Ainsi, ce cartoon du *New Yorker* (26 octobre 2006) : un type, qui vient manifestement d'entrer dans son salon, est debout, un verre à la main, devant son téléviseur allumé. Dans l'écran, le présentateur du journal télévisé le regarde et lui dit à peu près : « Bonjour. Pour ce que j'ai à vous annoncer, vous feriez peut-être mieux de vous asseoir. » On pourrait supprimer ici l'effet de métalepse en supposant que le présentateur s'adresse classiquement à l'ensemble de son public, sans « viser » le type singulier qui « prend pour lui » cette annonce générale, mais le lecteur ne fait pas cette hypothèse réductrice : il suppose d'emblée que le présentateur *voit* son téléspectateur singulier debout, et l'invite tout personnellement à s'asseoir pour entendre une annonce qui va le concerner, ou au moins l'émuvoit tout personnellement. C'est la fonction « interactive » qui ne (nous) manquera pas à la prochaine étape du « progrès » médiatique.

Plus subtil, mais plus fréquent : un journaliste demande à un (ancien) président : « C'est difficile, de gouverner les Français ? – Honnêtement, oui. » L'adverbe voulait sans doute porter sur l'acte même de répondre (« Pour répondre honnêtement, je dirai : oui »), mais j'ai du mal à ne pas l'interpréter comme portant davantage sur l'acte de gouverner : « Il est difficile de gouverner les Français honnêtement. » À vrai dire, peu de gouvernants, et surtout pas celui-là, ont essayé : il est tellement plus facile (et plus agréable) de gouverner... autrement. On sait que Mussolini a dit un jour : « Gouverner l'Italie, ce n'est pas difficile, mais ça ne sert à rien » ; le dialogue ci-dessus se greffait évidemment sur cette célèbre boutade, que l'on peut parodier en tous sens, dont celui-ci : qu'il ne suffit pas qu'une entreprise soit difficile pour qu'elle serve à quelque chose.

Plus économique, mais spécifiquement cinématographique : nous sommes dans *Chantons sous la pluie*. Je dois d'abord rappeler que, dans ce film de Stanley Donen et Gene Kelly, on voit un producteur, devant la vogue toute récente mais irrésistible du cinéma parlant, tentant de convertir *in extremis* en comédie musicale et chorégraphique un atroce film historique muet, mais obligé de doubler pour le son, et à son insu, l'actrice principale fictionnelle « Lina Lamont », qui s'est révélée incapable de chanter et même de parler correctement dans un micro, qu'on ne sait vraiment plus où lui mettre. La doublure sonore est la jeune actrice « Kathy Selden ». Dans une brève séquence – pour ce qui nous intéresse, un seul plan –, on voit « jouer » Lina Lamont et on l'entend « chanter » grâce à la voix d'une autre, dans un bout d'essai qui permettra à l'équipe de vérifier la qualité (passable) du résultat. Et voici la métalepse annoncée : dans ce plan, l'image est d'abord en Technicolor : c'est une scène du premier degré, Lina joue (et croit chanter) sur le plateau, pour le cameraman qui la filme et le preneur de son qui n'enregistre que sa doublure cachée en coulisses. Mais, au bout de quelques secondes, l'image passe soudain au noir et blanc. Vous avez compris sans peine : à l'intérieur d'un seul et même plan, le simple passage de la couleur au noir et blanc signe le saut métaleptique, d'une *prise de vues* en studio devant l'équipe technique au travail, à une séquence de *projection* de film devant la même équipe devenue son premier public et premier juge, dans la petite salle que nous découvrons bientôt en léger travelling arrière. Les quelques secondes de scène que nous voyons en couleur sont un moment « réel » de studio (premier degré) ; celles, enchaînées, que nous voyons en noir et blanc sont un moment « fictionnel » de film au second degré ; entre les deux, tout un processus technique (tirage, appareillage de projection) nous est éliminé, si bien que nous passons directement d'un début de scène en tournage à sa suite tournée, et telle que fixée sur pellicule. Ce procédé visuel, que le cinéma met ailleurs au service de bien d'autres changements de niveau narratif (flash-back, récit second, scène de rêve) ou connotations historiques, génériques ou stylistiques, est ici « justifié » par le fait que l'action de tournage se passe en 1930, époque où, si le « parlant » vient de s'imposer, la couleur n'est pas encore inventée, ou pas encore exploitable : les films en abyme que l'on y tourne y sont donc nécessairement projetés en noir et blanc. Cette « justification » est au reste ouvertement anachronique et conventionnelle, puisque la « vérité » historique devrait entraîner l'usage du noir et blanc pour l'ensemble, mais le spectateur ne s'en soucie guère : la « réalité » d'époque, comme la nôtre, est censée être déjà en couleur, la « fiction » d'époque est encore filmée en noir et blanc, et ce procédé technique bête comme chou opère à moindre frais une métalepse que je dirais bien spectaculaire si je supposais le public assez attentif pour percevoir et interpréter un effet si fugitif. Il est vrai que *Chantons sous la pluie* est aujourd'hui, à l'exception plus populaire de sa scénétitre, un film pour cinéphiles attentifs.

Quant à la transgression de la frontière entre rêve et réalité, ou à ce que Nerval appelle « l'épanchement du songe dans la vie réelle », je m'en veux d'avoir gâché en le citant à un autre propos cet inépuisable distique de *Plain-Chant* :

*Ainsi je voudrais voir suivre dehors ta trace
Le bétail de ton rêve, étonné d'être là*

– et d'avoir laissé en route cette page où Borges rapporte cette question de Coleridge : « Si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil, il trouvait cette fleur dans ses mains... que dire alors ? » – Rien, sans doute. Dans le même essai (« La fleur de Coleridge », donc), il évoque aussi les objets rapportés, non plus du monde onirique, mais d'un voyage à travers le temps, dans le roman de Wells bien sûr, et, sous une forme un peu plus complexe, dans *The Sense of the Past* de James. Il me semble que des effets analogues se trouvaient dans cette bande dessinée pour enfants d'Alain Saint-Ogan qui s'intitulait quelque chose comme *Mitou et Toti à travers les âges*, et que je ne retrouve décidément nulle part. Dans une scène, les deux jeunes héros échappaient au couteau d'un sacrifice humain en se projetant juste à temps dans une époque plus civilisée.

Je m'en veux encore davantage d'avoir oublié la performance pourtant mémorable de Laurence Olivier dans son adaptation cinématographique (1945) d'*Henry V*. Le film commence à Londres, le 1^{er} mai 1600 : panoramique sur (une superbe maquette de) la ville, puis la caméra resserre sur le cirque du Globe Theatre (salle, public, coulisses, entrée en scène) où l'on donne une représentation de la pièce de Shakespeare. Le film « montre » donc pour l'instant, non pas l'action d'*Henry V*, mais celle d'une représentation d'*Henry V* en 1600, avec tous les traits (supposés) caractéristiques d'une telle performance. Puis, progressivement, le cadre s'élargit, le décor d'une scène de théâtre élisabéthain fait place à un paysage « réel », et nous assistons à une transposition filmique « ordinaire » de la pièce : bataille d'Azincourt, mariage entre Henry et Catherine... Enfin, peu à peu, l'action revient sur la scène du Globe, et le film se termine au lieu théâtral où il avait commencé. La double métalepse consiste donc ici en cet aller-retour de la scène à la « réalité » et de la « réalité » à la scène, avec glissement progressif et réciproque d'un niveau à l'autre : celui où Laurence Olivier « incarne » un comédien élisabéthain « jouant » Henry V, et celui où le même acteur « incarne » le roi en personne.

On trouvera peut-être que je fais un peu trop de cas, trop souvent et trop longuement, et en y impliquant un peu trop de choses, de ce qui n'est, en principe, qu'une simple figure de style ou qu'un badin tour de fiction. Mais il se trouve que notre société repose en grande part, et de plus en plus, sur la fascination qu'exerce sur tous, ou presque, le passage de l'image pixellisée à la réalité vécue, du « vu à l'écran » au « rencontré en vrai », et réciproquement bien sûr : des gamins se pressent à la porte d'un stade ou d'une salle de spectacle, ou de meeting politique, et vous expliquent (*via* un micro et une caméra) que « c'est quand même mieux de le voir en vrai qu'à la télé », mais leur plaisir de voir « en vrai » leur idole suppose (« quand même ») qu'ils l'aient d'abord vu « à la télé », qui fait les stars, et où les voici un peu médiatisés à leur tour : c'est un début. La virtualisation galopante de notre existence engage une sorte de métalepse en boucle, planétaire et réciproque, que je ne me sens pas apte à décrire davantage, mais que j'appellerais volontiers, pour résumer tout cela d'un mot-chimère, notre *métalepse* généralisée. La fonction des médias me semble assez bien représentée, avec un peu d'avance (1922), par ce sévère propos d'Alfred Fabre-Luce : « La presse suit fidèlement l'opinion, qui elle-même reflète la presse. Deux miroirs, se réfléchissant l'un l'autre, ne montrent que le néant. »

Mike. Son prénom de naissance (je ne puis dire de baptême) était Michel, mais depuis son installation (et naturalisation) sur le sol américain il se faisait appeler Michael, et plus familièrement Mike. Le changement de prénom est une pratique bien courante, et je me rappelle qu'un jour, par taquinerie, il me salua d'un « Bonjour, Gérard » à quoi je répondis « Bonjour, Michel » – et ce point réciproquement délicat fut dès lors définitivement écarté de nos conversations. Je dis « taquinerie » faute d'un mot plus fort, qui pourrait être l'anglais *teasing*, s'il n'avait pris, au moins en français, un sens plus précis, relatif à certains modes de suspense – entre « aguicher » et « faire tirer la langue ». Nos rapports étaient donc presque constamment de taquinerie réciproque, et parfois un peu plus risquée, provocation et surenchère obligeant : de l'un comme de l'autre, le doigt n'était jamais très loin de la gâchette. Entre nous, ce n'était qu'un jeu, et je ne le vis accuser le coup qu'une fois, où je l'avais assez méchamment pris à contre-pied : « Je pourrais me gendamer », dit-il en guise de riposte, avant de s'aviser du ridicule, au moins stylistique, de cette menace. Il aimait afficher une arrogance un peu brutale, et passer pour un cynique dur à cuire à la Humphrey Bogart : un collègue de Columbia l'avait un jour traité de *toughest son of a bitch on the campus* ; il appréciait ce brevet, et le justifiait volontiers dans les instances académiques, où il jouait serré au service des intérêts de son département, de ses étudiants, et du sien propre. Sa parade d'opinions politiques ringardes faisait

partie du jeu : il se proclamait nixonien en plein Watergate, et « communiste » était pour lui une accusation aussi grave que pour feu Joe McCarthy. J'en connaissais sur ses origines familiales presque autant que lui sur mon passé politique, et je le savais vaguement liées à Bourganéuf, ce gros village limousin où j'étais un jour, en route vers Montauban, tombé en panne de voiture. Je lui mentionnai ce fait comme au hasard, et, loin de s'en « gendarmier », il en vint à me raconter comment, lui au berceau quelques années après la "Grande" Guerre, son père, maire et député socialiste du lieu, l'avait présenté à Léon Blum, qui, tapotant sa joue, avait murmuré de sa voix fluette : « Nous en ferons un bon petit militant. » Il était, je crois, aussi fier de cet oracle illusoire que de la manière dont il l'avait démenti.

Au sous-sol de l'immeuble très *upper middle-class* des années vingt, sur West End Avenue, où il possédait un appartement de grand standing, il garait une vaste et « statuaire » Cadillac noire qu'il mettait malheureusement une bonne demi-heure à dégager de ses voisines, car cette cave d'époque n'avait pas été tout à fait conçue pour cette fonction. Je ne sais trop s'il l'utilisait pour se rendre à son campus, quelques dizaines de blocs plus au nord, mais nous avons fait à son bord quelques promenades ensemble, vers Southampton, où il avait une maison de vacances digne de son rang à cent mètres de l'océan (puis tout complet de Long Island et retour à Manhattan par le Verrazano Bridge, Staten Island, et le ferry obligé), ou vers la falaise de West Point, sur la rive ouest de l'Hudson, où il tenait à nous faire partager son culte pour l'armée de son pays d'adoption, hésitant toutefois entre le sudiste Lee et le nordiste Grant, comme d'autres entre Hector et Achille ; puis retour par la rive gauche, et visite en groupe de je ne sais plus quel château de milliardaire, où, à l'effacement du guide, il prononça à haute voix, pour mon édification, l'expression consacrée *robber baron*, qui n'avait pour lui rien de péjoratif, bien au contraire. Il mettait un orgueil tout personnel à prétendre, contrairement à Buffon, que « sur ce continent, tout est plus grand et plus fort qu'ailleurs ». Je suppose qu'aujourd'hui (et demain) il serait le dernier à continuer d'approuver la guerre en Irak, et tant qu'on y est, en Iran. Son seul grief à l'égard de Nixon était son voyage en Chine, qu'il jugeait trop conciliant.

Les dîners intimes au 300 West End relevaient d'un rituel cérémonieux, délibérément anachronique, comme tiré d'un roman post-victorien d'Edith Wharton : introduits par un extra « de couleur » dans un vaste salon dont certains sofas étaient couverts d'un film de plastique protecteur qu'on n'ôtait que pour les grandes réceptions, on attendait dans un silence compassé l'entrée en scène du maître de maison, qui venait de son bureau par un long couloir, tiré à quatre épingles dans un costume sombre, rouflaquettes bien peignées, lunettes à montures délibérément démodées. La table roulante des *drinks* arrivait aussitôt, choix entre scotch et bourbon (il tolérait le scotch, mais choisissait plus volontiers le bourbon, comme plus patriotique), porto pour les dames. Sous la houlette chaleureuse, mais parfois un peu évasive, de la maîtresse de maison, la conversation continuait d'osciller, pendant et après un dîner toujours exquis (saumon fumé « Nova Scotia », bouteilles de pouilly-fuissé dodelant dans leur seau de glaçons : il restait fidèle à la préférence alors obligée, outre-Atlantique, pour ce bourgogne blanc), entre le plus pédant et le plus badin, dont le topos rituel était un couplet méprisant sur NYU, une offre tout aussi rituelle, et de plus en plus formelle (je veux dire : de pure forme), de transfert à Columbia, où il était « Blanche K. Knopf Professor » depuis 1975 (j'ai bien dû savoir, un temps, qui était cette généreuse dame Blanche K. Knopf – peut-être une cousine de la Mercedes T. Bass qui a donné son nom au « Grand Tier » du Metropolitan Opera) puis « University Professor », et de surcroît « Président » (c'est-à-dire, je suppose, Grand Manitou sans obligations administratives) du Département d'études romanes : à l'entendre, je n'avais qu'à accepter un contrat mirifique (et indéfini), il n'avait quant à lui « qu'un mot à dire au doyen », et l'affaire était réglée en huit jours. Avec ou sans pont d'or, ce campus monumental et balayé par tous les vents me tentait à peu près autant que le cimetière Montparnasse, et je rentrais finalement dans mon Village, un peu embrumé, par la cahotante ligne 1, station Christopher Street. Une ou deux fois, il tint à me raccompagner en voiture, mais, passé la 14^e Rue, il verrouillait toutes les portières, crainte d'agression, et se « gendarmait » contre le laisser-aller néo-hippy et post-soixante-huitard de ce quartier qu'il trouvait simplement infréquentable et, comme on disait dans notre enfance, « mal famé ». Je tentais bien, pour redorer un peu le blason de mon quartier, de lui vanter les ressources de Balducci, l'épicerie de luxe de la Sixième Avenue, mais il refusait d'en entendre parler : rien n'égalait pour lui Zabar, le *delicatessen* d'Upper West Side. Il ne semblait pas, à cette heure, beaucoup plus lucide que moi, mais je savais qu'en rentrant chez lui il allait pourtant entamer une longue session de travail : il était insomniaque par nature et par vocation, et aussi hypermnésique que le Funes de Borges, au moins en matière de textes littéraires et apparentés – d'où son addiction un peu frénétique à ce qu'on appelait alors l'intertextualité : tout énoncé lui en évoquait des milliers d'autres, son disque dur (interne) fourmillait de liens plus ou moins pertinents, et il incarnait parfaitement cet être fantastique qu'il avait érigé en théorie *ad hoc* sous le nom d'Architecteur. J'appréciais surtout son aptitude à débusquer des « hypotextes » insoupçonnés, de préférence simples clichés triviaux. Il m'arriva de lui faire deviner celui de *La Mort des amants* ; il donna sa langue au chat ; je lui proposai : « Nous aurons des lits jumeaux » ; il ne daigna pas s'en gendarmier.

Mais en fait, de cela, nous ne parlions guère : hors les articles et conférences où il en déversait les produits, ces nuits laborieuses étaient un jardin secret dont il gardait jalousement la clé, car il cultivait aussi l'art de cloisonner ses activités. Une grande part de sa vie présente et passée restait dans l'ombre, et par exemple je n'ai su qu'un peu après sa mort qu'il avait combattu, sous l'Occupation, dans un maquis de la Résistance ; et seulement par l'indiscrétion d'un ancien compagnon de vaches maigres qu'il avait été, après la guerre, maître d'internat au lycée de Saint-Germain-en-Laye. À la religion de ses pères, qui lui inspirait un respect de façade ou de convention (je me souviens, chez lui, d'une certaine soirée de Hanoukka en forme de son et lumière domestique), sa relation profonde restait indéchiffrable. Quant aux sources de sa confortable fortune, elles restaient, bien légitimement, aussi mystérieuses que celles du Nil, même s'il se murmurait que la spéculation boursière et un heureux mariage y étaient pour beaucoup. Son conformisme ostensiblement *corny* s'accommodait d'un goût paradoxal pour le surréalisme, en peinture comme en poésie. Il lui arrivait d'assister à un concert pour assurer son standing culturel, mais je crois bien qu'il se souciait de musique comme de chasse au caribou. Mon amour du jazz le consternait au plus haut point : il ne disait pas « musique de nègres », mais tout le disait pour lui. Nous nous rencontrions dans une même passion, hélas rétrospective, pour l'Angie Dickinson de *Rio Bravo*, et, hormis la *Recherche* considérée sous l'angle du comique, nos vrais goûts communs, en littérature, étaient pour l'œuvre, anthume et posthume, d'Alphonse Allais, et celle de Christophe, le père du sapeur Camember, du savant Cosinus et de la famille Fenouillard, que nous nous citions et récitons en chœur amébee.

Un soir, désireux de rendre, à Hermine et à lui, leur fréquente et fastueuse hospitalité, nous primes, Tzvetan et moi, le risque de les inviter, loin de leurs bases, chez Gage & Tollner, alors bien connu et aujourd'hui regretté restaurant de *sea food* sur Fulton Street, mais au revers de Brooklyn Heights, et donc au-delà de l'East River. Madame semblait enchantée de ce dépaysement, mais Monsieur était visiblement, comme on dit, « tout chose », sur ses gardes comme s'il s'encanaillait en un mauvais lieu : pour lui, Brooklyn en était un de toute manière et de fondation, et, comme il disait volontiers sans égard pour les origines de son interlocuteur, « la caque sent toujours le hareng ». La cuisine dudit lieu finit par vaincre ses préventions, mais le fait est que son snobisme, toujours à cheval sur les convenances sociales, répugnait un peu à ce genre de second degré.

À ma connaissance, la personne qui réussit le mieux à le désarçonner fut ma chère Charlotte, à qui il demanda un jour, lors d'une sorte d'entretien d'embauche, si sa lecture critique favorite (références d'époque, cette question figurait toujours à cette sorte d'interrogatoire) était *Poétique* ou *Littérature*, et qui, sans craindre de ruiner ses chances, répondit en toute fausse candeur : « *Le New Yorker*. » Elle n'obtint naturellement pas le poste en jeu : il goûtaït l'insolence, mais dans les limites d'un strict respect des hiérarchies, et adorait la polémique à condition d'y avoir toujours un dernier mot que pour ma part je me gardais souvent de lui laisser. Notre relation revenait donc presque chaque fois à cette petite guerre froide au bord de l'incident de frontière, sur un fond de mauvaise foi déclarée et bien entretenue. Il m'arrivait de le trouver tantôt risible, tantôt exaspérant, mais, dans un milieu formaté d'avance par les obligations professionnelles et les bienséances idéologiques, son conservatisme à l'ancienne, que Beyle aurait dit « furibond », me rendait son commerce hautement rafraîchissant. Tout compte fait, j'éprouvais pour lui une sorte de tendresse amusée, peut-être réciproque, et que je me gardais bien d'exprimer, sinon par le biais d'antiphrases manifestes à charge de revanche.

Atypique en diable, c'était un cas sans espèce, comme j'en ai connu deux ou trois, pas beaucoup plus, et qui n'ont d'ailleurs rien d'autre en commun.

Mini. Grand avantage de cette voiturette british vert épinard couramment qualifiée de « boîte à savon », il n'était pas nécessaire de fermer ses (deux seules) portes au départ : il suffisait d'un coup d'accélérateur un peu vif, et, en vertu de je ne sais quelle loi de Newton, elles se claquaient toutes seules avec un bruit mat de bon aloi. Ce procédé, pourtant à la portée du premier amateur venu, m'avait valu sur le parking du Grand Vaux une réputation, selon, de pilote virtuose ou de dangereux écervelé. J'espère que le nouveau modèle, sous houlette bavaoise, s'y prête encore.

Mixtes (mariages). Elle est ashkénaze, il est sépharade ; elle est catholique, il est orthodoxe ; elle est calviniste, il est luthérien ; elle est sudiste, il est nordiste ; elle est sunnite, il est chiite ; elle est tchèque, il est slovaque ; elle est serbe, il est croate ; il dit *tomato*, elle dit *tométo* ; elle est bosniaque, il est herzégovin, ou peut-être herzégovinien (la relation entre ces deux contrées me reste à jamais mystérieuse). Le « métissage » est en bonne voie ; déjà, ma grand-mère paternelle était flamande (ou néerlandaise) et mon grand-père wallon ; ma grand-mère maternelle était lyonnaise d'ascendance savoyarde, et mon grand-père lyonnais d'ascendance cévenole : issu de cette « diversité », où voulez-vous, monsieur Barrès, que je m'enracine ?

Un vieux couple est interviewé sur ce sujet à la télévision. C'est elle qui s'exprime, d'abondance et d'assurance. Lui se contente d'opiner, et l'on croit qu'il va s'en tenir à ce rôle de figurant inutile, si fréquent lorsqu'on tend le micro à deux personnes, croyant sans doute faire plus « chaleureux » pour l'écran. Mais il tenait en réserve une conclusion vengeresse qu'il énonce *in fine* avec un regard en coin : « Elle parle, et je me tais. »

Möbius. Tous les critiques et les lecteurs un peu éveillés de la *Recherche* ont observé que l'œuvre à laquelle le héros narrateur décide de se consacrer dans les dernières pages du *Temps retrouvé* n'est autre que celle qui s'achève dans ces mêmes pages, comme si l'auteur ne s'apercevait pas de ce paradoxe, ou, interprétation plus plausible, en jouait sciemment de manière un peu perverse. Encore faut-il tenir compte de l'emploi du passé, qui atténue beaucoup la prétendue impossibilité de cette situation. Si le Narrateur écrivait, au présent : « Je sais maintenant quelle sorte d'œuvre je vais écrire », le paradoxe serait plus marqué, puisque la présence des milliers de pages déjà écrites contredirait formellement ce projet actuel d'un livre à venir. Mais les dernières pages du *Temps retrouvé* nous disent en fait, au passé (j'abrège) : « Je savais maintenant quelle sorte d'œuvre j'allais écrire », et font même état de « quelques esquisses » déjà écrites et montrées à quelques personnes, qui n'y ont évidemment rien compris. Rien ne l'empêcherait donc

d'ajouter, en manière de (rè)solution sincère de l'énigme : « Et cette œuvre, cher lecteur, comme vous l'avez certainement deviné, c'est celle que vous venez de lire. » Il se garde bien de ce vulgaire pied de nez à la Sterne, préférant laisser ouverte l'idée qu'après tout l'œuvre future de « Marcel » pourrait être toute différente de celle que nous venons de lire, et nous rester à jamais inconnue, puisque Proust n'aurait apparemment pas eu le temps de l'écrire. Dans cette hypothèse évidemment fautive, mais nullement inconcevable, l'œuvre du héros narrateur se serait distinguée de, et ajoutée à celle de son auteur, et aurait même pu figurer, comme œuvre au second degré – et par un effet d'enchâssement cher au roman baroque qui n'est d'ailleurs pas étranger à la forme antérieurement choisie, puis abandonnée, pour *Jean Santeuil* –, à la suite du texte que nous connaissons. Dans ce cas, la *Recherche* se terminerait sur une structure en abyme (ouvert) de ce type néo-baroque, donc, et pré-calvinien : « Et cette œuvre, cher Lecteur, ou chère Lectrice, la voici maintenant ; tu la tiens entre tes mains, tu vas enfin pouvoir la lire, tu l'as bien méritée par la patience avec laquelle tu as supporté ce trop long préambule autobiographique. »

Je renonce à mener à son terme cette suite imaginaire, qui risquerait de nous écarter indéfiniment de mon propos. Mon propos, et la réalité, sont tout autres : l'œuvre de « Marcel » est, comme dirait le duc de Guermantes, « bel et bien » (ou faute de mieux) celle de Proust, et de ce fait nous ne savons jamais, la relisant après avoir pris connaissance de ces fameuses dernières pages, à laquelle des deux, qui ne font qu'une, nous avons affaire. Cette ambiguïté est structurellement définitoire, je ne dis pas du texte proustien en général (puisqu'elle ne s'applique pas à *Jean Santeuil* et que nous ne savons rien de ce que Proust aurait écrit d'autre s'il avait survécu à un achèvement de la *Recherche* assez longtemps pour concevoir et mener à terme une autre œuvre), mais bien du texte de ladite *Recherche*, du moins pour qui s'en trouve informé *in extremis* et en tire, ne serait-ce que virtuellement – c'est-à-dire sans accomplir aussitôt la relecture qui s'impose, ou pour le moins se propose avec insistance –, les évidentes conséquences logiques. La description la plus juste, sinon la plus limpide, me semble s'en trouver sous la plume et dans la manière toujours sinueuse et enveloppante de Maurice Blanchot, sous le titre « L'expérience de Proust », dans *Le Livre à venir* : « Nous ne savons jamais, et très rapidement lui-même n'est plus en mesure de savoir à quel temps appartient l'événement qu'il évoque, si cela se passe seulement dans le monde du récit ou si cela arrive pour qu'arrive le moment du récit à partir duquel ce qui s'est passé devient réalité et vérité. » Nous ne savons jamais, gloserais-je plus platement, si tel événement évoqué appartient à l'expérience préliminaire d'un auteur en attente de révélation, ou au récit produit par le même auteur muni de cette révélation, et dans l'œuvre qui en résulte. Ce double statut – puisque ce « nous ne savons jamais si » est la définition la plus correcte que nous puissions donner de son fonctionnement –, ce statut paradoxal, Thierry Marchaisse m'en semble donner l'image la plus fidèle en le comparant à celui du célèbre ruban de Möbius, dont, par un tour de topologie à la portée d'un enfant de cinq ans muni d'un bâton de colle, le recto et le verso collés bout à bout après torsion ne font qu'un, de sorte que nous ne savons jamais auquel des deux nous avons affaire. De même, entre le personnage et son narrateur semi-fictionnel – comme, dans le conte chinois, entre l'empereur et le papillon, ou, dans *Les Fleurs bleues*, entre le duc d'Auge et son double Cidrolin –, nous ignorons toujours lequel des deux habite le rêve de l'autre. Cette analogie, une fois posée, est irrésistible. Je ne vois d'ailleurs aucune raison d'y résister.

Mocheté. À l'origine, caractère de ce qui est moche ; ce mot n'est féminin que par analogie avec *rareté*, et autres termes qualificatifs eux-mêmes féminins par ascendance latine (suffixe *-tas*). On ne l'emploie pourtant qu'à propos d'une laideur féminine, tout comme *laideron*, mot pourtant de forme manifestement masculine. Quant à *pochetée*, qui semble plutôt à rapprocher de *cuillerée* ou *charretée*, comme désignant, dit-on, le contenu d'une poche, je ne vois pas bien comment il en est venu à qualifier un état de sottise, mais je constate qu'on le réserve encore à la variante féminine de cet état. Tout cela est bien injuste, et à peine compensé pour moi par ce joli titre de Ravel : *Laideronnette, Impératrice des Pagodes*.

Mollières. Mon père mentionnait souvent, au passé, cet élément de l'uniforme des « poilus » de la « der des ders », qu'il appelait « mollières ». Ce mot me semblait étrange, mais j'appris un jour qu'il fallait entendre « molletières », abréviation familière de « bandes molletières ». Mon père m'en fit une démonstration au moyen d'un rouleau de « bandes Vélpeau », autre désignation étrange où le préfixe « vel » me restait mystérieux. Je ne compris pas mieux en quoi cette amorce de momification avait pu constituer un substitut préférable à la bonne vieille chaussette civile, mais il m'expliqua que les « molletières » se portaient par-dessus les chaussettes, et donc en substitut de bottines ou de « leggings ». Je crus un instant que cet équipement si malcommode à mettre en place avait pu contribuer à la victoire finale, mais j'appris que les « Boches » le portaient aussi. J'ignore donc toujours pourquoi nous avons gagné cette guerre, mais j'ai quelque idée de la raison pour laquelle nous avons, un temps, perdu la suivante.

Montesquieu. Au débouché occidental de la galerie Véro-Dodat s'ouvre une des plus brèves rues de Paris, qu'on a généreusement dédiée à l'un de nos plus grands hommes. Je suppose qu'à cette mesquinerie nos édiles ont une bonne excuse, mais j'ignore laquelle.

Mort. J'ai longtemps hésité entre mourir très jeune, comme Mozart, ou très vieux, comme Hugo. Je n'ai plus beaucoup le choix, mais je m'avise (à temps ?) de cette recette complexe, préconisée par je ne sais quel sage oriental (peut-être Bernard Shaw) : mourir jeune, mais le plus tard possible.

Mots-chimères

Abdomination. Manière oppressive de provoquer la fameuse « reconnaissance du ventre ».
Aéropage. Matelas gonflable.
Allégator. Prétendu saurien.
Assassinant. Complice d'un meurtre prémédité.
Austérité. Rigueur sans vigueur.
Autonomobile. Voiture de l'avenir, qui se passera de tout carburant.
Californication. Galipette hollywoodienne.
Caméramane. Cinéphile.
Cardigan. Sorte de gilet à manches assez longues pour couvrir les doigts (marque déposée).
Catastrophysique. Avenir de la science.
Cloâtre. Couvent mal tenu.
Concupiscence. *Libido sciendi*, péché doublement originel.
Cynergie. Force de la meute.
Déréliquescent. Se dit d'un ado abandonné à sa dépression.
Éconoclaste. Économiste violemment hétérodoxe.
Excrémiste. Ancien BOF tombé dans un radicalisme stercoraire.
Fautographe. Nous devons à Man Ray celui-ci, qui me semble limpide.
Hémotion. Mon sang ne fait qu'un tour.
Humanité. Consensus universel.
Inisciatique. Se dit d'un rite mystique capable de déplacer une vertèbre lombaire.
Intrabilaire. Sujet à des colères rentrées.
Kilomètre. Pédagogue lourdaud.
Maigritude. Sur celui-ci, il n'y a vraiment pas de quoi rire.
Médianalyse. On ne sait pas encore s'il s'agit simplement d'un spécialiste de l'analyse des médias (mais on dit alors plutôt « médiologue »), ou d'un psychanalyste qui se produit régulièrement dans les médias. Pratiquez plutôt la seconde acception, de loin la plus rentable.
Mégociation. Marchandage inutile et mesquin.
Microcholine. Se dit d'une petite guerre régionale sans raisons notoires et sans grande conséquence.
Mildiou. Juron viticole occitan.
Musicologie. Concert à domicile.
Occiput. Jack l'Éventreur.
Occupassion. Ferveur collaborationniste.
Oasif. Bédouin au repos.
Omniprésident. Président de la République touche-à-tout (vieilli) ; nous devons cet excellent mot-chimère au « premier secrétaire » d'un parti d'opposition, mais comme apparemment les médias et leurs clients ignorent le sens du préfixe *omni-*, ils lui ont d'abord préféré le bourbeux *hyperprésident*, qu'ils tenaient sans doute aussi pour plus expressif.
Opératorio. Forme musicale intermédiaire entre l'opéra et l'oratorio. Haendel en composa un, plutôt profane, sur un livret-équation de Newton, intitulé $A^6 = AT$ (ce qui implique, si je compte bien, $T = A^5$).
Ovniprésence. Rencontre du troisième type.
Panicule. Frayeur collective par forte chaleur.
Plurification. Action de favoriser ou d'encourager une diversité ; ex. : « La plurification ethnique est une forme de discrimination positive. »
Révolution. Changement de régime onirique.
Sanguignolesque. Farce tragique.
Sceptennat. Sept ans de doute (vieilli).
Scoliose. Déviation vertébrale contractée en portant un cartable trop lourd à l'aller et au retour.
Sinergie. « La Chine m'épate » (Malraux).
Spectaculateur. Penseur médiatique.
Stimulacre. Excitation par faux-semblant.
Suisside. Effet d'une mélancolie helvétique.
Symptomane. Concertolâtre hystérique.
Synchrétisme. Fusion à terme de toutes les Églises chrétiennes.
Synergie. Fusion dans l'industrie du fer destinée à entraîner des compressions de personnel.
Tomaturge. Producteur de solanées miraculeusement précoces.
Trisexuel. Pervers sélectif.
Variétudinaire. De santé capricieuse.

Moulin. Marion (quatre ans) me montre un « beau dessin », censé représenter un « moulin à vent ». Je lui demande où est le moulin arrière. Elle me regarde sans indulgence, retourne sa feuille, et dit en me montrant le verso vierge : « Il est là. » Il ne faut jamais plaisanter avec les enfants.

Moustiquaires. L'eau de la Seine était alors source de piqûres estivales. Un de nos voisins qui était, dans le civil, fabricant de moustiquaires (je n'ai jamais su le nom de cette profession, si c'en est une et si elle en a un), nous proposa un rabais pour un lot de quatre installations plus ou moins coulissantes (au début) pour quatre de nos fenêtres : deux chambres, salle à manger, cuisine. Si avantageuse que fût la proposition, et si douloureuses que fussent les dites piqûres, mon père hésita longtemps devant cet investissement qu'il jugeait au-dessus de notre condition, et prétendit se bomer à trois. Je crois surtout qu'il ne pouvait se priver d'un calembour inspiré d'Alexandre Dumas et de Max Linder – jusqu'au jour où ma mère, qui n'entendait pas, elle, priver sa cuisine d'un équipement si nécessaire, lui souffla qu'il pourrait toujours dire : « Nos trois moustiquaires, bien entendu, sont quatre. »

Musc. J'ai suivi quelque mois, à la Sorbonne, le cours de latin, relativement intime, d'un professeur issu d'une grande bourgeoisie parisienne, jadis ami de Gide, encore bel homme, dont l'élégance étudiée tranchait sur les allures plus négligées de ses collègues, et qu'entourait, au moins à cette heure matinale, un parfum assez fort, très poivré, plutôt viril, que je n'ai jamais réussi à identifier. Il aurait suffi de le lui demander, mais le concours approchait et je ne sais quelle déférence universitaire m'en détourna, sans compter la médiocrité de mes performances, qui m'incitait peu à me distinguer. Le titre de cette entrée est donc purement hypothétique, et probablement erroné.

Nabucco. Un soir, à Budapest, j'avais une place à l'Opéra pour *Nabucco*. J'étais seul face à cette sombre intrigue babylonienne, dont tout le monde connaît (un peu trop) le fameux chœur d'esclaves, et rien d'autre. Autant que je m'en souviens, la chose fut chantée en italien, mais heureusement sur-titrée en une langue que je pris d'abord pour du chaldéen translittéré. C'était tout simplement du magyar.

Naissances. Comme tout le monde, j'en ai connu plusieurs : une physique, que j'ai évoquée ailleurs, de seconde main ; une professionnelle, qui consista en ma première « rentrée », en octobre 1955, comme professeur (sixième, cinquième, seconde) au lycée d'Amiens ; une intellectuelle, ou du moins idéologique, qui consista, un an plus tard, en une sortie du tunnel « marxiste » ; une personnelle – trop personnelle pour que je veuille la définir – le 18 juin 1959 ; une (disons) littéraire, quelques semaines plus tard, dans une petite chambre de l'hôtel des Roches Blanches à Tréboul, où j'écrivis mon premier article de « critique », qui ne méritait certes pas davantage qu'un jour de pluie, mais qui appela quelques suites, et les obtint peu à peu, de fil en aiguille. Comme toutes les naissances, celles-là, plus symboliques que ponctuelles, impliquent des gestations et préparations dont la chronologie serait plus floue ou plus incertaine. J'en omet d'ailleurs deux ou trois, non par discrétion, mais par défaut de repères temporels ; je précise « temporels », car les spatiaux ne me manquent jamais, mais c'est une autre histoire.

Néant. Plus méchant qu'à son habitude, Thibaudet disait un jour d'un adversaire défunt qu'il avait disparu dans un « acompte de son néant posthume ». Ce néant-là ne nous est que trop assuré, mais on ne sait jamais à quel moment s'en présentera l'acompte, et encore moins à combien s'en élèvera le pourcentage. Mais j'ai peut-être tort d'employer le futur.

Néologisme. Même si je ne la condamne pas autant que les gardiens autoproclamés de la pureté de la langue, et même si j'avoue y prendre, quand j'en rencontre (chez les autres, et de bien formés), un certain plaisir linguistique, ma contribution à cette pratique me semble largement surévaluée : *prolepse*, *métalepse*, *sylllepse* sont des noms de figures (grammaticales ou rhétoriques) tout à fait classiques, *analepse*, qui se déduit par « réfection » des deux précédents, est attesté, certes dans un tout autre sens, par l'adjectif *analeptique*, *paralepse* dérive de cette famille par simple changement de préfixe, et *paralipse* du précédent par variation sur le radical verbal. *Diégèse*, qui francise à peine le *diégèsis* grec, est emprunté aux théoriciens du cinéma, et avec lui son adjectif *diégétique*, et son dérivé *métadiégétique*. *Focalisation* est des plus communs, comme *itératif*, à quoi *singulatifs* s'oppose de façon transparente, comme *mimologisme* ou *mimologique* se rattachent au très banal *mimologie*, et comme *architexte* (et autres de même paradigme) varie sur *texte* d'une manière aussi courante que celle de *prétexte*, ou aujourd'hui (en un sens qui n'est pas le mien, et que j'aurais été bien incapable de prévoir) *hypertexte*, dont on ne fait pas tout un plat. *Palimpseste* est une invention vieille de plus de vingt siècles. *Médialecte* est un mot-chimère comme il s'en fabrique aujourd'hui une douzaine par jour dans les médias, et ailleurs. Rien de tout cela ne peut viser le concours Lépine du lexique français, un lexique que je n'ai donc enrichi (ou défiguré) que selon des modes de formation aussi anciens que notre langue elle-même et ses lointains ancêtres. Ce sont là, ni plus ni moins, ce que le Neveu appelle des « idiotismes de métier », chacun ayant le sien pour que les vaches, entre autres, soient bien gardées, et clairement distinguées : « Muguette » n'est pas « Suzette ». Le seul vocable vraiment inédit que j'aie voulu promouvoir est évidemment *bardadrac*, qui n'est nullement un néologisme au sens (généralement intellectuel, voire scientifique) que l'on donne légitimement à ce mot, qui illustre lui-même parfaitement son concept, s'il en a un, ce dont je doute. C'est plutôt une autre sorte de mot-chimère, voire une onomatopée, et de toute façon, comme on le sait, je ne suis pour rien dans sa trouvaille.

Night. J'ai relevé jadis l'ambiguïté du français dans la désignation de ces laps de temps à cheval sur deux dates : *nuit* entre deux jours, *hiver* entre deux années. L'histoire se souvient du fameux appel de l'abbé Pierre pendant « l'hiver 54 » (53-54 ou 54-55 ?), et il a fallu le trépas de son auteur pour qu'on nous précise que ce cri avait été poussé le soir du lundi 1^{er} février 1954. Je ne crois pas l'anglais plus clair sur ce pataquès saisonnier, mais il s'en tire mieux pour les nuits grâce au double sens de *night*, qui désigne à la fois le soir et la nuit suivante : *Saturday night*, c'est donc clairement la nuit du samedi au dimanche, qui vous offre un premier verre le samedi aux environs de 6 PM, et ne vous lâche pas avant le *hangover* des petites heures blafardes du dimanche qui s'ensuit.

Nikébro. Je dois à la fréquentation précoce d'un Breton de pure souche cette petite chanson vraisemblablement celtique dont je transcris ici les paroles de très mauvaise mémoire, dont je n'ai jamais connu la signification (que les spécialistes me pardonnent), et dont l'air était aussi guilleret qu'on peut imaginer :

Ah nikébro, nikébro poutret
Koiré kou kou, koiré kou kou
Ah nikébro, nikébro poutret
Koiré kou kou ouarga mériet

Bépo, bépoket, ouarbigoud, ouarbigoud
Bépo, bépoket, ouarbigoud ouarga mériet.

Nonsense. Tout le monde sait que ce mot anglais n'a pas d'équivalent dans notre pauvre langue. En revanche, il n'est pas toujours impossible d'y traduire un spécimen de ce genre si typique. Assez logiquement, c'est l'auteur de *Logique du sens* (mais dans *L'Image-mouvement*) qui me rappelle cette inégalable performance de Groucho Marx (dans *Un jour aux courses*) : il prend le pouls d'un quidam et, au bout d'un temps, murmure : « Ou bien cet homme est mort, ou bien ma montre est arrêtée. » La merveille de ce *nonsense*, c'est qu'il marche (si l'on peut dire) dans les deux sens : « Ou bien ma montre est arrêtée, ou bien cet homme est mort. » Je me vois incapable de choisir, faute de pouvoir dire laquelle des deux versions est la plus cruelle.

Notes (fausses). Comme on lui faisait gloire (ou reproche) de ses « fausses notes », Thelonious Monk, d'ordinaire plus avare de discours, répondit, dans son idiolecte intraduisible : « *The piano ain't got no wrong notes.* » Cette réponse fait question : il est vrai qu'un piano correctement accordé ne comporte en lui-même aucune note « fausse » ; il est aussi vrai qu'on ne peut y « jouer faux », comme (par exemple) sur un instrument à cordes, où, supposé juste l'accord préalable de son instrument, l'interprète doit façonner lui-même son émission, et peut le faire plus ou moins bien : on sait que bien des violonistes ou violoncellistes vieillissants commencent, selon une locution indulgente, à « ne plus jouer très juste ». Un pianiste, quant à lui, peut tout simplement *se tromper* de note, en touchant par accident une autre note que celle que prescrit la partition : par exemple un *si* pour un *do*. Mais un pianiste improvisateur, comme l'était Monk, ne peut se tromper de note en ce sens, puisqu'il n'exécute alors aucune partition. En un sens, il joue tout simplement *ce qu'il veut*, et nul ne peut dire s'il joue « juste » ou « faux » – nul sauf lui, peut-être, puisqu'il peut toujours lui arriver de taper involontairement sur une autre touche que celle que visait son improvisation, et de s'en apercevoir aussitôt. Monk, qui n'avait rien d'un virtuose à la Tatum, n'a sans doute pas toujours évité ce type d'erreurs, mais le fait est, et c'est bien différent, qu'il cultivait, entre autres, les « dissonances » – par exemple les accords d'un demi-ton – c'est-à-dire des accords tenus pour « désagréables » à l'oreille, et qu'il ne se souciait pas de « résoudre ». C'est sans doute là ce qu'on appelait ses « fausses notes », mais dans un accord « dissonant » aucune des notes n'est « fausse » en elle-même, c'est leur agrégation qui peut être reçue comme contrevenant aux « règles » de l'harmonie. De toute évidence, on est là dans le domaine de l'appréciation subjective ou des normes culturelles : à ce titre, Monk ne jouait jamais « faux », il produisait une musique innovante qui, comme tout art innovant à chaque étape de son histoire, pouvait surprendre, voire choquer, la sensibilité de ses récepteurs. En ce sens, il n'y a pas de notes fausses, il n'y a que des oreilles mal habituées, c'est-à-dire trop habituées.

Numéros. Untel, notoirement célèbre comme son nom l'indique, est évidemment sur liste rouge ; tel autre le joint pourtant au téléphone. Untel, surpris : « Où avez-vous trouvé mon numéro ? – Mais, dans l'annuaire, bien sûr – Ça m'étonnerait, je n'y suis pas. – Alors, c'est que j'aurai mal cherché. » Autre échange stupide, qui suppose quant à lui l'absence de tout annuaire : « Le numéro de Pierre, je ne sais plus s'il finit par 48 23 ou par 28 43. – Essaie les deux. – J'y ai bien pensé, mais c'est un peu risqué : si je tombe tout de suite sur le bon, je ne pourrai pas vérifier l'autre. »

Oblique. Je ne sais plus où, sinon peut-être oralement lors de son séminaire, Roland Barthes a proposé le très utile concept d'« information oblique » : il s'agit de ces messages, généralement autogratifiants, que l'on glisse dans la conversation comme par mégarde, sous le couvert d'une proposition soigneusement circonstancielle. Son exemple favori, on le comprend, était cette phrase d'une charmante vieille dame (« *vieille dame* : toujours charmante »), entendue, disait-il, dans un compartiment de chemin de fer, et qu'il baptisait volontiers, du nom de cette dame, « figure Moussu » : « Depuis que mon fils est entré à Polytechnique, il a arrêté de fumer. » Je ne sais trop s'il avait en tête cette petite ruse de discours en annonçant ailleurs : « Peut-être la linguistique elle-même reconnaîtra-t-elle un jour que l'oblique est un mode fondamental d'énonciation. »

Obsèques. Tandis que j'attends à un autre guichet, un employé de banque tente de vendre je ne sais trop quel nouveau contrat d'assurance en débitant à toute vitesse, à une jeune Vietnamiennne manifestement désespérée, un discours appris par cœur dont il est tout aussi manifestement incapable de s'écarter pour quelque explication que ce soit. La jeune femme subit sans opposer de résistance ce flot incompréhensible, jusqu'au point où l'employé précise qu'en cas d'accident les frais d'obsèques seront remboursés. C'en est trop, et elle puise dans son désarroi l'audace de demander : « C'est quoi, obsèques ? » Désarçonné par cette interruption, l'employé reprend son boniment d'un peu plus haut et répète que les frais d'obsèques seront remboursés. Elle s'obstine : « C'est quoi, obsèques ? » L'employé, un peu agacé, reprend encore *da capo* jusqu'au mot fatal. La Vietnamiennne, maintenant aussi butée que son bourreau, demande pour la troisième fois : « C'est quoi, obsèques ? » Alors l'employé, excédé d'être si peu compris, lui hurle au visage : « Ça fait une heure que j'vous l'dis : c'est remboursé ! »

Occasion. Les meilleures sont celles de se taire ; malheureusement, on ne les reconnaît qu'après les avoir manquées.

Œuvre. J'ai dit ailleurs mon embarras récurrent devant cette notion évidemment commune à tous les arts, mais qui reste problématique dans chacun d'eux. Ce qui m'embarrasse n'est pas ici le degré d'*opéralité* qui distingue une œuvre de production humaine et d'intention artistique d'un simple « objet esthétique » fourni par la nature ou le hasard – je veux dire d'un objet naturel (un arbre, une pierre, un animal) ou d'un débris quelconque investi par un être humain d'une valeur esthétique positive ou négative – sans compter les cas intermédiaires ou indécidables : qui saurait répartir les rôles du hasard et de la volonté dans une improvisation musicale ou verbale, dans une photo de Cartier-Bresson, dans une compression de César, dans un *dripping* de Pollock ? Ce n'est pas non plus le degré d'*achèvement* qui distingue l'état final d'une œuvre de ses éventuelles ébauches ou « avant-textes » : quelle est la part d'intention de l'auteur dans l'état textuel aujourd'hui (diversement) connu des *Pensées*, de *Lucien Leuwen* ou de *L'Homme sans qualités*, ou de ces volumes de la *Recherche* laissés en chantier – je n'ose dire « en plan » – par Proust et *édités* (c'est bien le mot) après sa mort ? Je ne vais pas rappeler une fois de plus à quels illusoirs états d'esprit Valéry et Borges attribuaient la notion d'« œuvre achevée ».

De toute évidence, ces deux questions ne sont pas elles-mêmes si faciles à séparer l'une de l'autre. Mais il s'agit plutôt ici (c'est une troisième question, sans doute moins cruciale mais trop négligée) de la difficulté que nous éprouvons tous à fixer, dans un ensemble, net ou flou, tenu pour artistique, les limites de ce que nous considérons comme une œuvre singulière et autonome : non pas « Qu'est-ce qu'une œuvre ? », mais « Qu'est-ce qu'une œuvre ? » *La Comédie humaine* est une œuvre, mais *Illusions perdues* est aussi une œuvre ; le *Clavecin bien tempéré* est une œuvre, mais sa première fugue est aussi une œuvre ; la *Légende de la Vraie Croix* est une œuvre, mais *L'Adoration de la Sainte Croix* est aussi une œuvre, etc. La distinction entre œuvre singulière et ensemble opéral est sans doute négociable au cas par cas, mais elle n'est pas définissable en général et de manière théorique, et ni la limite inférieure ni la limite supérieure n'échappent à toute contestation : si je tiens *À la recherche du temps perdu* pour une œuvre, rien ne m'oblige à considérer *Du côté de chez Swann* comme une « partie » d'œuvre ; si je tiens ce dernier pour une œuvre, rien ne m'oblige à considérer *Un amour de Swann*, ou *Combray*, comme une « partie d'œuvre ». Ce n'est pas sans raison que j'ignore ici la distinction typographique qui, en littérature, réserve les italiques aux œuvres officiellement (« administrativement », dirait Debussy) reconnues comme telles, et impose à ses « parties » les paires de guillemets : l'appliquer suppose tranchée la question même que je suis en train de me poser.

Je viens de m'arrêter à cette dernière marche descendante, *Combray*, mais rien ne m'empêche de qualifier (comme je fais chaque fois que j'oublie l'inanité intellectuelle de cette notion) de « chef-d'œuvre » telle page, voire telle phrase de *Combray*, en négligeant son contexte, le contexte de ce contexte, et ainsi de suite. Et inversement, rien ne m'empêche de qualifier d'« œuvre » un ensemble aussi composite (aussi peu concerté d'*avance*) que les trente-deux sonates pour piano de Beethoven ou les trois cent trente-trois pour clavecin de Scarlatti. Depuis l'époque baroque, les musiciens recourent, plus ou moins rigoureusement, au concept d'*opus*, qui n'est à vrai dire guère plus qu'un mot, et qui ne nous tire nullement d'affaire : une sonate de Beethoven, par exemple la vingt et unième (dite *Waldstein*), possède un numéro d'*opus* (53) qui peut sembler lui conférer un statut bien clair d'œuvre singulière ; mais, pour des raisons diverses, il arrive que deux, parfois trois sonates dudit compositeur (ou d'un autre) partagent le même numéro d'*opus* : trois le 2, trois le 10, deux le 14, etc. Le terme technique d'*opus*, en principe numéroté selon l'ordre chronologique de composition ou de publication, couvre donc la même incertitude de délimitation que celui d'œuvre – et l'on sait que certains catalogues, comme BWV pour Bach, Longo puis Kirkpatrick pour Scarlatti, Köchel pour Mozart, Hoboken pour Haydn, Deutsch pour Schubert, se sont imposés, et parfois superposés aux numéros d'*opus* originaux, pour la plus grande confusion des mélomanes.

Les lecteurs de Proust savent maintenant, ou devraient savoir de plus en plus, que « le » texte de la *Recherche* auquel ils ont affaire résulte de divers choix – non toujours opérés par l'auteur – dans un magma de brouillons, de « mises au net », de dactylogrammes et d'épreuves corrigées que nous qualifions d'« avant-textes » dans un après-coup génétique, critique et éditorial pas toujours bien assuré de sa légitimité. *Albertine disparue*, devenue un jour *La Fugitive* et redevenue un autre jour *Albertine disparue*, a été récemment amputée (je simplifie outrageusement) de quelque deux cents pages que les lecteurs des années trente, quarante, cinquante... tenaient pour une partie majeure de l'œuvre proustienne, et auxquelles ce statut est maintenant retiré, au nom d'une biffure auctoriale tardive, précédemment ignorée ou négligée comme d'intention douteuse. L'avant-texte avait pour destin de devenir texte, mais voici du texte qui, comme on peut faire maintenant d'un clic de souris, redevient, par une décision éditoriale non sans arguments, un avant-texte abandonné à la critique du même rongeur. La critique génétique retranche parfois autant qu'elle ajoute, et, par additions, soustractions, déplacements et substitutions, il lui arrive de tirer sous les pieds de son texte, c'est-à-dire de l'objet d'immanence (lui-même idéal) sans lequel elle n'est rien, ou n'est plus, au mieux, qu'un objet virtuel privé de toute communication avec le monde du perceptible – ici, du lisible. L'œuvre reste alors en état d'apesanteur, hésitant entre deux statuts également précaires, celui d'œuvre sans texte et celui de texte sans œuvre, l'un et l'autre privés de bords : on sait depuis toujours qu'un même texte peut donner lieu à plusieurs « œuvres » qui en émanent, selon ses modes de lecture et d'interprétation, mais le cas de la *Recherche* montre à l'inverse qu'une œuvre littéraire (ou autre) peut, dans une certaine mesure, *changer de texte* (de lieu d'immanence), sans tout à fait perdre son identité opérale, comme un individu qui change d'identité spécifique – par exemple, d'aspect physique, de nationalité, de statut civil ou professionnel – conserve néanmoins son identité « numérique ». Or, si un écrivain s'est posé (et pour cause) la question de l'entité opérale – disons plus prudemment *des* diverses entités opérales –, c'est bien Proust lui-même, méditant au passage, dans *La Prisonnière*, sur l'unité imposée après coup par leurs auteurs, et qu'il déclare « ultérieure, non factice », à des ensembles comme *La Comédie humaine* ou la *Tétralogie*. « Non factice » est sans doute (surtout pour le premier) une clause optimiste, qu'on peut bien passer à cet immense rapetasseur, à propos de deux autres non moins immenses rapetasseurs. L'unité de l'œuvre est toute de pièces et de morceaux.

Ce troublant état de choses présente pourtant l'avantage de permettre une relation de type opéral à tout fragment d'œuvre presque arbitrairement traité comme une œuvre : je puis aimer « à la folie », comme l'a dit Barthes, au nom de ce qu'on pourrait appeler le *principe d'exception*, non seulement telle œuvre singulière d'un artiste dont l'œuvre en général m'est indifférente, mais encore tel détail singulier d'une œuvre : j'ai longtemps cru aimer *Illusions perdues* davantage que tout le reste de *La Comédie humaine*, mais en relisant ce roman je m'aperçois que j'en apprécie surtout la première partie, « Les deux poètes », et même plutôt cette page où Balzac, à propos des amours de Lucien et Louise à Angoulême, montre les obstacles que la vie de province oppose à l'amour extraconjugal – et par-dessus tout ce paragraphe : « Il y a en effet des passions qui s'embarquent mal ou bien, comme on voudra. Deux personnes se jettent dans la tactique du sentiment, parlent au lieu d'agir, et se battent en plein champ au lieu de faire un siège. Elles se blasent ainsi souvent d'elles-mêmes en fatiguant leurs désirs dans le vide. Deux amants se donnent alors le temps de réfléchir, de se juger. Souvent des passions qui étaient entrées en campagne, enseignes déployées, pimpantes, avec une ardeur à tout renverser, finissent alors par rentrer chez elles, sans victoire, honteuses, désarmées, sottes de leur vain bruit. » Je renonce à transcrire les deux pages qui suivent, et qui sont pourtant de la même veine ; je vais plutôt resserrer encore mon champ d'appréciation sur la dernière phrase, et peut-être même sur ces cinq derniers mots : *sottes de leur vain bruit*. Un tel détail verbal, qui sonne pour moi comme du Pascal ou du Saint-Simon, et où quelque hasard de plume tient peut-être sa partie, invalide le cliché critique (par exemple, proustien) selon lequel Balzac écrit toujours mal. Chesterton disait qu'écrire des pages faibles est typique des grands poètes ; inversement, pouvoir écrire de temps en temps une telle phrase suffit peut-être à qualifier un grand style.

Au reste, certaines œuvres ne nous sont connues, définitivement ou non, que de manière incomplète ou dérivée, dont j'ai parlé ailleurs, comme la plupart des présumés chefs-d'œuvre de la sculpture grecque ; toutes réserves rappelées sur la notion même de chef-d'œuvre, je les qualifie de « présumés » parce que nous nous en fions souvent à des exemplaires que, s'il s'agissait d'œuvres plus récentes, nous qualifierions, les uns de simples « fragments », les autres de vulgaires « reproductions ». Mais ce mode d'accès fragmentaire, comme celui que nous avons à sept tragédies (sur, dit-on, quelque cent vingt) de Sophocle ou à sept sculptures (sur soixante-quatorze) de Praxitèle, ou indirect, voire suspect, comme nous avons à toutes les autres œuvres du même Praxitèle (dont l'*Aphrodite de Cnide*), n'affecte pas seulement les œuvres de l'Antiquité : si j'en crois Howard Becker, celle d'un photographe aujourd'hui aussi largement admiré qu'Eugène Atget a été pendant bien des années connue presque exclusivement à travers une sélection faite après sa mort puis déposée au MoMA par Berenice Abbott, c'est-à-dire selon un goût qui n'était peut-être pas le sien (on sait de toute manière qu'il déclina le statut d'artiste), et celles de Jacques-Henri Lartigue et d'Ansel Adams ont partiellement connu des sorts analogues. La pratique de l'*anthologie*, à quoi nous devons une grande part de notre connaissance des œuvres d'art, constitue ainsi, par défaut, des semblants de corpus qu'on pourrait qualifier d'apocryphes par omission. Mais notre relation à l'art (à tous les arts) est, bien plus souvent que nous ne (nous) l'avouons, de cet ordre, qui ne suffit pas à l'invalider. J'ai évoqué plus haut la manière dont j'étais entré dans l'œuvre de Proust, Roland Barthes n'a jamais, que je sache, prétendu en privé avoir lu toute la *Recherche*, et « avoir lu toute la *Recherche* » est d'ailleurs, comme le suggère assez bien Pierre Bayard, une prétention un peu vaine, à moins de réincarner ce héros borgésien qui ne pouvait rien oublier – ni, du coup, rien vraiment comprendre : comment comprendre ce qu'on ne peut réduire ?

avec mon sujet, ou dont je ne comprends pas un mot. Horrablement gêné, je décide une fois de plus de « zapper », c'est-à-dire de me soustraire à cette épreuve en m'éveillant de toute urgence. Mais en fait ce réveil s'opère en deux temps. Premier temps : je me réjouis de m'être retiré à temps, mais je pense que mes auditeurs doivent être scandalisés de ma défection, se demander où j'ai bien pu passer, et vont peut-être me retrouver dans ce refuge précaire ; mon embarras professionnel n'est donc qu'à moitié dissipé. Ce n'est que dans un deuxième temps que je « réalise », à mon complet soulagement, que l'ensemble (y compris donc le palier intermédiaire) était un rêve, et qu'aucun public n'a été témoin d'une (contre-)performance qui n'a simplement pas eu lieu. Le poète de *Plain-Chant*, encore lui, évoque mieux que personne, quoique y assistant de l'extérieur, cette sortie progressive hors du magma onirique :

*Quand je te vois sortir plus qu'à moitié du songe
Et de sa glu tirant un à un tes esprits...*

Palimpseste. Dans un petit essai sur Proust écrit en août 1961 et publié en mars 1963, j'avais commencé d'utiliser ce mot dans un sens figuré et j'avais cité en note un texte (traduit par Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*) où Thomas de Quincey parle – tout aussi métaphoriquement – du « palimpseste de la mémoire ». Surtout désireux d'abriter ma propre métaphore sous un parrainage prestigieux, je n'avais fait aucun cas de cette application particulière, et pas davantage quelques années plus tard en refigurant en un autre sens ce mot décidément ouvert à bien des abus, à propos d'hypertextualités littéraires par transformation ou imitation. Pour des raisons qui doivent être claires aux éventuels lecteurs du présent écrit (et du précédent, avec lequel il entretient un rapport manifestement « palimpsestueux » au sens devenu courant de l'adjectif-chimère forgé naguère par Philippe Lejeune), je mesure mieux aujourd'hui la justesse, et presque la nécessité, d'une comparaison que j'avais jadis négligée – négligence particulièrement fâcheuse dans un essai, même bref, consacré à l'art de Proust. Je ne veux pas entrer ici, pour réparation, dans un développement qui paraphaserait lourdement les quelques lignes de De Quincey-Baudelaire, auxquelles il n'est pas trop difficile de se reporter, et que j'aurais scrupule à recopier une nouvelle fois. Je dois seulement mentionner cette évidence, que le phénomène proustien de la réminiscence involontaire met en relation de palimpseste un objet présent et un objet passé, par le truchement d'un rapport d'analogie entre ces deux objets : la « petite madeleine » présente laisse percevoir en transparence une « petite madeleine » passée, et avec elle tout un monde entre-temps « oublié ». C'est en ce sens bien optimiste que De Quincey peut dire que « le palimpseste de la mémoire est indestructible » : on le croit détruit, mais il peut toujours ressusciter sans avoir crié gare, par le « miracle » d'une analogie. C'est ce miracle que nous appelions, à Launay, un « charme ».

Je veux pourtant ajouter, en m'écartant quelque peu de la bien connue valorisation proustienne de l'*involontaire*, que le palimpseste mémoriel peut aussi, d'une autre manière, être délibérément provoqué, ou pour le moins *convoqué*. C'est ce qu'il advient, par exemple, lorsque je me rends tout exprès dans un lieu ou devant un objet (non pas analogue, mais bien identiquement le *même*) lié à mon passé, et que je cherche à retrouver en cette présence les sensations que j'y éprouvais jadis, ou à comparer son état actuel à son état d'autrefois. Pour être volontaire et provoquée, la relation de ressemblance-dissimilitude entre ces deux situations n'est pas moins troublante : me voici dans le jardin public de mon enfance, je vois en quoi il a changé, en quoi il a subsisté, et la superposition mentale de ces deux états, en tout cas séparés par leur distance temporelle, *fait palimpseste*. On sait que le héros de la *Recherche* rencontre au moins deux fois cette expérience, de fait banale et qu'on ne qualifie pas toujours de « proustienne », lorsqu'il revient après bien des années au Combray de jadis, et constate la différence entre le souvenir qu'il en avait gardé et ce qu'il était (ou est devenu) « réellement » : les « deux côtés » maintenant se touchent, et les sources de la Vivonne ne sont plus « qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles » ; et quand, lors de la fameuse « matinée Guermantes », il observe – à charge de revanche – les effets du temps sur le visage de quelques anciennes connaissances. Nous avons tous vécu, bien ou mal, ce genre de rencontres où le passé et le présent se chevauchent et s'entremêlent. Dans tout constat de différence, il y a au moins deux termes qui s'affrontent et qui éprouvent leurs transparences, ou leurs opacités, réciproques.

J'ai voulu rester en terre proustienne pour exemplifier ce genre d'effets, mais son illustration la plus canonique est ailleurs (pas très loin, de fait) : chez le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe (passim)*, ou chez le Hugo de « Tristesse d'Olympio » : *Il voulut tout revoir...* Il faudrait citer les trente-six strophes qui suivent, dont aucune ne serait de trop, mais ces quatre mots peuvent suffire : tout revoir (on n'ose plus dire « revisiter », qui signifie maintenant, par exemple à l'Opéra, quelque chose comme ce que Kant appelait *bousiller*), c'est *voir de nouveau l'ancien* ; c'est donc voir à la fois l'ancien qui n'est plus et le nouveau qui s'y est substitué (qu'il est devenu), quel que soit leur degré de différence, puisque aucune occurrence du même n'est la même occurrence : Pénélope a sans doute changé, et Ulysse a certainement vieilli. Le retour au pays ou le pèlerinage nostalgique n'est pas exactement « passiste », comme on l'en blâme trop souvent, mais il est toujours palimpsestueux – ce qui « revient » peut-être au même.

Autre effet-palimpseste, plus populaire sans doute et propre à notre civilisation de l'image : le « vu à la télévision » (ou, plus démodé, « vu au cinéma », ou, plus à la page, « vu sur Internet »), qui fait courir les badauds que nous sommes pour « voir en vrai » ce qu'on n'a vu jusqu'alors que sur un écran, grand ou petit, profond ou plat. On superpose mentalement, on compare, et on juge : « Je le voyais plus mince », ou « Je la croyais plus belle ».

Panier. L'équipement sportif du collège de Pontoise, dans les années noires, se résumait à une deuxième cour, esquivée en contrebas de la principale, et tout juste capable d'un demi-terrain de basket, devant un « panier » dont je commençai par déplorer, dans mon incompetence, qu'il fût en si mauvais état. On m'expliqua que le trou au fond était ménagé exprès pour laisser passer le ballon, mais je m'obstinaï dans ma critique, arguant que ce dispositif empêchait de distinguer un tir réussi d'un tir manqué ; je m'y obstine encore, car la seule preuve durable d'un tir réussi consisterait en la présence visible du ballon retenu dans le filet. De toute manière, les miens appartenaient si indubitablement à l'autre sorte que j'avais un peu de mal, en toute mauvaise foi, à en accuser le panier percé.

Pantoufles. On ne se méfie jamais assez des métaphores. En l'occurrence, il s'agit d'ailleurs plutôt d'une comparaison (on ne se méfie pas non plus assez du *mot* « métaphore », qui en est une elle-même, et souvent un cache-misère) : je lis dans une excellente biographie que Marcel Proust, au nom d'un obscur désaccord sur le bon et le mauvais dans l'amour et l'amitié, chassa un jour de sa chambre de liège le jeune Emmanuel Berl en lui jetant ses pantoufles à la figure. Cet épisode, dit-on, est rapporté par Berl dans *Sylvia*. Pressé d'en savoir davantage, je me reporte à ce chef-d'œuvre méconnu, et je lis : « Mais la colère montait en lui, devenait plus forte que le désir de mesurer ma dégradation, d'y parer et de m'en punir. "Sortez ! Sortez !" criait-il. Et il lançait les injures *comme* des pantoufles par la porte du cabinet de toilette » (c'est évidemment moi qui souligne la conjonction). Cette méprise est un effet second de ce que Barthes nommait l'« effet de réel » : au milieu de cette furibonde diatribe, le mot « pantoufle » fait saillie – enfin un détail concret dans le fatras psychologique ! –, et saute à l'attention du lecteur. Du coup, on oublie le « comme », et on voit les pantoufles voler « par la porte » (ouverte, précise obligamment le contexte). Au même titre, je me souviens d'un cours de philosophie passablement abstrait, en fin d'après-midi, au cours duquel notre professeur énonça quelque chose comme « C'est un point sur lequel il convient maintenant de faire la lumière » ; pour le coup, c'était une métaphore, mais l'un de nous, comme réveillé de sa torpeur par ce dernier mot, se leva brusquement et se précipita sur l'interrupteur.

Parano. Je tiens de Benoît Peeters cette cruelle boutade de la sociologue Nathalie Heinich : « Chez les intellectuels, la paranoïa est une sorte de maladie professionnelle. » La cause en est peut-être l'insupportable succès de ce qu'on appelle ailleurs « la concurrence ». Hegel disait à peu près que chaque conscience souhaite la mort de l'autre. L'intensité de ce souhait est apparemment proportionnelle à celle de ladite conscience.

Parodie. J'observe tous les jours la difficulté que je rencontre encore à faire comprendre la distinction *correcte* entre pastiche et parodie. Chacun sait à peu près ce qu'est un pastiche (imitation d'un style), mais croit savoir (et parfois même tenir d'une louable lecture) qu'une parodie est un pastiche exagéré, et de ce fait plus comique. Je renonce à rectifier ici cette définition erronée, car les bras m'en tombent, et je commence à douter de mes capacités pédagogiques. Un sage compromis pourrait distinguer entre parodie *stricto sensu* (celui des spécialistes, historiens, critiques ou poéticiens) et « parodie » *lato sensu*, ou *vulgo*, celui de tout le monde. Les guillemets de protestation pourraient d'ailleurs suffire. Mais je crains que ce compromis lui-même ne soit inefficace : l'erreur est par définition indéracinable, et toujours contagieuse.

Pédagogie. Je ne sais quel auteur entendit un jour, à la sortie d'un théâtre où l'on donnait une de ses pièces : « Si j'avais su que c'était si bête, j'aurais amené les enfants. »

Péritexte. Comme « auteur » et plus encore comme « directeur de collection » (quoique puisse désigner ce titre éditorial dont je n'ai jamais connu ni la définition ni les obligations officielles), j'ai eu maintes occasions de manier cet élément paratextuel qui accompagne et *entoure* certains textes pour en faire des livres – avant même de l'étudier en long et en large dans un des miens, où j'ai transvasé un peu de cette expérience, toujours à la fois irritante et amusante pour qui s'intéresse autant à la forme des pages qu'à leur contenu. Après tout (je veux dire *avant tout*), mon grand-père maternel était typographe, et j'ai un peu fréquenté dans mon jeune temps le « marbre » (sans doute en fonte, ou peut-être en bois) d'un méchant petit journal ; or, manifestement, même les choix de police et de format font partie de ce que j'ai jadis baptisé *peritexte*, et qui constitue ce qu'on appelleraït aujourd'hui, assez justement en somme, l'« interface » entre le texte et le monde (quelle qu'en soit l'extension) de ses lecteurs.

Celui de *Bardadrac*, comme tout autre, était de statut variablement partagé entre l'auteur et l'éditeur. Je ne considère ici que sa part auctoriale, en mettant à l'écart un *pitch* de couverture dont l'instance d'énonciation était manifestement éditoriale, ne serait-ce que par la présence des qualificatifs « inattendu » et « plein d'humour », qui ne pouvaient

guère être attribués à l'auteur lui-même, sauf schizophrénie aggravée pour le premier et vantardise insupportable pour le second – et qui ont d'ailleurs, je ne sais comment, disparu au deuxième tirage. (Ce sont les aléas bien connus de ce type d'inscriptions, de haute visibilité mais transitoires par nature et par destination : mon premier livre, en 1966, avait pour titre *Figures* et pour sous-titre *essais*, précision générique bien nécessaire dans le contexte de la collection où il... figurait ; mais à la sortie trois ans plus tard d'un *Figures II*, le premier volume de ce qui devenait rétroactivement une sorte de série fut réintitulé *Figures I*, et l'indication générique, jugée entre-temps inutile, disparut définitivement de la couverture.) Oublions donc l'humour, qui n'est plus allégué en mon nom ; quant à la surprise, il m'arrive rarement, comme on dit sur l'autre rive du lac, de me « décevoir en bien », et jamais au point de me trouver surpris par un livre au contraire « attendu » (accumulé) pendant plus de vingt ans – ce qui fait une assez longue gestation pour ce que les bonnes gens d'autrefois appelaient méchamment un « enfant de vieux », et Rossini, plus allègre, un « péché de vieillesse ».

Ce péritexte commençait donc, sur la couverture, juste au-dessus du nom de l'auteur (qui, n'ayant rien d'un pseudonyme, ne peut procéder d'aucun choix de sa part), avec le titre de la collection : « Fiction & Cie ». On trouverait difficilement un élément plus typiquement éditorial qu'un titre de collection, mais puisque j'avais personnellement souhaité cette collection pour ce livre, ce choix-là fait de la formule reçue « Fiction & Cie » un élément de signification pleinement auctoriale. Cette signification est d'abord négative : depuis *Figures III*, tous mes livres avaient paru dans la collection « Poétique », et il allait de soi que celui-ci, par sa forme et son objet, échappait aux critères génériques de cette collection-là. Des raisons diverses qui m'ont amené à le proposer à son directeur, l'une était que ce titre fait pour moi écho à celui d'un de mes livres antérieurs, *Fiction et diction* – non pas que je veuille interpréter « compagnie » comme équivalent de « diction », mais qui sait ? Cet objet littéraire non identifié en forme (c'est-à-dire sans forme) d'abécédaire ne prétend nullement au statut de la fiction (un peu plus peut-être à ce que certains philosophes appellent « quasi-fiction », voire, plus perversement, « pseudo-fiction »), mais ladite compagnie ne me déplait pas, et l'esperluette encore moins : si je me trouve quelque part à ma place dans ce label éditorial, c'est bien dans ce signe typographique, quelque part entre fiction et... Dieu sait quoi d'autre, au grand embarras des bibliothécaires – et de certains libraires, qui rangent ce livre, par défaut, routine ou simple malveillance, parmi les ouvrages de... critique littéraire. J'ai lu que, dans certaines librairies anglaises ou américaines, des rayons se partagent entre « Fiction » et « Littérature ». Je n'ai jamais rencontré en personne cette répartition paradoxale, mais j'y trouve tant à méditer que j'y reviendrai sans doute.

Le deuxième élément de ce péritexte, en descendant l'escalier de la couverture, est évidemment le titre, *Bardadrac*, qui renvoyait sans équivoque à l'entrée où figure, si l'on peut dire, la définition de cet objet. Le mot, dont l'origine vécue n'a rien de littéraire, est une sorte d'onomatopée composite, mixte évident du vieux *bric-à-brac* et de l'à peine plus récent *barda* militaire, lui-même dérivé du mot arabe *barda'a*, qu'on rencontre par exemple dans le récit de voyage de Flaubert et encore en vigueur dans tout le Proche-Orient, où il désigne un bagage en fouillis – on me signale même qu'en hébreu moderne, cet emprunt familier signifie tout simplement « bordel », dans tous les sens, littéral et figurés, du mot français. Par ce titre à la Michel Leiris (voyez *Fourbis*), ce livre se définit donc comme rhapsodie bien ou mal cousue d'éléments hétéroclites, assemblés *in extremis* selon une technique que, pensant aux merveilleux *patchworks* de bris et débris de Kurt Schwitters, je qualifierais volontiers de *bricolage*. Mais la référence oblique à l'inventrice de son mot-titre le définit aussi comme hommage posthume à cette personne qui, soit dit en passant et quoi qu'on en ait cru lire, n'était nullement ma cousine (celle-ci, encore enfant, vaquait alors à d'autres jeux, dans d'autres cours et d'autres jardins), mais, symboliquement, bien davantage. Et qui m'a révélé jadis les vertus du désordre et les charmes de l'imprévu, dans le climat à peine trouble et plutôt léger de ce qu'une autre amie a baptisé plus récemment « œdipe sans complexe » – et pour cause (je ne puis manquer de citer une fois de plus le héros trop insouciant de *La Machine infernale* : « L'essentiel est qu'elle ne le soit pas »). Cette entrée titulaire, on peut bien la qualifier, pour une fois justement, d'*éponyme*, puisqu'elle donne son nom à l'ensemble, comme il arrive qu'un poème, une nouvelle, un conte, un essai, une plage de disque, serve à intituler l'ensemble où il ou elle prend place – façon bien sûr d'attirer l'attention sur le détail ainsi privilégié, qui aura mérité cette promotion réciproque, et somme toute circulaire.

Je néglige à regret la vignette présente sous le titre, et qui illustre depuis l'origine, non pas bien sûr ce titre singulier, mais le nom de la collection entière, d'une manière dont j'ignore le motif iconographique, et qui ne dépend évidemment en rien d'une intention d'auteur. Je néglige aussi la mention, en bas de page, de l'éditeur (au sens commercial) : le *Seuil*, mention qui n'innove en rien dans ma bibliographie, et qui n'introduit donc pas grande information. Pierre Bourdieu, déjà cité à ce propos, disait parfois qu'il faut savoir quitter un éditeur, « surtout quand il est bon ». On pourrait interpréter à la lumière de ce conseil ambigu ma propre fidélité, mais je ne me prononce pas (encore) sur le motif désobligeant qu'elle semblerait impliquer, du genre : « mon éditeur n'est pas assez bon pour que je veuille en changer » – ce qui serait une variation biscornue sur cette boutade de Geneviève Straus, « J'ai trop peu de religion pour en changer », ou peut-être celle, un brin sexiste, que d'aucuns attribuent à Talleyrand : « Trouvez-m'en une plus bête, que je l'épouse. »

Le troisième élément, emprunté à Montaigne, « J'ai un dictionnaire à part moi », est une épigraphe qui, une fois arrachée à son contexte d'origine, désigne assez clairement ce livre comme un abécédaire intime, ou pour le moins privé : la vogue actuelle était alors, et est peut-être encore, aux « dictionnaires amoureux » de ceci, de cela et même d'autre chose, et celui-ci l'est peut-être à sa manière, mais je ne souhaite pas préciser de quoi : cela devrait s'entendre à la seule lecture. J'ai envisagé un temps, puis renoncé assez vite à adopter comme titre la formule *À part moi*, dont l'ambiguïté manifeste aurait sans doute prêté à rire, mais cette fois à mes dépens, ce dont je me garde autant que je peux. J'ai donc gardé l'épigraphe comme telle, et assortie d'un commentaire qui valait pour un bref avertissement au lecteur. Il est maintenant un peu tard pour les avertissements, mais je confirme que les divers « modèles » cités (Voltaire, Flaubert, Bierce, etc.) constituent seulement une sorte de référence générique : si certains auteurs ont emprunté sa forme au dictionnaire pour un autre usage, il est peut-être permis de s'autoriser de leur exemple sans vouloir du tout se mesurer à eux.

Bardadrac (et sa présente suite) partage donc avec les dictionnaires proprement dits un ordre alphabétique générateur de désordre thématique, qui déconstruit la réalité observée, remémorée ou fantasmée en l'indexant sur des mots-entrées choisis, dans mon cas, de manière arbitraire ou volontairement fourvoyante, et qui traitent cette réalité de manière à éviter toute continuité narrative ou discursive, et toute contrainte chronologique : « ces régions de la mémoire, dit à peu près Joseph Conrad, ne savent rien du temps ». Éviter la contrainte temporelle et la cohérence thématique, c'est aussi se soustraire à toute obligation d'exhaustivité : les circonstances se dissimulent en épiphanies ponctuelles, la pensée, si l'on peut dire, se diffracte en aphorismes et en boutades, le récit en lambeaux, le discours en éclats, le tableau d'une vie en reflet, d'allure plutôt cubiste, dans un miroir brisé. Puisqu'un de mes professeurs me prêtait jadis ironiquement un « génie à facettes », je décline forcément le génie, mais je ne peux renier les facettes.

Roland Barthes a bien évoqué le plaisir de l'écriture en fragments, plaisir perpétuel, et qu'on espère contagieux, de multiplier les débuts et les fins, de commencer ici, de s'interrompre quelque part et de reprendre ailleurs, d'ouvrir et de fermer sans cesse les vannes de l'écriture, sans mesurer d'avance l'espace qu'on lui accorde et la respiration qu'elle impose. Par rapport à ce premier parti de fragmentation, le choix supplémentaire de l'ordre alphabétique comporte un inconvénient dont il m'est arrivé de souffrir : celui d'imposer une adresse, et donc un semblant de titre, à un élément qui aurait peut-être préféré s'en passer. Mais, comme l'ont illustré entre autres Pierre Bayle, Voltaire ou les auteurs de l'*Encyclopédie*, l'avantage de la fragmentation en abécédaire d'un propos qui ne se soumet pas non plus à la finalité didactique du dictionnaire, c'est d'embarquer le lecteur dans un parcours en zigzag qui tient moins du sentier balisé que du labyrinthe, du jeu de pistes à leurres et à pièges et du billard à trois ou quatre bandes. « Mes fantaisies se suivent, dit encore l'autre (le même), mais parfois c'est de loin, et se regardant, mais d'une vue oblique. » L'aveu mérite qu'on le reprenne, et qu'on le répète.

Dans un « vrai » dictionnaire, les renvois d'un article à un autre sont explicites et en principe à peu près sûrs : si, à l'adresse *Tilleul*, je tombe sur une définition commençant par le mot *arbre*, je sais où trouver, si je l'ignore, le sens générique de ce dernier mot, et ainsi de suite par emboîtements de concepts. Mais *Bardadrac*, bien sûr, n'est pas un vrai dictionnaire : ses rubriques sont rarement des définitions de mots-entrées, mais tantôt des fragments auxquels l'entrée sert de titre par un hasard plus ou moins assisté, tantôt quelque intermédiaire entre ces deux relations inverses. Dans ce livre, une adresse *Cèdre* (qui n'y est pas) aurait pu conduire, par dérive, ellipses et bifurcations diverses, à l'évocation d'une personne, d'un objet, d'une époque ou d'un lieu, que l'on retrouverait peut-être plus développée sous une autre entrée, mais qu'on ne saurait pas comment chercher, puisque, contrairement même à la pratique stratégique si torse de Diderot et d'Alembert (« *Cannibalisme* : voir *Eucharistie* »), la connexion éventuelle est ici absente, et que les « titres » des fragments n'en garantissent pas souvent la teneur. C'est ce que Montaigne (qui n'a pourtant jamais songé à suivre l'ordre alphabétique) disait mieux que je ne saurais le faire, je recite donc ma citation : « Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matière ; souvent ils la dénotent seulement par quelque marque » – et je confirme qu'on (ni moi) ne sait pas toujours laquelle, chaque entrée ouvrant au moins prétexte à associations libres et digressions en chaîne, et qui s'en écartent progressivement. Cette indétermination thématique et cette structure en écharpe favorisent ce mode de parcours en *opus incertum* qu'un de mes lecteurs qualifie de « lecture en crabe », et qu'on peut aussi comparer, en hommage à Nabokov, à la diagonale brisée du cavalier.

Au passage, j'observe que personne ne m'a demandé où j'avais pris la phrase entre guillemets qui ouvre le second paragraphe de l'avant-propos : « Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté. » Je suppose que les guillemets qui l'entourent et qui la signalent comme une citation ont échappé à ceux de ses lecteurs qui n'en connaissaient pas l'origine. Cette discrétion lui convient, je la laisse planer encore un peu, jusqu'à peut-être oublier moi-même cette source pas si lointaine. Soit dit pour aider tout de même un peu le lecteur curieux, et pour prévenir le soupçonneux, je précise que cette phrase n'est pas apocryphe, et, même s'il aurait bien pu l'écrire, qu'elle n'est pas non plus de Montaigne. Mais puisque je la cite en l'appliquant clairement à mon livre, je dois sans doute motiver un peu cette application, en forme de retour en arrière génétique.

Il est, en fait, résultat d'une sédimentation, sur bien des années, de stromates de toutes sortes et de toutes provenances. Il contient en arrièr un bref poème écrit vers 1947, et une chanson entendue mille fois par été dans les années cinquante, et quelques pages rescapées de la fin des années soixante-dix, débris d'une série, vite avortée, d'« anachroniques » passablement intempêtes pour un journal du soir et du lendemain. Une autre, qui évoque une visite à sa maison de campagne au bord de l'Adour, a paru en novembre 2002 dans le catalogue d'une exposition consacrée à Roland Barthes. Tout le reste s'est déposé sans destination ni projet pendant une vingtaine d'années, sur des feuillets plus ou moins rangés selon la nature de leur propos : biographèmes – parfois simples « biographies », comme disait Thibaudet – authentiques ou reconstitués, observations et opinions diverses, brèves de tiroir, dérivées en cascades, dérapages plus ou moins contrôlés, bestiaire fantaisiste, collection de « mots-chimères », recueil de *Souvenances* qui se souvient (entre autres) de Georges Perec (qui lui-même...), et répertoire à la Flaubert, ou à la Proust, de cuirs, de clichés et d'idées reçues, finalement rebaptisés « médialecte », puisque référé, de manière volontairement partielle et non sans mauvaise foi, à la seule vulgate des médias.

Sur toute cette gestation, je n'ai curieusement presque aucun souvenir d'instant initial d'écriture proprement dite, mais seulement de moments plus récents de relecture et de transfert sur un disque dur un peu rustique, qui ont préparé le travail final d'élagage et de mise en place. Je pourrais donc dire, comme Aragon dans *Les Incipit* à propos de ses romans, que j'ai bien davantage lu et relu ces pages que je ne les ai écrites : mon « art poétique », si j'en formulais un, se résumerait ici à ce précepte, aussi simple que contradictoire, qui marie bizarrement Socrate (ou Jésus, cet autre champion de l'oralité) et Boileau : *n'écrivez jamais, corrigez toujours*. Mais « mise en place » est un bien grand mot : la disposition en désordre alphabétique s'était forcément imposée pour deux séries en abyme (*Mots-chimères*, bien sûr, et *Médialecte*, qui est en somme, pour le désigner lui-même par un autre mot-chimère, un *alphabétisier*), puis elle s'est propagée à l'ensemble sans dessein volontaire et par simple contagion.

Ce livre (et sa suite) appartient globalement au genre, connu depuis l'Antiquité, que le latin nommait *satura* (j'y reviendrai sans doute plus loin), et qui s'est aussi, plus ou moins, appelé un temps la *fatrasie*, pratique médiévale que mon confrère Petit Robert définit ainsi : « Poème d'un caractère incohérent ou absurde, formé de dictons, proverbes, etc. mis bout à bout et contenant des allusions satiriques. » Il relève aussi, partiellement et dans le détail, de quelques pratiques plus récentes, comme l'autobiographie, déjà évoquée, mais il s'y rattache par une relation de *flirt*, selon la définition ancienne de cette pratique, qui disait en d'autres termes que l'on tourne autour de la chose sans y entrer tout à fait. Transposée dans le domaine qui nous intéresse ici, la formule indique que les épisodes vécus ou personnes rencontrées ne figurent dans ce livre qu'à titre lacunaire et désorienté, et sur un mode plutôt évusif. Cette particularité résulte évidemment du mode de « récolte » hasardeux que j'ai dit, mais elle se trouve aussi répondre à un rapport plutôt confus à ma propre personne – rapport qui est sans doute lui-même autant une cause qu'un effet. On dit que le moi est haïssable, mais la haine – comme l'amour – de soi suppose une identification qui m'échappera toujours. Borges, ou l'un des siens, a dit de son côté que le sujet n'est qu'une illusion grammaticale. J'ai tenté de déjouer cette illusion, ailleurs en changeant (un peu) de prénom, ici en changeant (parfois) de pronom : comme dit un personnage du même auteur, tout cela est si loin que je ne sais plus si c'est à moi ou à un autre que la chose advint. Et qui le saurait ?

Persévérance. La sagesse des nations dit en latin que persévérer *dans l'erreur* est diabolique. Tout démon mis à part, je ne me sens pas loin de généraliser cette critique, si c'en est une : pour moi, l'erreur est toujours de persévérer en quoi que ce soit, fût-ce en son être. La devise du Taciturne m'est étrangère, au moins dans sa deuxième proposition, selon laquelle il n'est, si j'ai bonne mémoire, « pas nécessaire de réussir pour persévérer ». Je ne crois pas même nécessaire d'échouer pour renoncer, et je ne persévère, le cas échéant, qu'en renonçant à renoncer. Je n'admire que de loin ceux qui ont pour principe de « ne rien laisser passer », de « ne jamais en rabattre », de « n'accepter aucun compromis », de « ne jamais s'avouer vaincu », de « ne jamais abandonner », de « ne jamais jeter le manche après la cognée », ni « le bébé avec l'eau du bain », ou encore de « ne jamais tenir un refus pour une réponse ». Je signe volontiers, mais je ne m'engage pas à persister.

Pesée. Je n'ai jamais bien compris en quoi pouvait consister celle des âmes (ni d'ailleurs l'âme elle-même), mais je me souviens que dans mon enfance, quand on m'envoyait acheter un « pain de quatre livres » (on ne comptait jamais en kilos), et que la miche n'atteignait pas le poids demandé et payé, le boulanger ajoutait un petit quignon de complément qu'on appelait la « pesée ». Je crois même que ce quignon devenait une sorte de supplément rituel à la miche, comme (pratique apparemment passée de mode aujourd'hui) la treizième huitre de chaque douzaine ou la petite louche de lait supplémentaire dans le bidon de deux litres, qu'il s'agissait ensuite de faire tourner à bout de bras sans en renverser une seule goutte. Aussi rituellement, la « pesée » revenait de droit à l'appétit du commissionnaire. Aujourd'hui, je crois bien, on ne pèse plus guère le pain, quelle qu'en soit la forme, sinon peut-être dans les campagnes les plus reculées.

Phoque. Il y avait jadis, au coin de la rue Lecourbe et de la rue Cambronne, à deux pas de la charmante place (triangulaire, comme on n'en voit pas assez) du Général-Beuret, une poissonnerie dont le principal argument était un jeune phoque, qui se dandinait sur le trottoir mouillé, et à qui son maître – si l'on est le maître d'un phoque – envoyait de temps en temps, pour le récompenser de sa sagesse, une sardine ou un anchois qu'il ne manquait jamais d'engloutir. Il portait un nom que j'ai oublié, mais je me souviens que ce n'était pas vraiment un nom de phoque. J'aimerais savoir si cette pratique s'est maintenue, et si elle a cours en d'autres lieux. Je crains que non, mais je trouve qu'elle mériterait de devenir aussi « emblématique » de cette profession (à vrai dire en voie de disparition) que la carotte des bureaux de tabac (même remarque) ou la croix verte des pharmacies. Ce serait une salutaire contribution à la survie de l'espèce, pinnipède ou poissonnière, et de la nôtre en général, tout aussi menacée par le réchauffement de sa banquise d'origine.

Pitchoone. J'ai malheureusement oublié son nom, et jusqu'à son prénom, sans doute parce que sa taille réduite lui valait ce diminutif affectueux, qui effaçait toute autre désignation. De son origine clairement orientale, elle tenait déjà, à quinze ou seize ans et par compensation, cette ampleur de hanches que nous appelions entre nous le « bassin méditerranéen ». Cette particularité faisait d'elle la petite coqueluche des « surbous » – car nous ne savions pas encore élider le préfixe. Elle reste donc ici presque anonyme, malgré le vif souvenir que je garde de son tiède contact, et du léger goût de loukoum qui parfumait son baiser profond.

Pléonasmes. Au titre des pléonasmes institutionnels, je découvre un peu tard, n'en étant plus guère concerné, qu'il existe au ministère de l'Éducation nationale une Direction de l'enseignement scolaire.

Pluriels. Je sais bien que ces graphies anglaises *Marseilles* ou *Lyons* (apparemment abandonnées aujourd'hui, au moins aux États-Unis et en tout cas par le *New York Times*) ne dénotent pas vraiment des notions plurielles de ces villes françaises, mais je vois que les noms de famille, outre-Manche et outre-Atlantique, prennent une telle marque dès qu'ils désignent une famille entière, ou au moins un couple légitime. Je crois avoir rencontré ce fait pour la première fois en arrivant à la porte d'un somptueux appartement new-yorkais, qui annonçait, en lettres d'or : *The Riffaterres*. Il y avait pour moi, dans cette inscription, une emphase toute nobiliaire et presque dynastique, comme on écrit (et dit) sans doute *The Tudors* ou *The Windsors*. La suite des aîtres était d'ailleurs à l'avenant, mais je dus assez vite m'habituer à cette forme somme toute banale, et consubstantielle à l'usage de la langue anglaise : j'appartenais bel et bien à la tribu, pourtant modeste, des *Genettes*, ce qui me rapprochait un peu plus de cette charmante espèce nocturne de « mammifères carnivores à longue queue rayée », dont une représentation figurerait certainement sur mon blason si j'en avais un. On s'y fait comme à tout, mais où l'affaire se gâte, c'est lorsque le patronyme en question se termine déjà par un *s*, et qu'on veut lui faire désigner un groupe familial par adjonction d'une prothèse pluralisante alourdie d'un *e* purement épenthétique, si l'on voit ce que je veux dire. On va le voir de ce pas : je lis dans mon magazine habituel que le très chic ménage formé naguère par Charles et Marie-Laure de Noailles se réduit à *The Noailleses*, et j'infère de cet exemple que la famille à laquelle appartient, entre autres, la duchesse Oriane, le duc Basin, le baron de Charlus et le marquis de Saint-Loup n'est rien d'autre que *The Guermanteses* – à moins que son caractère fictionnel ne la dispense, comme je le souhaite, de cette longue et un peu ridicule queue rayée.

Point. Un de nos camarades était affligé d'une sorte de discret bégaiement qui consistait simplement, de temps à autre, à bredouiller entre deux mots un explétif purement mécanique et tout personnel, quelque chose comme « pl, pl, pl ». Nous étions parfaitement habitués à ce tic verbal, qui hachait son propos sans en altérer la teneur. Un jour, pourtant, il nous surprit par effet d'ambiguïté : c'était au cours d'une « prise de parole » très élaborée, qu'il avait entamée sans accident notable ; arrivé à une chaudière de son discours, il articula, si l'on peut dire : « Pl, pl, pl ; ça, c'est un point ». Il enchaîna aussitôt sur un autre argument, et nous comprîmes à retardement que le mot « point » n'avait pas défini le borborygme lui-même comme un signe de ponctuation, mais bien le développement qui l'avait précédé comme la première partie d'un exposé en plusieurs (vraisemblablement trois) « points ». Le « ça » de transition, quant à lui, ne désignait pas l'explétif involontaire, où il fallait entendre, comme d'habitude, et comme en musique, « une mesure pour rien », mais bien le premier argument énoncé, qu'il fallait prendre en compte et garder en mémoire en attendant la suite. Parvenu à son terme, l'ensemble se révéla fort cohérent, aussi pertinent que pouvaient l'être nos argumentations de l'époque, et digne de figurer au procès-verbal de séance, mais l'énoncé « Pl, pl, pl : ça, c'est un point » resta assez longtemps comme une référence inévitable jusque dans nos conversations les plus oiseuses et les plus décousues. Le mot « point », en quelque sens qu'on le prit, et fût-il final, demeurerait lié à cette occurrence, aussi mémorable qu'involontaire.

Poisson. J'ai longtemps attribué à une invention launaysienne cette chanson enfantine qui dit entre autres :

*Mon poisson rouge ayant appris
Que les oiseaux vivaient sans cage
Se dit un jour « Tiens moi aussi
Je voudrais voir du paysage.*

*Mon bocal est trop petit
L'eau est sale, l'herbe y pousse
Je veux voir du beau pays
Et m'étendre sur la mousse... »*

Mais lorsqu'on parle de « en ligne » comme une sorte de comptage à tous les coups, on se dit que l'autre, même si les folklores communiquent souvent on ne sait trop comment, ni pourquoi. Disons qu'elle était digne de cette source apocryphe.

Polyphonie. C'est peut-être dans les *Sonates et partitas pour violon* et les *Suites pour violoncelle* de Bach qu'on éprouve le mieux, même lorsqu'on n'entend qu'un seul son à la fois (sur une seule corde), l'effet de polyphonie implicite, induite par la seule ligne mélodique. En fait, bien sûr, le violon, et même le violoncelle, sont tout à fait capables de faire entendre, sur deux ou parfois trois cordes, des accords de deux ou trois tons, simultanés ou arpégés – dans ce dernier cas, comme dit le musicologue Philippe Venturini, l'archet « disperse sur des lignes horizontales des notes habituellement appelées à s'empiler en accords verticaux » ; c'est à vrai dire la définition même de l'arpège, mais formulée d'une manière qui consonne à mon propos : l'harmonie implicite est alors « dispersée » dans la durée du discours mélodique. Les tons chargés de suggérer l'accord sont souvent marqués par une simple amorce en note piquée (ou plutôt ici raclée d'un bref coup d'archet), comme aussi souvent dans les *Partitas pour clavier*. C'est ce qu'on pourrait appeler une *monodie polyphonique*, capable d'indiquer une harmonie sous-jacente – voire un véritable contrepoint, comme dans les fugues des trois *Sonates*, ou dans le prélude, en forme d'ouverture à la française, de la *Cinquième Suite*. La chose se produit aussi, par un processus en quelque sorte inverse, lorsqu'un musicien de jazz, sur un instrument forcément monodique, comme la trompette ou le saxo, « explore », comme on dit dans ce champ, les virtualités mélodiques induites par la grille harmonique du thème, éventuellement en solo « absolu », sans aucun accompagnement susceptible d'actualiser cette grille, comme lorsque Coleman Hawkins (à peine soutenu par un orchestre des plus discrets, et peut-être ajouté après coup) improvise sur *Body and Soul*, ou Joe Henderson, rigoureusement seul, sur le *Lush Life* de Billy Strayhorn ; l'auditeur doit là encore percevoir la polyphonie (préexistante) sous les inflexions mélodiques qu'elle soutient, différentes de chorus en chorus tout au long du solo, et éventuellement « reconnaître » le thème ainsi varié s'il en a manqué l'exposition – au reste parfois absente. Dans les deux cas, l'oreille attentive s'oblige à un effort de reconstitution (d'actualisation du virtuel) qui rend l'écoute de ces deux types de musique, baroque ou jazzistique, intellectuellement plus active que toute autre. Mais j'ai sans doute tort de limiter au Baroque le champ « classique » de ce fonctionnement : les *Variations Diabelli* de Beethoven imposent (ou pour le moins réclament), tout autant que les *Goldberg* de Bach, cette sorte de vigilance structurale, d'ailleurs souvent tenue en échec. En veine de repentance, je dois bien avouer que la distinction entre suites, partitas et (en pays baroque) sonates m'échappe. Je suppose que les intéressés s'y retrouvaient mieux que nous, mais je doute de son importance.

J'ai longtemps ignoré, ou négligé, les *Inventions à deux et trois voix* (BWV 772 à 801), dont je possédais pourtant quelque part un enregistrement, sur les deux dernières faces d'un coffret (vinyle) de Glenn Gould dont les quatre premières portaient les *Partitas pour clavier*. Je ne sais quel préjugé me les faisait prendre pour des œuvres mineures et/ou purement didactiques – le fait est qu'elles furent écrites, dans la période « profane » de Köthen, pour l'éducation d'un de ses fils. Je les ai donc découvertes par hasard et très récemment, sous cette forme et sous ces doigts (c'est peut-être la meilleure performance de Gould, avec ses *Variations Goldberg* de 1981), et ce fut une révélation : pièces simples et même (comme on dit) « faciles », mais d'une facture toute contrapuntique – bien davantage que les pièces des *Partitas*, qui sont des suites de danses. Il ne s'agissait que de former Wilhelm Friedemann à l'indépendance des voix et des mains, mais la fonction pédagogique est ici au service d'une sorte de degré minimal de contrepoint : c'est l'art de Bach réduit à son essence la plus pure. Je ne regrette pas d'avoir attendu si longtemps cette révélation ; le répertoire classique (baroque) n'est pas si vaste qu'on n'ait pas, arrivé à un certain point, l'illusion d'en tout connaître par cœur, et une trouvaille aussi tardive est une vraie bénédiction.

Ponts. J'en avais oublié deux sortes, pourtant dignes de remarque : les ponts bordés de maisons et de boutiques, comme il y en avait tant jadis à Paris (on parle de temps en temps d'y revenir, et nos arrière-petits-enfants verront peut-être cela, si nous en avons) ; et les ponts couverts, comme on en voit en Suisse (à Baden et ailleurs : Lucerne en comporte deux, le Kapellbrücke, couvert et coudé, et le Spreuerbrücke, tous deux ornés de peintures ; au sud de Lucerne, entre Kerns et Sachsein, on peut voir le plus haut d'Europe). À Venise, le Rialto, à Florence, le Ponte Vecchio sont à la fois couverts et bordés d'échoppes, ce dernier même surmonté par le fameux *corridoio* de Vasari, qui conduit à sec des Offices au palais Pitti et abrite en outre une bizarre collection d'autoportraits. Aux États-Unis, on me compte, *doctus cum libro*, mille sept cents ponts couverts dans quarante-cinq États (dont Pennsylvanie : 460, Ohio : 240, Indiana : 158, Vermont : 128, Iowa : 20 dont 6 dans le comté de Madison, dont en particulier celui de Roseman, qu'on voit assez longuement dans le film de Clint Eastwood, *The Bridges of Madison County*).

Portail. Je ne suis pas sûr que ce mot soit le plus juste pour désigner cette clôture à double vantail de ferronnerie en minces demi-cylindres, entre deux piliers de brique, qui sépare notre jardin de campagne de la rue qui le borde. Nos voisins parlent plutôt de « grille », ce qui me semble un peu léger, et d'ailleurs, pour désigner ce que j'appelle « jardin », ils disent plus volontiers « cour » – ce qui déconcerte ma référence théâtrale, elle-même, comme j'ai déjà dit, plutôt hésitante. Mais l'usage rural, en toutes régions je suppose, appelle « cour » tout terrain plus ou moins pavé ou battu entre la ferme et la route, et le fait est que l'espace qui sépare chez nous la maison de ses dépendances est à la fois cour et jardin : cour gazonnée en jardin, jardin en forme de cour fermée, qui ne s'entrouvre que par ledit portail. Cette clôture, toujours menacée de rouille et en attente d'une nouvelle couche de peinture blanche, est pour diverses raisons le point stratégique de nos séjours campagnards. Stratégique, comme tout seuil à franchir entre un dedans et un dehors, mais je devrais plutôt dire *névralgique*, compte tenu des souvenirs et des sentiments qui s'y accrochent, depuis le jour où, nous à table, une brave dame des environs, qui avait perdu le contrôle de son volant, l'emboutit profondément ; elle n'était pas blessée, mais un peu choquée, et il fallut la rassurer avant de démêler les deux ferrailles : puis constat, négociations entre compagnies d'assurances, travail pour le carrossier de la partie adverse, et pour un ferronnier de Toucy, qui s'en acquitta en notre absence. C'est aussi le lieu où, Babette retenue ailleurs, j'attendis pendant une ou deux heures l'arrivée de ma fille cadette, venant seule dans une Peugeot 604 trop lourde pour sa virtuosité encore hésitante, et qui, écoutant trop intensément chanter Julien Clerc sur notre auto-radio, s'était un peu plantée dans un terre-plein de l'autoroute, comme la police eut l'obligeance de me l'annoncer aussitôt par téléphone, précisant après coup qu'il y avait eu « plus de peur que de mal », et que la rescapée venait de reprendre sa route dans le bon sens – le mien. Aucun « mal », finalement, même mécanique, mais l'omelette aux fines herbes et la salade à l'estragon que je lui avais préparées furent les meilleures de ma vie, et, je veux le croire, de la sienne. En ce temps-là, l'estragon nous « venait » encore entre deux rosiers. Depuis, Julien a quitté la Puisaye, mais non pas nos platines.

Portière. Dans le film, pas vraiment génial mais assez bien intentionné, de Robert de Niro, *A Bronx Tale* (1993), le héros apprend de son mentor mafieux le « test de la portière ». Il s'agit d'ouvrir galamment la portière (droite) de votre passagère d'un (premier) soir, puis, en contournant votre voiture, de vous diriger vers votre propre portière (gauche) de conducteur. Si votre passagère se penche pour vous l'ouvrir de l'intérieur, c'est le signe qu'elle est « la bonne ». Sinon, accompagnez-la aussitôt chez elle et oubliez-la. Dans le film, où la passagère est une exquise jeune fille « de couleur », le test se révèle positif. Cet épisode me touche beaucoup. Il me semble que ce geste, sans doute exceptionnel dans le Bronx, est aux États-Unis une marque assez courante de bonne éducation des filles – plus courante qu'en France, peut-être pour des raisons techniques (largeur des voitures, système local de verrouillage et de déverrouillage des portières, que sais-je encore), peut-être pour une raison plus « culturelle ». Toujours est-il qu'il m'est arrivé un soir d'y avoir affaire, et que je m'en souviens comme si c'était hier. Ce ne pouvait pas être hier, entre autres parce que voici maintenant quelques années que l'usage de la télécommande a fâcheusement périmé ces bagatelles de la porte, et quelques autres signes de bonne entente entre les sexes.

Pouce. L'anglais *thumb* a plus d'emplois en locutions que notre *pouce*, qui n'en est pas très riche, bien qu'il serve aussi à traduire *inch* – et Dieu sait combien de choses nous mesurons maintenant en pouces, au mépris de notre bon vieux (quoique plus jeune) système métrique. Il est vrai que *thumb* est aussi un verbe, ce qui autorise l'expressif *to thumb* pour « faire de l'auto-stop » (du coup, le québécois dit « faire du pouce », et même « aller en pouce », à distinguer du plus oriental « aller en pousse »), et le non moins désinvolte *to thumb a book* pour notre trop délicat *feuilleter* : notre pouce en sait parfois plus que nous sur les livres que nous avons confiés à son activité stroboscopique, qui les transforme en *flip books* involontaires – quasi-lecture souvent bien suffisante pour en apprécier la teneur. Mais mon préféré est *rule of thumb*, qu'un dictionnaire bilingue traduit trop abstraitement par : « principe de base ». Il s'agit plutôt d'une donnée pratique, de vérité approximative mais d'accès immédiat par raccourci de mémoire, que votre pouce connaît par cœur et vous souffle à l'oreille. Par exemple : « Sur les troncs d'arbres, la mousse indique le nord », « 15 euros valent environ 100 francs », « Plus il y a de monde à l'arrêt d'autobus, plus il vaut la peine d'attendre le prochain », et autres règles de 3 ou preuve par 9. Notre vie est largement régie par ce genre de préceptes devenus instinctifs, que nous apprécierions mieux si nous songions à les appeler, nous aussi, *règles de pouce*. Mais je ne voudrais pas faire tort à notre enfantin « Pouce ! », interjection qui se perd un peu, je le crains, comme son antonyme « Pouce cassé ! », ni à « manger sur le pouce », qui traduit mieux l'anglais *fast food* que l'indigeste « restauration rapide ». Je ne sais trop enfin d'où mon père tenait l'expression « ... et le pouce ! », qui lui servait à indiquer qu'une quantité était sous-estimée : « Ça doit bien valoir dans les mille balles ? – Et le pouce ! » Robert y hasarde une source qui serait « Y mettre les quatre doigts et le pouce », ce qui me conforte dans le soupçon d'une origine, disons, équivoque. Encore était-ce bien avant la sculpture de César. Il me revient aussi, par souvenir maternel, cette sorte de comptine, évidemment occitane, qui énumérait les cinq doigts en ces termes (excusez les fautes du copiste) : « Poudzu, Ledzapot, Grandet, Damisel, Pitchounet. »

Poulet. Histoire juive (pourquoi juive ?) : Dans un *shtetl*, le rabbin organise un concours de longueur de sexes masculins, dont le prix, considérable, est un poulet vivant. Les hommes se groupent, se présentent et s'exhibent tour à tour. Le rabbin élimine successivement au profit du plus méritant, et finalement la récompense revient à Jacob, qui rentre

chez lui avec le poulet gesticulant à bout de bras. Rachel lui demande combien il l'a acheté, et Jacob raconte comment il l'a gagné. « Quoi, dit Rachel, tu n'as pas eu honte de montrer ton sexe à tout le monde ? – Rassure-toi, répond Jacob, pas entièrement : juste ce qu'il fallait pour gagner le poulet. » Pourquoi un poulet ?

Présentations. Ce n'est pas tout que de faire et de manger des crêpes, il faut savoir, là aussi, pourquoi. Dans mon enfance protestante, on associait plus volontiers la Chandeleur (fête des chandelles, plus largement des lumières, dérivée ou non de la Hanoukka juive) à la Présentation de Jésus (« lumière du monde ») au Temple qu'à la Purification de la Vierge, deux événements qui pourtant coïncident naturellement, puisque la naissance d'un garçon entraînait une période de quarante jours avant les « relevailles ». Quarante jours, donc, après Noël – soit invariablement, en Occident, le 2 février – Marie, relevée de ses couches, vient présenter Jésus au Temple. Cette Présentation ne posait aucun problème, mais la Purification s'empêtrait un peu avec la supposée virginité de cette mère, sans compter le dogme (récent) de l'Immaculée Conception – non du Christ, comme certains inclinent à le croire, mais bien de Marie elle-même –, dogme papiste banni de chez nous. Autre difficulté : la relation entre cette Chandeleur, calendairement liée à la naissance du Christ, et le Mardi gras, lié (quarante-sept jours avant) à la résurrection du même, deux fêtes qui tendaient à se télescoper et à se confondre. Mais entre Mardi gras et Pâques s'étendait cette obscure période de carême, avec ou sans Carnaval, où l'on avait un peu de mal à caser le mercredi des Cendres, la mi-carême, le dimanche des Rameaux, l'« agonie » au mont des Oliviers, la Cène, le baiser de Judas, le Chemin de croix et la Crucifixion. Dans le doute, ma mère enchaînait à la galette des Rois une kyrielle de « dîners de crêpes » dont la signification religieuse m'échappait de plus en plus, comme la nécessité rituelle d'une dose d'eau de fleur d'oranger dans la pâte préparée de la veille et laissée « reposer » la nuit, que mon père corrigeait d'une autre dose, mais de rhum. C'est bien des années plus tard que j'ai découvert l'admirable tableau de Mantegna (*Présentation du Christ au Temple*), qui se trouve aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Berlin, tout en plan rapproché, avec son Jésus emmaillotté mais déjà droit sur ses jambes et sa Vierge indubitablement purifiée. Tout le contraire de la monumentale *Présentation de la Vierge au Temple* de Titien, que l'on voit à l'Accademia de Venise, avec une petite Marie enfant perdue à mi-pente d'un immense escalier. Cette Présentation-là, première en date, et mentionnée seulement dans l'apocryphe « Protévangile de Jacques », se fête le 21 novembre. Mais nous sommes loin de la Chandeleur, et je ne sache pas qu'on y fasse sauter des crêpes.

Présidents. Soit dit sans vouloir décourager quiconque, présider la République française n'est pas toujours un métier de tout repos, ni un contrat à durée indéterminée, encore moins une assurance-vie. Récapitulons : Mac-Mahon, contraint à la démission ; Jules Grévy, contraint à la démission ; Sadi Carnot, assassiné ; Casimir-Perier, démissionnaire au bout de six mois ; Félix Faure, mort subitement dans l'exercice de ses fonctions extraconjugales ; Paul Deschanel, tombé d'un train près de Montargis ; Alexandre Millerand, démissionnaire au bout de quatre ans ; Paul Doumer, assassiné ; Albert Lebrun, évincé puis déporté ; René Coty, évincé sous menace de putsch militaire ; de Gaulle, démissionnaire au bout de quatre ans de second mandat sur échec d'un référendum ; Georges Pompidou, mort au bout de cinq ans de la maladie de Waldenström. Les autres mandats furent plus gratifiants, ou au moins plus paisibles, mais la plus belle fin – la plus romanesque en tout cas – est celle du général Boulanger, suicidé sur la tombe encore fraîche de sa maîtresse ; je reconnais qu'elle ne compte pas vraiment, puisque l'intéressé n'était pas entre-temps devenu président de la République. Je ne la mentionne que pour élargir un peu le champ des options futures.

Prière. « Devant les foules qu'il voyait de son temps se presser dans les églises, Joseph de Maistre (nous dit Paul Veyne) demandait : "Combien y en a-t-il qui prient réellement ?" » J'ai passé une partie de mon enfance à me demander moi-même si je priais comme il fallait, c'est-à-dire comme le souhaitait ma mère. Je fermais les yeux, comme je la voyais faire et pour mieux me concentrer sur ma supposée foi intérieure, puis je m'abîmais dans une interrogation sans issue quant à la nature de cette foi, et plus encore de l'action par laquelle j'étais censé l'exprimer. Le seul motif auquel j'aurais pu accrocher cette action consistait en un vœu dont elle pouvait garantir le succès – par exemple, une bonne note en calcul, indubitablement miraculeuse –, mais on me disait toujours que la prière n'est pas essentiellement une supplication, mais un acte de pure ferveur, et qu'on doit pouvoir prier Dieu sans rien attendre de Lui, mais au contraire pour s'offrir à Lui. Après un délai convenable, un peu plus déçu chaque fois, je mettais fin à l'exercice spirituel en prononçant un *Amen* expéditif et libérateur, et en me demandant s'il y en avait beaucoup, moi compris, « qui priaient réellement ». Mais le plus souvent je me réfugiais dans la sécurité du *Notre Père*, dont les paroles obligées, prononcées *in petto* et avec le toitoement alors propre aux confessions protestantes, me dispensaient du moindre effort de pensée dans ce qu'on appelait incompréhensiblement mon for intérieur. « Je me demande, dit Emmanuel Berl, ce que je fais, quand je dis que je prie. » La suite de mon évolution me débarrassa de cette question sans y répondre. La recette de Pascal (la foi survenant par surcroît à force de posture mimétique : faites comme les autres, « cela vous fera croire et vous abêtera » – autrement dit : c'est en pratiquant qu'on devient croyant) n'avait pas tenu sa promesse. À quelque temps de là me vint une nouvelle croyance d'un autre ordre, je veux dire en fait une nouvelle pratique, dont je ne crois pas qu'elle ait été plus assurée de son fondement de certitude : là encore, il s'agissait de *faire comme si*, en attendant une confirmation qui ne vint jamais, ou plutôt qui s'éloigna peu à peu avant de disparaître à son tour, définitivement et à menu fracas. Mais l'expérience de cette rechute m'enseigna au moins, après réflexion, que l'aptitude à s'engager sans réelle conviction n'est, et d'autant plus vivement que lui manque la conviction, est récurrente et multiforme. « On s'engage et puis l'on voit », disait Napoléon ; on s'engage plutôt *pour voir*, comme au poker, et puis souvent il n'y a rien à voir. Je paraphrase (je condense) Pascal : s'il ne fallait rien faire que pour le certain, on ne devrait rien faire du tout, car rien n'est certain, que le naïf désir de certitudes, successives et parfois contradictoires.

Problèmes. J'ai sans doute déjà cité au moins une fois l'avertissement borgésien : « Le mot *problème* peut être une insidieuse pétition de principe. » C'était à propos des explications forcément oiseuses que l'on s'efforce de trouver à des faits imaginaires, et donc à propos de faux problèmes d'ordre, disons, intellectuel, quand on s'interroge sur le *pourquoi* ? sans s'être assuré du *quoi* ? Mais les plus fâcheux se posent sans doute à propos de décisions *pratiques*, quand on se demande par exemple *comment* faire quelque chose que l'on n'a aucune raison de faire – quand on s'interroge sur les *moyens* à mettre au service d'une fin inutile, ou inaccessible. Comme tout le monde, j'ai rencontré mille fois ce genre de faux problèmes pratiques, c'est-à-dire de faux choix. Le plus mémorable est pour moi celui qui se posait aux militants « déçus » (litote) en 1956 : pour réformer (rénover, refonder, reconstruire, régénérer...) le Parti, valait-il mieux agir de l'intérieur (par « opposition interne ») ou en adhérant à quelque groupuscule périphérique (trotskiste, maoïste, tiers-mondiste...) susceptible de « peser » de l'extérieur sur l'appareil ? Une fois perçue l'ineptie du propos, la question de méthode s'évacua d'elle-même. J'en attends aujourd'hui méditer quelques variantes aussi plaisantes, en forme d'autant d'oxymores pratiques : comment refonder la Gauche, réhabiliter la Droite, ranimer le Centre, moderniser l'Église, moraliser la finance ou le sport professionnel, démocratiser la Charia, rénover l'Université, revisiter Marivaux, dépoussiérer Shakespeare, améliorer les œuvres ratées, parler des livres qu'on n'a pas lus, se taire sur ceux qu'on a lus ? Le principe de sagesse, à ce type de propos, est bien connu, sinon respecté : ne jamais chercher le *comment* sans s'être assuré du *pourquoi*. Mais comme nul n'est à l'abri des fantasmes les plus insensés, je me demande parfois comment reconstruire le château des Tuileries (on en parle, d'ailleurs, et j'y reviendrai sûrement), recouvrir de maisons pimpantes à vue « imprenable » les ponts de Paris ou les sinistres parvis de Notre-Dame et de l'Hôtel de Ville, et débarrasser le sommet de la butte Montmartre de la basilique du Sacré-Cœur. Je me dis parfois que si les Communistes n'avaient pas brûlé les Tuileries, leurs vainqueurs n'auraient peut-être pas osé édifier cette pièce montée visible de partout, et j'en veux un peu aux premiers de cette absence et de cette présence, également douloureuses.

Propriétaire. Un politicien en campagne, héritier sans le savoir (ou le sachant un peu) de Guizot et de Royer-Collard, promet « une France de propriétaires », ce qui signifie apparemment propriétaires de leur « résidence principale ». Cette spécification tacite et abusive – car enfin l'on peut posséder bien d'autres choses, et parfois plus précieuses, qu'un bien immobilier – me rappelle la forte parole d'un paysan tourangeau, lue jadis non chez Paul-Louis Courier, mais dans un livre de (ou signé par) Gaston Monmousseau, dirigeant syndicaliste fort en gueule des années cinquante, livre dont j'ai oublié le titre – mais c'était une lecture recommandée aux militants, et particulièrement aux étudiants communistes, qui y faisaient connaissance avec la culture populaire. Voici la tirade : « Moué, j'suis propriétaire : quand je m'fourne un doigt dans l'trou du cul, tout ce qu'est autour est à moué. » Supposez roulés tous ces *r*, et demandez-vous si vous n'avez pas lu dans Montaigne une phrase d'un autre style, mais de leçon voisine.

Psys. Une personne de ma connaissance avait un fils qui présentait des difficultés, comme on dit, psychiques. Un spécialiste de haut vol lui expliqua qu'elle en était forcément responsable, par sa propre névrose, évidemment inconsciente. Elle objecta que sa fille, élevée de la même façon, se portait comme un charme. Un psy standard, c'est-à-dire frotté de littérature et de mythologie, aurait sans doute allégué la différence entre Œdipe et Électre, mais le nôtre inventa une variante moins classique, et qui va loin : « C'est probablement parce qu'elle est moins intelligente que son frère. » Comme il ne la connaissait ni d'Ève ni d'Adam, cette hypothèse ne pouvait signifier qu'une chose : « Que voulez-vous, ce n'est jamais qu'une fille. »

Un couple de parents dont je n'ai aucune raison de mettre en doute la véracité me raconte que, voici quelques années, un peu inquiets de l'état de santé mentale de leur fille, ils en viennent à consulter une spécialiste de la psychanalyse des enfants (non, une autre). Au sortir de la première séance : « Elle va très bien, votre fille : pour commencer, je ne la verrai que deux fois par semaine. » C'était, tarif alors habituel, dans les trois cents francs la séance. Les parents courent encore, l'enfant aussi, et même tous les matins de six à sept.

J'ai cité ailleurs deux phrases mémorables de ce penseur méconnu (en tant que tel) qu'est Michel Audiard, mais je m'en voudrais d'oublier celle-ci, qu'on entend dans *Le cave se rebiffe* et dans la bouche de Bernard Blier, à propos d'un comparse dont il vient de critiquer l'allure ridicule : « Et ça, c'est juste pour la présentation. Maintenant, si je voulais me

encer dans la psychanalyse, mais dirais que c'est le roi des cons. » Il me semble qu'au moins dans le privé Jacques Lacan ne dédaignait pas, in *petto*, ce type de diagnostic, qui épargne bien des heures de séance.

Pyjama. Sans quitter cet inusable répertoire, j'ai longtemps cru (et une fois écrit) que tous les films de Jean Gabin, après la guerre, comportaient obligatoirement, et sans doute par contrat, une scène où on le voit en pyjama. Je dois au scrupule historique de signaler au moins deux exceptions à cette règle : *Les Grandes Familles* (1958) et *Du rififi à Paname* (1965), de Denys de La Patellière, ne comportent aucun pyjama – ni guère d'autre mérite ; en l'absence d'une enquête plus exhaustive, je ne puis mesurer ce que ces entorses doivent à un éventuel veto du réalisateur commun à ces deux films. Dans *Le Clan des siciliens*, le vieux Parrain (dont l'accent parigot ne doit vraiment rien à la Sicile) apparaît en pleine nuit dans une robe de chambre qui laisse voir un col de pyjama. Ce col entre évidemment dans ma statistique.

Pyrrhus. Ses victoires sont tristement célèbres, mais on ne dit rien de ses défaites, qui pourraient illustrer le paradoxe inverse : qu'une défaite, *felix culpa*, peut être bénéfique. Je suppose que le cas existe, mais je ne veux pas entrer en controverse dans le domaine de l'histoire publique, et je respecte trop la parole de Wellington : « Rien n'est pire qu'une grande victoire, si ce n'est peut-être une grande défaite. » Mais, dans le privé, je tiens en réserve quelques exemples indubitables d'échecs salutaires, par le biais d'un imprévisible *clinamen*, comme lorsqu'on manque un avion qui va s'écraser dans quelques heures. Cela peut s'appeler « jouir de malchance », et le proverbe optimiste (et égoïste) qui s'impose dit : « À quelque chose malheur est bon. »

Du temps où je croyais aimer fumer, mes cigarettes préférées (au moins à partir de leur date de mise sur le marché) étaient les « Françaises », nouvelle marque à bout filtre et de tabac brun plus léger, ou plus fin, que celui des vieilles Gitanes. Je croyais savoir qu'on en trouvait difficilement aux États-Unis, et j'en emportais deux ou trois cartouches qui devaient me suffire pour chaque séjour. Une année, j'oubliai d'acheter mes cartouches, et pus vérifier assez vite que cette marque (dont le paquet arborait un décor tricolore agressivement *frenchy*) n'était effectivement pas distribuée à New York. Après un ou deux essais décevants d'autres poisons, je décidai de m'abstenir pendant tout le trimestre. Je supportai assez bien cette privation temporaire, et à mon retour je résolus tout simplement de la rendre définitive – ce qu'elle est restée. Je ne présente pas cette décision comme un exploit, mais je pense souvent que sans ce coup de pouce du destin (« coup de pouce » traduit à peu près *clinamen*, et sans doute aussi l'anglais *spin*) je n'aurais peut-être jamais été capable de la prendre. Je ne la présente pas non plus comme un bienfait inestimable, mais qui sait ? Je lui dois vraisemblablement quelques années de survie, et l'occasion, comme aiment à dire les médecins, de « mourir d'autre chose ».

Questionnaire. À une série de questions posées un jour à propos d'une biographie d'écrivain, un grand critique porté sur l'oxymore répondit d'abord, à sa manière toujours déconcertante : « Je juge votre questionnaire remarquable et tel qu'il se suffit presque à lui-même. » Je regrette un peu le « presque », et que le même critique ait ensuite cru devoir s'exprimer (brièvement) sur le cas. Je juge sa première phrase remarquable, et telle qu'elle se suffit à elle-même. On devrait plus souvent s'en inspirer pour esquisser les questions oiseuses, ou embarrassantes : « Votre question est trop belle pour qu'on la gâte d'une réponse. »

Raisin. J'ai toujours admiré l'image, qu'on entend dans la deuxième (« L'esprit et l'eau ») des *Cinq grandes odes* de Claudel : « ... la mer aux entrailles de raisin ». Pour moi, il s'agissait forcément du raisin qu'on appelle « blanc », et dont la pulpe est d'un vert clair, translucide, organique, comme l'eau de mer évoquée par Michelet. Je vois bien que la métaphore claudélienne se présente en sens inverse, mais l'analogie est évidemment réciproque : les entrailles de la mer sont vertes, translucides, organiques comme celles d'un grain de raisin, au moins celles de cet Atlantique qui s'étendra entre l'Espagne ou le Maroc brûlés de Prouhèze et l'Amérique de Rodrigue aux « flancs encore palpitants ». Il me vint un peu plus tard l'idée hasardeuse que Claudel pourrait ne faire ici que traduire l'*oinopa ponton* homérique, cette Méditerranée bleu indigo dont on m'a appris jadis que son *oinopa* évoquait pour ses auditeurs la couleur d'un raisin pourpre – ce que Victor Bérard a bien en tête lorsqu'il traduit cet adjectif par « vineux » (« les vagues vineuses »), et aussi bien Mazon par « lie de vin » (« le large aux teintes lie de vin »). On sait que les couleurs ne se répartissent pas identiquement dans toutes les langues, et l'on dit que les Grecs, dont le vin était peut-être déjà aussi résiné que raisiné, voyaient leur mer plutôt violette. Le français (ni peut-être le grec) ne qualifierait pas de « vineuse » la teinte d'une carafe de sauvignon ou de muscadet, ni même du plus ambré des sauternes. Il se trouve que l'image peut convenir à chacune des deux mers : à chacune son raisin, vert émeraude ou bleu turquoise d'un côté (peut-être jaune topaze au large des côtes chinoises), améthyste de l'autre. Mais l'image claudélienne est plus profonde, plus abyssale, que l'épithète homérique, qui n'exprime que contemplation de surface, et « long regard sur le calme des dieux » : la différence tient évidemment à ce mot « entrailles », qui chez Homère ne pourrait désigner que les viscères fumants du guerrier éventré, ou peut-être des victimes sacrifiées, et qui chez Claudel évoque une plongée dans un monde de silence originel. Remplacez cet « aux entrailles de raisin » par « couleur de raisin » : aussitôt s'évanouit toute cette évocation obliquement matricielle. Pour reprendre le contexte d'un peu plus haut : « ... Vos sources ne sont point des sources. L'élément même ! La matière première ! C'est la mère, je dis, qu'il me faut ! Possédons la mer éternelle et salée, la grande rose grise ! Je lève un bras vers le paradis ! Je m'avance vers la mer aux entrailles de raisin ! » Du temps des spéculations sur l'intertextualité, on aurait peut-être lu, en « sous-texte » ici inversé, le très catholique cliché : *fruit de vos entrailles*.

Ready-made. L'inventeur de cette pratique artistique éminemment conceptuelle ne s'était pas dispensé d'y introduire des espèces, ou sous-genres, tels que « *ready-made* assisté » (la *Joconde* ornée par lui d'une moustache et rebaptisée *LHOOQ*) ou « *ready-made* rectifié » – peut-être la même icône privée par ses soins de cet ornement (« *LHOOQ Rasée* »). Pour diverses raisons plus ou moins avouables, l'urinoir renversé, intitulé *Fountain* et pourvu d'une signature apocryphe (R. Mutt), et donc fortement assisté, est devenu l'emblème du genre. Chacun sait maintenant, à la faveur de poursuites en justice, qu'un autre artiste a plus récemment rectifié *Fountain* en l'utilisant comme un vulgaire urinoir, avant de le sur-assister (le même jour, puis de nouveau treize ans plus tard) en l'ébréchant à coups de marteau, ce qui témoignait d'un acharnement antiartistique un peu redondant : la première action portait une signification aussi efficace qu'économique (retour à la fonction, et donc au statut d'origine), et se suffisait à elle-même comme performance, et donc comme « œuvre » à part entière ; la deuxième revient à une simple, quoique double, manifestation de vandalisme, pratique aussi (et peut-être légèrement plus) ancienne que l'art lui-même, et d'une banalité un peu affligeante, surtout à propos d'un objet qui n'est lui-même, après tout, qu'une réplique, comme si j'allais à la boutique du Louvre, en grand arroi médiatique et judiciaire, déchirer *in situ* (ou souiller d'une manière ou d'une autre) une simple reproduction de la même *Joconde* – ce qui donnerait peut-être enfin à l'original une raison de sourire. J'ai longtemps douté (« Pourquoi, après un demi-siècle, nous refaire le coup du *ready-made* ? ») de l'intérêt artistique de la boîte *Brillo* d'Andy Warhol (1964), jusqu'à ce que la juxtaposition, sur deux pages d'un même livre, de cette œuvre et de la pelle à neige de Duchamp (*In Advance of the Broken Arm*, 1915) m'éclaira sur la relation entre les deux gestes : en elle-même, la boîte *Brillo* n'est évidemment pas un *ready-made* – puisque Warhol s'est au contraire donné la peine, en tirant la langue, de la peindre lui-même sur un cube de bois, et qu'il n'a pas cru devoir lui donner un titre symbolique ou ironique –, mais tout simplement la reproduction à l'identique, par les soins d'un artiste, d'un objet commercial courant : autre sorte de geste provocateur, paradoxalement iconoclaste et, pour tout dire, aussi hautement conceptuel. Mais, dans les années soixante, la pression historique et théorique du monde de l'art, en renvoyant au supposé précédent duchampien, ne pouvait manquer de suggérer une parenté plus étroite. D'où la notion, plus ou moins explicite, ou peut-être seulement rampante, voire fantasmée par moi, d'une nouvelle espèce, qu'on pourrait définir (puisqu'en somme le public pourrait s'y tromper) comme celle du *faux ready-made*, ou *ready-made simulé*.

Réciproque. Un vieux slogan disait, à propos de je ne sais quelle denrée : « Directement du producteur au consommateur. » Je me demandais sottement si la réciproque pouvait avoir un sens. Je la trouve illustrée par un *cartoon* du *New Yorker*, en date du 27 octobre 2008, et dont je ne déchiffre pas la signature : il montre une batterie d'éoliennes dont chacune est alimentée par un ventilateur branché sur sa sortie d'électricité. Si je suis bien renseigné, c'est ce qu'on appelle énergie propre, et (indéfiniment) renouvelable. Mais je me souviens que, de mon temps, on faisait marcher un âne attelé en suspendant à une perche, juste devant son museau, une stimulante carotte perpétuellement inaccessible. D'où économie de bâton.

Référence. En fait de musique, et surtout d'enregistrements, les critiques parlent volontiers d'interprétation « de référence » pour désigner celle – ancienne ou récente – qui leur paraît la plus juste, et par rapport à laquelle ils évaluent toutes les autres. J'ai de cette notion un usage un peu différent, plus subjectif et sans doute plus discutable : de certaines œuvres, je tiens pour étalon celle, le plus souvent un peu (pas trop) ancienne, qui m'a marqué assez tôt et/ou assez longtemps pour que j'entende toutes les autres comme plus ou moins *déviantes* par rapport à celle-là, dont j'ai en mémoire inconsciente les caractéristiques, entre autres, de tempo, de phrasé, d'accents, de sonorité. Je dois me corriger pour ne pas juger ces autres « trop » rapides, « trop » lentes, « trop » expressives ou « trop » neutres, *etc.* Moyennant cette correction seconde, je peux leur trouver un mérite propre, voire une supériorité, mais ce sera toujours en termes de *plus* ou de *moins* par rapport à un modèle *princeps* implicite dont je découvre la présence et la trépanne intérieures à la manière dont il impose sa fonction, justement, de « référence ». Il en va ainsi de Schnabel pour les sonates de Beethoven, de Kempff pour les concertos, de Bruno Walter pour la *Septième Symphonie*, de Szeryng pour les sonates et partitas de Bach, de Rubinstein pour les mazurkas et les nocturnes de Chopin, de Lipatti pour à peu près tout

ce qu'il nous a laissé dans un répertoire qui va de Bach et Scarlatti à l'*Alborada del Gracioso*... Je m'arrête au bord d'un catalogue oiseux et lourdement daté, et je laisse de côté les interprétations vocales, où le timbre toujours si individuel déjoue toute tentative de comparaison : la manière dont on aime ou n'aime pas le fameux « grain » d'une voix est en deçà de toute appréciation proprement musicale. En fait, pour un amateur de ma piètre sorte, l'interprétation « de référence » – version *princeps* souvent indétachable des circonstances vécues d'une première audition – tient, sans doute indûment, le rôle paradigmatique et régulateur que tient la notation écrite pour les mélomanes plus compétents, qui suivent un concert ou un disque partition en main, en guettant la conformité, ou au contraire les variantes, les écarts entre ceci et cela. En écoutant une interprétation nouvelle, je me reporte *in petto*, sans le vouloir et presque sans m'en rendre compte, à cette pseudo-partition purement auditive et mémorielle (on parle souvent, à titre plus collectif, de « tradition ») que m'impose subrepticement le souvenir d'une plus ancienne, et que je (re)découvre en constatant l'unité de mesure toute relative, et sans doute abusive, qu'elle m'impose. Il faut bien des écoutes pour qu'une autre version plus récente (par exemple les sonates de Beethoven par Brendel) surmonte cette fâcheuse inertie et finisse par se substituer dans ce rôle à l'ancienne.

Référendum. Comme tout le monde, Albert Thibaudet distinguait les caractères du référendum et ceux du plébiscite, mais renouvelait ce pont aux ânes politique en attribuant paradoxalement, si j'ai bien suivi ses méandres, au plébiscite une fonction plus républicaine, puisqu'il sert à élire ou confirmer (ou non) par un vote une personne chargée dès lors de gouverner – bien ou mal, en mode libéral ou autoritaire – au nom du peuple électeur. Exercice de démocratie indirecte ou représentative, en somme – si l'on prend au sérieux la brève parenthèse ci-dessus, qui pourtant, je crois, ne s'est jamais réalisée chez nous, à moins de considérer le référendum perdu par de Gaulle en 1969 comme un plébiscite *manqué* – au sens psychanalytique du terme. Au contraire, le référendum (« à la suisse », disait-on alors), qui érige le corps électoral en Législateur, voire en Constituant, relève clairement de cette démocratie directe qui – vu les antécédents bonapartistes – répugnait si fort, sous la Troisième, à l'esprit républicain. Cette querelle n'est pas tout à fait éteinte aujourd'hui, mais ce que je note dans le propos légèrement sophistiqué de Thibaudet, c'est le rapprochement qu'il y ajoute entre la pratique du référendum et celle, qualifiée par lui de « protestante », de la lecture directe de la Bible – la Genève calviniste étant apparemment pour lui le modèle de ce double refus de la médiation représentative – mais *quid* alors de cantons papistes comme Lucerne, ou le Tessin ? Sur la rive d'en face, il rattache le « jacobinisme » français, modèle de la démocratie représentative d'assemblée (et de comités), à la tradition catholique (et, au passage, le « bolchevisme » à la tradition tsariste, filiation que Marx lui-même n'aurait d'ailleurs sans doute pas contredite), qui n'admet pas de relation directe entre les fidèles et leur Dieu : si hors de l'Église, point de salut, hors de l'élection de députés libres de leurs votes et sans « mandat impératif », point de démocratie.

Je précise « sans mandat impératif » parce que, en somme, élire un représentant en l'astreignant du même coup à un tel mandat n'est, de la part du corps électoral, rien d'autre qu'un acte de gouvernance directe, et donc une sorte de référendum implicite. Je pense même que, chez un élu, se référer sans cesse à ses promesses électorales (« C'est bien le programme sur lequel vous m'avez choisi ! ») tient un peu de la même conception. Mais en même temps je vois mal comment on pourrait raisonnablement élire un représentant à titre purement personnel, sans programme législatif ou exécutif. Je précise encore « raisonnablement », car il arrive tous les jours (ou tous les quatre ou cinq ans) qu'un peuple vote au contraire de manière parfaitement déraisonnable, choisissant un élu sur sa bonne mine, ou sur la mauvaise mine de son concurrent ou de sa concurrente. Et quant au caractère astreignant des programmes électoraux, on sait que le candidat, une fois élu, ne s'en réclame que lorsque cette référence l'arrange, et ne manque pas de s'en affranchir lorsqu'il l'embarasse, en invoquant la contrainte de circonstances nouvelles et imprévisibles : on sait qui et à quoi engagent les promesses en général, et les politiques en particulier.

Malgré ces réserves (et en dépit de mes propres origines huguenotes logiquement portées au « libre examen » individuel), en matière de lois et de constitutions je penche plus fortement, comme Thibaudet, et quelle que soit la médiocrité actuelle de ses acteurs (voyez les pitoyables séances de « questions au gouvernement »), en faveur de la démocratie représentative, que Tocqueville créditaient au moins du mérite de donner aux élus ce qu'il appelait « le temps de s'asseoir » (on ne leur laisse que trop le droit de se lever à tout propos). Je ne crois pas, d'ailleurs, que cette saine méfiance républicaine à l'égard d'un vote « populaire » des lois dérive particulièrement, à la Montesquieu, du modèle parlementaire britannique : les États-Unis, régime « présidentiel » s'il en est (et d'origine tout aussi foncièrement protestante), qui ont assez souvent amendé leur Constitution (sans penser devenir chaque fois changer, comme nous, le numéro de leur République, qui n'en a jamais porté aucun : ce sont les Amendements que l'on numérote pieusement pour les invoquer en justice), en ont toujours confié le soin à leurs délégués au Congrès, représentants et sénateurs – puisque le recours législatif au référendum ne s'y pratique qu'au niveau des États fédérés.

Ma préférence ne va pourtant pas sans quelque dernier doute, ou incertitude : je me demande parfois lequel est le plus facile, pour d'éventuels dangereux manipulateurs, de « persuader » quelques centaines de professionnels faciles à circonvenir, ou quelques millions d'amateurs faciles à abuser. Les exemples abondent dans les deux sens.

Renseignements. Notre premier « domicile » provincial fut en réalité, pendant un mois ou deux, une pièce « chez l'habitant », dans une rue du Mans proche de la place de la République, exactement au cœur de la ville. Cette pièce était très retirée, au fin fond de l'appartement, et nous y étions presque chez nous, sauf à traverser plusieurs fois par jour l'enfilade de pièces et à y rencontrer parfois le maître ou la maîtresse de maison. Nos rapports étaient parfaitement cordiaux, mais le piquant de la situation était que ledit maître était policier, et plus précisément inspecteur (si tel était bien son grade) aux Renseignements généraux. Je ne sais plus de qui je tenais ce renseignement-là, plus particulier (je ne pense pas qu'il nous ait fait part lui-même de ses fonctions), mais, vu l'époque (automne 1959) et mes antécédents politiques publiés juste au moment où ils prenaient fin, je supposais bien qu'une fiche à mon nom figurerait à tout hasard dans ses dossiers, et qu'il n'était pas fâché de disposer à domicile d'un suspect, si négligeable fût-il, qu'il pouvait surveiller de près sans filature et sans mandat de perquisition. C'était du moins l'idée que je me faisais de la situation, mais je n'étais pas fâché non plus de cette sorte de réciprocité : il savait sans doute qu'il n'y avait plus rien d'intéressant à savoir sur mon compte, et ce que je savais sur le sien ne me servait qu'à me tenir « sur mes gardes » – mais à quel sujet ? En tout cas, il se garda bien, pendant ces quelques semaines, de me faire parler d'autre chose que de la pluie, du beau temps, et de la date de notre départ. Il hébergeait peut-être un suspect à titre rétrospectif, mais il ne cherchait visiblement pas à s'en faire un auxiliaire. Je crois surtout qu'il avait d'autres chats à fouetter, mais, pour le coup, je ne savais pas lesquels. Ce que surtout je n'ai jamais su, c'est s'il savait que je savais qu'il savait.

Reptiles. J'ai longtemps eu un peu de mal avec la classe des reptiles et ses subdivisions. Ces distinctions n'étaient pas futiles, car il convenait au moins, parmi les serpents, de ne pas prendre une couleuvre pour une vipère (confusion vénielle, mais un peu ridicule : « Aurais-tu peur d'une couleuvre ? »), ni, confusion plus fâcheuse, une vipère pour une couleuvre. La règle de pouce qu'on nous rappelait souvent disait que la tête de la Vipère est ornée d'un V majuscule, ornement mnémotechnique qui manque heureusement à la couleuvre, mais nous n'étions jamais sûrs de n'avoir pas mal regardé, ou mal interprété, la tête ophidienne à quoi nous avions affaire. Nous savions aussi qu'une morsure (venimeuse, encore un V) de vipère se traitait, avant tout recours au pharmacien, en suçant fortement la blessure, mais ce soin d'urgence n'avait rien d'engageant, et je me réjouis encore de n'avoir jamais eu à le dispenser – ni à le recevoir. Nous savions aussi que le lézard n'est pas un serpent, mais un saurien, comme, plus exotiques, le crocodile, le caïman, l'alligator, l'iguane des Galapagos, ou le varan (dit encore « dragon ») de Komodo. Dès le premier rayon de soleil, les pierres et les dalles de nos jardins en exhibaient par dizaines, qu'il convenait de ne pas effrayer dans l'exercice de leur fonction lézardeuse. C'était un concours d'immobilité et de fascination réciproque, salutaire pour le repos du corps et la paix de l'âme. Le quatrième reptile en cause était l'orvet, qu'il était vraiment difficile de ranger parmi les sauriens, même en modèle réduit, tant il se donnait l'air d'un serpent, par la forme et par les allures, plus ondoyantes et moins saccadées que celles de son cousin. J'ai beau vivre aujourd'hui (parfois) bien plus loin des villes, je ne rencontre presque plus rien de tout cela : un lézard par été, peut-être, et peut-être aussi toujours le même, et plus jamais ni orvet, ni couleuvre, ni vipère. Ils me manquent tous un peu, mais je suppose qu'il leur manque, à eux, de quoi survivre. Même les papillons ont disparu, mais au fond je doute que les reptiles se nourrissent de papillons. De chenilles, peut-être ?

Respect. N'éprouvant guère d'autre sentiment à son égard, j'accablais toujours cette haute et puissante dame de mes « sentiments respectueux ». Ces protestations l'agaçaient un peu plus que je ne le soupçonnais, et elle finit par me citer l'Agrippine de *Britannicus* : « Un peu moins de respect, et plus de confiance. » Du coup, je ne sus plus du tout comment tourner mes fins de lettres. Les siennes la disaient très logiquement « dévouée », formule qu'on sait poliment descendante, et que je me plais à rencontrer parfois sous des plumes qui la tiennent visiblement pour une marque de profond respect.

Rhétorique. Zola, qui parfois voyait juste et loin, dit que le Romantisme « a été surtout une émeute de rhéteurs ». Je me demande comment il aurait qualifié notre verbeux « soixante-huit », et ses non moins verbeuses suites, sans compter les logorrhées commémoratives (et, j'espère, lucratives). Il s'ensuivit pourtant ce dérivé plus authentiquement social : sous les pavés, la grève.

Ricochets. C'est un art difficile, car tout d'exécution. Je n'y ai jamais brillé autant que j'aurais voulu, devant mes camarades, puis devant mes enfants. J'approuve Giraudoux d'avoir honoré – évidemment dans *Sodome et Gomorrhe* – cette spécialité à haute teneur biblique : « faire des ricochets dans la mer Morte ». Je m'en veux de n'y avoir pas songé quand il fallait, et d'ignorer encore ce qu'il en résulte, vu la densité chimique de cette mer-là. Mais pourquoi « dans » ? Je suppose que « sur » s'impose là plus qu'ailleurs. J'apprends qu'on songe à sauver cette mer de l'assèchement à quoi la condamnent des ponctions sacrilèges dans le cours du Jourdain, en lui apportant un peu d'eau de la mer

Rouge par un canal lui aussi frontalier, qui suivrait à reculons le lit à sec de l'oued Araba depuis le golfe d'Akaba – qu'on dira aussi d'Eilat pour ne fâcher personne. Je ne sais pas combien elle y perdrait en salinité, mais ces gens doivent savoir ce qu'ils font (ou ne font pas), depuis le temps.

Roman. Comme je l'ai déjà rapporté, on dit que dans certaines librairies anglaises ou américaines les rayons se partagent entre « Fiction » et « Littérature ». Quoique un peu désinvolte, ou provocante, cette répartition n'est pas si éloignée de mes propres partis pris esthétiques : bien qu'on m'ait parfois attribué la préférence inverse, il y a parfois pour moi davantage de littéarité, et plus précieuse (même si ou peut-être *parce que* involontaire ou inconsciente, comme la prose de Monsieur Jourdain), hors fiction que dans bien des romans. En tout cas, la vulgate du « tout roman » qui triomphe aujourd'hui – par réduction implicite de la littérature au mode de la fiction, puis de celui-ci au genre du roman promu, comme on l'a dit, « synecdoque de la littérature tout entière » – m'apparaît souvent comme une maladie sénile de la culture occidentale, ou peut-être, « mondialisation » aidant, de la sous-culture universelle. Mais j'ai tort de dire seulement « aujourd'hui », car le fait remonte à près d'un siècle, si je me fie à cette diatribe de Thibaudet, qui date de novembre 1921 : « Le roman est un genre impérialiste. Il y a en lui une volonté de domination, une puissance d'absorption comparables à ceux de la race anglo-saxonne. S'il a commencé à se nourrir des reliefs de la poésie et du théâtre, il est maintenant installé à table, la maison lui appartient et c'est à eux d'en sortir. Aujourd'hui, en France comme en Angleterre, et comme ailleurs, faire de la littérature c'est faire du roman [...] Le roman dévore tout. » Toute allusion à Tartuffe et considération de « race » mises à part, Thibaudet a sans doute tort d'attribuer cet « impérialisme » à un genre attrape-tout supposé capable en lui-même d'une volonté de puissance, voire à ses pratiquants, qui n'ont guère le moyen de s'imposer si absolument dans ce champ, bourdieusien avant la lettre, de rapports de force, quand bien même ils en auraient l'intention ; dans la même éventuelle visée de « stratégie littéraire », on les supposerait plutôt désireux de supplanter leurs voisins proches et concurrents immédiats : si la guerre fait rage, c'est plutôt entre le « numéro 1 » et le « numéro 2 » des listes de meilleures ventes. L'hégémonie cannibale du roman tient bien davantage à l'attente du public, qui ne sait plus guère absorber – et souvent de la critique, qui n'ose plus guère lui recommander – autre chose, ignorant presque que cet « autre chose », par exemple la poésie, existe, ou du moins qu'il puisse appartenir à la littérature, et contribuant ainsi à ruiner ce que je n'ose appeler (en filant ce mauvais cocon de métaphores naturalistes) l'*écosystème* des espèces littéraires.

La répartition en librairie que je rapportais à l'instant, sans trop y croire, entre « fiction » et « littérature » prend donc l'exact contre-pied de l'équation implicite, mais bel et bien dominante, quelle qu'en soit la cause ou la source : *littérature* = *roman*. À moins qu'il ne faille au contraire confirmer ladite répartition en inversant le sens axiologique que je voulais lui prêter, et en lui faisant proclamer : « Nous voulons du roman, tout le reste n'est que littérature. » C'est le mot d'ordre implicite de ce qu'on appelle encore pudiquement la « rentrée littéraire », et qui n'est plus guère que la rentrée des romans, comme il y aura peut-être toujours une rentrée des classes. Ces deux attitudes apparemment contradictoires, par inclusion (annexion de toute la littérature au domaine du « roman-roi ») ou par exclusion (dévalorisation d'une littérature définie négativement comme « tout ce qui n'est pas roman »), me semblent en fait complémentaires, et à peu près équivalentes. On sait que Jean Paulhan, entamant en 1938 la publication en recueils posthumes des *Réflexions* de Thibaudet, intitula un de ces volumes *Réflexions sur le roman*, et un autre *Réflexions sur la littérature*. Je vois aussi que, dans les années vingt, Henri de Régnier dirigeait chez Albin Michel une collection intitulée le « Roman littéraire », et je me demande si un tel titre ferait aujourd'hui pléonasme, ou oxymore, ou peut-être les deux à la fois.

J'exagère d'évidence, et je crois bien avoir douté ailleurs qu'on puisse aimer ou ne pas aimer en bloc une classe (je veux dire un genre), mais le fait est que je donnerais volontiers non seulement, comme tout un chacun, la *Nouvelle Héloïse* pour une (certaine) page des *Confessions*, et bien entendu *Les Natchez*, *Atala* et *René* pour à peu près n'importe quelle autre des *Mémoires d'outre-tombe* ou de la *Vie de Rancé*, mais aussi, de façon peut-être un peu plus déviante, *Les Misérables* pour *Choses vues*, *Madame Bovary* pour quelques chapitres de *Par les champs et par les grèves*, et peut-être même *Le Rouge et le Noir* pour *Rome, Naples et Florence* ou les *Mémoires d'un touriste* – et une grande part de la production romanesque contemporaine pour *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier. J'exagère décidément beaucoup, et, à l'inverse de Gide (qui s'en confiait audit Thibaudet), j'aurais un peu plus de mal à mettre *La Vie de Henri Brulard* au-dessus de *Lucien Leuwen* ou de *La Chartreuse de Parme* ; mais je n'oublie pas que, de celle-ci, la superbe ouverture vient tout droit d'une esquisse historique intitulée *Mémoires sur Napoléon*, dont l'auteur déclare avoir voulu raconter, non comme Balzac ou Walter Scott, mais « comme Michel de Montaigne ou le président de Brosses ». Dans un louable accès de modestie, Georges Simenon déclarait un jour : « Je ne suis pas écrivain, je suis romancier. » Décidément, la relation catégorielle entre roman et littérature est toujours aussi difficile à définir que celle qui, en inclusion disjonctive, distingue et unit « par cheux nous » la Forterre et la Puisaye.

Pour charger un peu cette barque, je rappelle que Balzac, à l'inverse de Simenon, refusait le label romanesque pour les « scènes » de sa *Comédie humaine*. Même si je tiens, avec Max Frisch, que le passé est une fiction qui ne s'avoue pas telle, et, avec Renan, que « ce qu'on dit de soi est toujours poésie », je pense aussi avec Borges que le poète n'est pas celui qui invente, mais celui qui découvre, ou redécouvre. Je ne m'applique certes ni ce terme ni cette définition, mais je dirais volontiers, comme, dans *Paludes*, l'auteur en abyme du très asymptotique « Paludes » : « mes principes esthétiques s'opposent à concevoir un roman ». J'ignore, à vrai dire, quel sens Gide donnait ici au verbe « concevoir », mais en l'occurrence ils me conviennent tous, et j'appliquerais bien à celle de Gide lui-même la préférence gidienne pour la part non fictionnelle de l'œuvre de Stendhal.

Je vois d'ailleurs que les quelques exceptions citées dans *Barladrac* à ma relative inappétence pour la fiction romanesque relevaient plus ou moins du genre, si c'en est un, de la *nouvelle*. Ce n'est sans doute pas par hasard : mon hésitation devant le roman tient entre autres à l'encombrante machinerie narrative qui s'y exerce (j'en ai su quelque chose), et au poids de l'argumentation causaliste (psychologique, sociologique et autres) dont il se nourrit (« Le problème central de l'art du roman, dit encore Borges, est la *causalité* »), par voie de vraisemblance implicite, de motivation explicite, ou de cette psychologie tout aléatoire que Thibaudet appelait le « romanesque psychologique », et dont il voyait une illustration chez le Radiguet du *Comte d'Orgel*, ou dans les premiers récits de Giraudoux. « Les Russes et les disciples des Russes, remarquait toujours Borges, ont démontré jusqu'à la nausée que rien n'est impossible : suicides par excès de bonheur, assassinats par charité, personnes qui s'adorent au point de se séparer pour toujours, traîtres par amour ou par humilité... » Stendhal lui-même, au moins dans *Leuwen*, se prend volontiers les pieds à ce tapis déchiré d'enchaînements hasardeux, dans l'intrigue politique, mais aussi dans le marivaudage néo-courtois de l'amour-passion : entre Lucien et « la sublime Chasteller », les élans de la cristallisation réciproque et les obstacles entretenus à plaisir du doute (l'« affreux soupçon ») n'en finissent pas de se croiser et de se contrarier, et l'entreprise laborieuse de séduction *in anima vili* de madame Grandet ne sera pas beaucoup plus avare d'effets arbitraires et de contre-effets paradoxaux : chez Laclous, les choses allaient plus droit au but. De cette inflation explicative, tantôt désinvolte (chez Stendhal, donc), tantôt lourdement argumentée (chez Balzac, bien sûr), vient au roman ce que Morand appelle méchamment sa « cellulite ». Non moins méchamment, Valéry note dans un de ses *Cahiers* : « Le poème est au roman ce que le son est au bruit » – il aurait pu dire, et il écrit ailleurs, « à la prose » en général, mais ce jour-là, comme souvent, il en avait spécialement à ce genre déjà attrape-tout, et qui l'est aujourd'hui devenu bien davantage. Le récit bref, nouvelle ou conte, par sa forme même et au moins potentiellement, est un genre plus poétique, entre autres parce que moins embarrassé de ces engrenages de causes et d'effets que je baptiserais, si j'osais, la *narraturgie* romanesque. Baudelaire n'avait sans doute pas tort de lier la poésie à la brièveté, et si Hemingway, et Morand lui-même, sont parfois, à leur manière laconique, des maîtres du récit, c'est bien plus dans leurs nouvelles et *short stories* que dans leurs romans.

Un des axiomes de critique littéraire aujourd'hui les plus rebattus nous dit que « seule la fiction donne accès à la réalité » (variante rencontrée dans un titre de supplément littéraire : « Rien n'est plus vrai que la fiction »). J'essaie d'interpréter ce cliché, et je ne lui trouve d'autre argument valide que le principe narratologique bien établi par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure* (et que les tenants de la « vérité » fictionnelle ne songent guère à invoquer, et pour cause) : que seule la fiction *narrative* nous donne accès à la conscience d'une personne autre que nous-mêmes. Malheureusement, cette personne et cette conscience sont par définition fictionnelles, si bien que l'on peut douter de la valeur de vérité dudit accès, qui me semble simplement circulaire. J'apprends bien que Julien Sorel éprouve ceci ou que Raskolnikov décide cela, mais cette information ne me donne accès (indirect) qu'à l'imagination – qu'à la vie intérieure, donc – de Beyle ou de Dostoïevski, qui ne devinent ce que pensent leurs héros que parce qu'ils l'inventent à mesure et *ad hoc*. Je vais sans doute rabâcher de mon côté une antienne formaliste aujourd'hui démonétisée, mais il me semble que le roman nous donne surtout accès à ces entités fictives que Valéry qualifiait de « vivants sans entrailles », et Barthes d'« êtres de papier ». Don Quichotte et Emma Bovary apprennent à leurs dépens ce qu'il en coûte de se fier à ce genre de « vérité romanesque » – mais j'ai bonne mine d'invoquer leurs cas à l'appui de ma querelle : ce sont justement des personnages de roman.

Romance. Longtemps, je me suis cru à jamais séparé d'une amie aussi chère que lointaine, et hors d'état de simplement m'assurer de sa survie ; le cas peut sembler étrange, mais certaines circonstances – caprices du destin, défaillances de la poste (la lettre de Prouhèze égarée dix années) et autres bouteilles à la mer – peuvent entraîner de ces maldonnnes sans issue. J'avais déjà vécu, jadis, une situation analogue, ce qui ne m'aidait guère à en bien supporter la récurrence. À tout hasard, je me fredonnais *in petto*, et parfois en rêve, cette romance (paroles de Théophile Gautier) des *Nuits d'été* de Berlioz : *Ma belle amie est morte/Je pleurerai toujours...*, ou cette autre : *Entre nos cœurs quelle distance !...* Comme un malheur ne vient jamais seul, cette perte imaginaire fut l'occasion d'une dernière visite de la Muse, qui me souffla une autre romance, celle-là sans musique : quatre strophes fort élégiaques, à vrai dire un peu kitsch, dont le dernier vers, par la faute d'un fâcheux *e* muet, souffre d'un pied de trop, qui en fausse le mètre aux oreilles sensibles (s'il en est encore), et qui esquivait toute tentative d'amputation. L'amputé, de fait, c'était moi. Mais puisque le pire n'est pas toujours sûr, et que ce malentendu transatlantique finit un beau jour par se dissiper, je transcris ici ces stances *An die ferne Geliebte*, juste assez boiteuses pour que leur destinataire, même tardive, s'en afflige ou (et) s'en amuse.

Ton visage gravé dans l'écorce des jours
Fibre après fibre en moi s'enfoncé lentement,
Empruntant à l'envers l'infaillible parcours
Que trace à notre oubli le sillage du temps.

Un jour il atteindra les racines profondes
Par où nos souvenirs s'accouplent à la nuit,
Et le sable impatient boira jusqu'à ton ombre

Avant de mon côté rejoint le morne espace
Où la dernière feuille hésite en frissonnant,
J'irai me perdre enfin dans quelque vain nuage,
Présent dans chaque souffle et de moi-même absent.

Rien ne connaîtra plus alors notre passage,
Rien ne subsistera de notre effacement,
Rien que l'herbe du temps couvrant notre visage,
Et la rouille du soir apportée par le vent.

Rosebud. Si je ne me trompe, le mot *Rosebud* est prononcé deux fois dans *Citizen Kane* par le héros lui-même, et chaque fois en présence, si l'on peut dire, de cet objet qui deviendra « mythique » dans l'histoire du cinéma malgré sa grande banalité intrinsèque : une boule de verre contenant un paysage sur lequel tombe la neige quand on agite, si peu que ce soit, la boule en question. La première occurrence de cet énoncé vient dans la première séquence, qui se trouve être la dernière scène de la vie du héros : de son lit de mort, il laisse tomber la boule de verre en prononçant ce qui semble être son dernier mot : *Rosebud*. La seconde occurrence se trouve bien plus loin, lors du sixième flash-back, dans la scène, diégétiquement antérieure, où Kane saccage la chambre de sa femme Susan, qui vient de le quitter. Il tient la boule dans une main et murmure encore (déjà) *Rosebud*, qui est donc à la fois son dernier mot dans la « vie », prononcé en premier dans le film, et son avant-dernier, prononcé en dernier. Selon toute vraisemblance, le spectateur non averti (disons, le spectateur lambda de 1941) devait imaginer que *Rosebud* (« bouton de rose ») est le nom de cette boule, à laquelle il peut sembler convenir assez bien. Ce n'est manifestement pas l'avis des divers protagonistes, actifs et passifs, de l'enquête sur la vie de Charles Foster Kane en quoi consiste le scénario du film, et dont le principal fil conducteur est justement la question : « Que pouvait bien désigner le mot *Rosebud* ? » Comme le savent aujourd'hui d'avance presque tous les spectateurs, et comme le révèle une des dernières images du film, *Rosebud* est en fait le nom du traîneau de Kane enfant, que l'on a aperçu (sans pourtant voir son nom) lors du premier flash-back, où il s'en servait pour frapper son tuteur Thatcher. Cette révélation ne s'accomplit pour aucun des personnages qui la souhaitent, puisque le mot – inscrit sur un côté du traîneau que l'on jette au feu, sans y prêter attention, parmi d'autres objets sans valeur, après la mort du héros, dans son château de Xanadu – n'est vu que par les spectateurs attentifs, qui seront les seuls à découvrir, et donc, après Kane lui-même, à connaître sa signification. *Rosebud* est pour nous un mot-piège, un signifiant à double détente : d'abord pour une boule de verre, puis un traîneau d'enfant. Pour nous seuls, puisque les témoins et enquêteurs diégétiques n'ont apparemment pas connu la relation entre ce mot et la boule de verre, et encore moins la relation entre cette boule et ce traîneau. Nous en savons donc deux fois plus qu'eux, d'un premier savoir provisoire, erroné mais précieux : « *Rosebud* désigne une boule de verre », puis d'un savoir final et véridique : « *Rosebud* est le nom d'un traîneau. » *Citizen Kane* est donc le récit (entrecoupé des diverses anachronies que l'on sait) d'une enquête diégétiquement avortée (pour les enquêteurs), mais filmiquement aboutie, pour nous, spectateurs.

Si l'on veut bien oublier la fonction spécifique de ce mot dans l'énigme quasi policière un peu laborieuse qui sert de schibboleth à ce film culte, le plus pertinent en est évidemment la relation entre les deux objets auxquels s'attache le mot *Rosebud* : la boule de verre au paysage enneigé est un lieu de mémoire transitionnel qui rappelle au héros le traîneau de son enfance, avec lequel il jouait évidemment sous la neige, quand son tuteur lui en laissait la liberté ; et le mot *Rosebud*, prononcé à sa vue et (apparemment) à son sujet, la traverse pour atteindre le véritable objet de mémoire qu'elle évoque indirectement. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui plus vulgairement une « petite madeleine de Proust ». De l'objet remémoré, qui peut aussi bien être une personne, le relais mémoriel est un autre objet, objectivement matériel (je n'ose dire « opaque » à propos d'une boule de verre), mais subjectivement transparent, qui l'évoque, soit par métaphore – chez Proust, par identité générique : une madeleine présente évoque une autre madeleine passée, un pavé d'ici évoque un pavé d'ailleurs ; chez Kane, par simple analogie entre une neige artificielle présentement enfermée dans sa boule de verre et une neige naturelle de jadis, puis métonymie de la neige au traîneau –, soit par simple métonymie, comme pour d'autres *bardadrac* : du mot à la chose, puis de la chose à la personne ; ici, le sens métaphorique de « fouillis » (de mémoire en désordre à quoi l'on accède par *random access*) vient en second. À plus d'un titre, le *Rosebud* wellésien mérite mieux de servir d'emblème à tous ces accidents qui vous font un « chame », de la mémoire un sac à double fond, et de l'enquête biographique une recherche sans fin – puisqu'on sait, comme dit le journaliste enquêteur Thompson dans *Citizen Kane*, qu'« un seul mot ne peut pas contenir l'énigme d'une vie ». Il la contient peut-être quand même, mais il n'y donne pas accès. La pancarte à la porte qui ouvre et ferme le film dit bien : *No trespassing*.

Mais aucun film n'est définitivement clos sur lui-même : la circulation transfilmique donne à *Rosebud* un *trespassing* ironique dans *Hellzapoppin*, où Groucho Marx découvre une luge marquée de ce mot, et commente : « Tiens, je croyais qu'ils avaient brûlé ça ! » Groucho Marx dans *Hellzapoppin* ? Je ne devrais peut-être pas trop me fier à la mémoire de Stanley Cavell. *Luge* ou *traîneau* ? Cela me fait deux films à revoir, à la Cinémathèque ou ailleurs.

Rose Sélavy. Ce pseudonyme laborieusement allusif (qu'on glose généralement : « Éros, c'est la vie ») passa un jour, sans autre formalité, de Marcel Duchamp à Robert Desnos, à la faveur de séances pseudo-médiumniques, pour une nouvelle série de ce qu'il faut bien appeler des contrepèteries (plus ou moins) poétiques. L'esprit de Rose peut frapper encore. Elle demande par exemple si la mouche du coche visite la couche du moche (je le crains) ; si l'épouvantail est l'éventail du pou ; si un être de fuite mérite une huître de fête (j'en doute) ; si l'on vaut mieux scruter un faux sein que fausser un scrutin ; et si une panne de logiciel procure une nappe de joli ciel – cela m'arrive parfois.

Russie. Lénine définissait le communisme comme « le pouvoir des Soviëts plus l'électricité » ; son actuel successeur pourrait définir la Russie comme « le pouvoir des Services plus le gaz ». On progresse.

Rustine. Finalement (je viens de l'apprendre), ce nom si gracieux n'est autre que le féminin de celui, parfaitement authentique, de l'inventeur de la chose, qui n'a donc pas vraiment inventé le mot – pas plus que l'inventeur du moteur Diesel ou celui de la boîte Poubelle. Je mis quelque temps à comprendre la plaisanterie douteuse d'un professeur de français qui nous vantait, en seconde, un roman, sans doute imaginaire, intitulé *Rustine ou les impostures de la vertu*. Je la soumets à la sagacité de générations pour lesquelles la notion de vertu (ou de virginité considérée comme une qualité « essentielle ») n'a plus le même sens, si c'en est un.

Salade. J'ai souvenir très lacunaire d'une histoire en centons de calembours qu'on appelait la « Salade mythologique », que j'entendis réciter lors d'une soirée inaugurale de ma promotion rue d'Ulm, et qui commençait ainsi : « Il n'était pas Tartare, encore était Titan que ça Phénix... » La suite était savante et salace, du style : « Dès qu'elle Laocoon, Pan, v'la Castor et qu'elle en Rhadamante... » La fin était volontairement décevante : « ... que j'attrapai la Éole ; je dis bien la Éole, car le petit V n'est rien ». Je dis « récit en centons » faute d'une définition plus rigoureuse, mais on voit peut-être par ces quelques bribes que le procédé consiste à remplacer, dans un énoncé (de préférence narratif), certains mots (le plus possible) par d'autres mots vaguement homophones (le vague de l'homophonie contribue au plaisir de ce jeu), de préférence empruntés à un même champ lexical, clairement étranger à celui dans lequel on les introduit. Dans mon exemple lacunaire, ce champ substitutif consiste en noms propres empruntés à la mythologie classique, d'où le titre de ce centon. J'ignore s'il appartient à un genre plus vaste identifié et pourvu d'un nom plus savant que « saladé » – qui n'est pas si mal venu vu la teneur du texte ; j'ai pourtant souvenir d'un exercice analogue, fondé sur des noms de fleurs, où l'on avait « Je renoncule d'un pas et je lui glaïeul : "Myrte, tu me fuschia." » On doit pouvoir assaisonner encore un peu cette saladé horticole.

Tout cela relève évidemment d'un folklore potache aujourd'hui bien dépassé par des divertissements un peu moins cuistres et souvent plus risqués. L'équivalent extra-verbal de cette enfilade d'à-peu-près me semble être le procédé par lequel Arcimboldo (entre autres, puisqu'il a eu au moins quelques imitateurs et copistes fidèles) produisait ses « têtes composées », individuelles (Rodolphe II) ou génériques (le Jardinier, le Libraire, le Cuisinier), en empruntant les détails de la figure humaine à telle ou telle classe d'objets (fleurs, fruits, légumes, livres...) qu'on ne perçoit comme tels qu'en observant et en analysant d'assez près ses caprices : de loin et pour un œil négligent et non averti, le procédé peut rester imperceptible, et le portrait sembler dépourvu de malice ou d'ambiguïté. Il en irait à peu près de même si un auditeur peu versé en la matière, non averti du principe et captivé par son argument narratif entendait débiter la « Salade mythologique » à toute vitesse, et sans le moindre clin d'œil.

Salaud. Je me demande souvent pourquoi le féminin de *salaud* est *salope* et non *salaude*, et je vois qu'on prête à ces deux mots des origines distinctes. Il me semble pourtant que l'on écrivait jadis, sous les préaux, le masculin *salop*, dont j'apprends aussi qu'il est une « réfection » masculine (dérivation inverse, si je comprends bien) de *salope*, qu'on n'employait guère : un « salop » était un sale type, et ce concept n'avait guère de contrepartie féminine : nous ne connaissions pas de sales types. Quant à ce qu'on désigne aujourd'hui, libidineusement, par « salope », nous n'en avons pas la moindre idée (notre mot le plus affectueusement dépréciatif pour désigner nos compagnes de jeux était,

aujourd'hui passé de mode : « greluches »). De cet embrouillamini lexical, résulte en tout cas les actions d'un salaud dont des saloperies, qu'un petit salaud est un salopiau, et que le salaud d'en face (comme on dit, paraît-il, depuis la guerre du Rif) est un salopard.

Satire. Ce terme générique m'importe pour le moins à deux titres, ou en deux sens. Depuis Horace et Juvénal, la satire au sens courant est un genre littéraire tout à fait canonique, et encore largement pratiqué, mais je constate avec dépit que la critique et la poétique modernes ne la reconnaissent plus souvent comme telle et sous ce nom, que je revendique en partie pour le compte de *Bardadrac*. C'était clairement le cas, par exemple, des entrées « Colloques » ou « Conférences », et du paragraphe consacré aux « fausses bonnes idées », mais cette appartenance caractérise surtout l'entrée à tiroirs consacrée au *médialecte*, qui fait grand usage de l'exagération et de la mauvaise foi propres à ce genre, à coup d'attributions parfois fautives et d'exemples souvent forgés à plaisir. J'ai eu l'occasion d'apprécier la bonne humeur avec laquelle les présumés coupables accueillent mes piques ; il est vrai qu'ils attribuaient peut-être à leurs confrères les travers ainsi épinglés. J'ai parfois aggravé mon cas d'un recours complaisant à un procédé d'énumérations volontairement pléthoriques qui doit quelque chose à certaines performances de deux ou trois confrères irlandais comme Jonathan Swift, James Joyce et Samuel Beckett. Cette variante du comique de répétition pourrait s'appeler comique par *saturation*.

Le mot latin *satura* s'applique en effet aussi, mais dans un autre sens, à l'ensemble de ce livre – et bien évidemment de sa présente réplique, ou récidive. Je rappelle qu'il désignait à l'origine (je cite le vieux Gaffiot) un « plat gami de toute espèce de fruits et de légumes, une sorte de macédoine ; ou un ragoût, un pot-pourri ; ou une farce » ; cette définition hésitante s'applique assez bien, par métaphore, à mes bardadracs, et j'admire au passage combien de synonymes désignent ce genre de cuisine et ses homologues littéraires, artistiques ou philosophiques, sans doute en toutes langues : cherchant à vérifier le sens du mot anglais *hotchpotch*, apparemment dérivé du français ou du wallon *hochepot*, je le trouve aussi traduit par *fatras* ou *salmigondis*, à quoi j'ajouterais volontiers *mesclun* et *ratatouille* ; je trouve encore, sans chercher beaucoup, le latin *farrago*, qu'un « petit éditeur », à moins que ce ne fût son nom de famille, avait eu le courage d'adopter pour sa firme, ce qui m'a dissuadé, comme j'y avais un peu songé, d'en faire mon titre. Entre-temps, d'ailleurs, ce bienfaiteur a dû fermer boutique, et c'est bien dommage.

Pour finir de commenter un titre vite abandonné, *farrago* n'est latin qu'à l'origine, où il désigne d'abord, chez Varron et Virgile (j'ai repris mon Gaffiot) un « mélange de divers grains qu'on laisse croître en herbe pour donner aux bestiaux ». Le souvenir de cette destination m'aurait un peu gêné en pensant à mes supposés lecteurs, mais, par extension métaphorique, ce mot dénote, chez Juvénal, « compilation, fatras, macédoine, pot-pourri », puis, par une conséquence inévitable, au moins chez Perse, qu'on ne lit plus assez, « chose de peu de valeur, bagatelle ». Nous y voilà, et je n'aurai garde d'oublier « fadaïses » ni « foutaises », « fariboles », « calembredaines » et autres « billevesées ». La constance de ce champ lexical à travers les langues et les siècles est assez remarquable : quoique d'intention plus sérieuse, le titre du *Zibaldone* de Leopardi en est un équivalent presque littéral, et j'ai toujours plaisir, gustatif et musical, à citer l'espagnol *zarzuela*, dont la valeur symbolique est à peu près la même. Je ne pousse pas plus loin une enquête langagière qui pourrait occuper toute une brigade de gastronomes polyglottes, mais je constate que la pratique du pot-pourri a ses lettres de quasi-noblesse en littérature, comme évidemment en musique. Je ne sais trop comment le latin *satura* est passé de ce sens très large à celui, plus étroit et plus piquant, qu'ont illustré tant de poètes, d'Horace à Boileau, et de prosateurs comme Swift, Voltaire ou Jarry, mais je suppose à ces deux sens une certaine affinité souterraine, qui m'expliquerait peut-être pourquoi je me suis trouvé en train de pratiquer les deux à la fois, puisque *Bardadrac* est à la fois une satire au sens large et, entre autres, un recueil de satires au sens strict, c'est-à-dire en somme une satire de satires, et d'autres genres mineurs. Mais il n'y a pas de genres mineurs, il n'y a que des critiques trop majeurs.

Scenic railway. C'est ainsi qu'on nomme en bon français ce que les Américains, bizarrement, appellent *roller coaster*. Dans celui de Coney Island, aujourd'hui bien dépassé mais déjà costaud pour l'époque, je crus perdre connaissance, et un ami perdit effectivement, et définitivement, son stylo. Nos compagnes respectives nous attendaient en bas, justement convaincues que ce jeu idiot finirait mal.

Secret. « Il y a des choses, disait François Mitterrand, que je ne confie même pas à ma brosse à dents. » Je ne sais trop comment définir cette figure, mais, « sur le fond », c'est la prudence même, et je m'y rallie.

Sécurité. Nous avons appris récemment qu'un agent de police en état d'ivresse doit laisser au commissariat son arme de service. C'est bien rassurant.

Sel. On le définissait jadis comme « ce qui donne mauvais goût à la soupe quand on oublie d'en mettre ». Cet effet négatif peut être attribué à bien d'autres ingrédients de la vie, dont le bienfait ne s'éprouve qu'au méfait de leur absence, comme quand l'insomniaque s'aperçoit à deux heures du matin qu'il a oublié de prendre son somnifère.

Self-made. Je ne me lasse pas de cette (vieille) histoire du milliardaire *self-made man* : un jeune garçon trouve une pomme par terre dans la rue. Il la ramasse, la frotte pour la faire briller, et la vend à un passant pour cinq *cents*. Avec ces cinq *cents*, il trouve à acheter deux autres pommes, qu'il revend dix *cents*, et ainsi de suite. Au bout de deux ans, son vieil oncle meurt, et il hérite de sa fortune.

Semaine. Comme chacun finit toujours par l'apprendre à ses dépens, la semaine est – j'ignore pourquoi mais je l'ai tenu jadis (indirectement) de Luis Buñuel avant de l'éprouver moi-même – la fraction de temps la plus cruelle, qui file comme un jour, alors que certains jours se traînent comme des mois. Mais mon propos d'aujourd'hui est une autre récrimination : bien qu'elle comporte sept jours et qu'elle ait clairement un début (dans nos calendriers européens, ou « continentaux » : le lundi ; ailleurs peut-être : le dimanche) et surtout une fin (partout, le « *week-end* » : samedi et dimanche), aucun de ces sept jours ne fonctionne comme son jour médian. La semaine comporte donc, contrairement aux règles d'Aristote, un début et une fin, mais pas de milieu. Cela tient évidemment à ce que, des sept jours canoniques, seuls six sont (tenus pour) plus ou moins ouvrables, du lundi matin au samedi soir, et que le jeudi (quatrième sur sept) ne peut être tenu pour médian qu'à condition de turbiner aussi le dimanche, ce qui contrevient, pour l'instant, au Code du travail. Il me souvient que Roland Barthes, du moins avant sa trop brève érection (pour parler comme Saint-Simon) au Collège de France, se plaignait de ne pas même pouvoir profiter, « comme les prolétaires », d'un repos hebdomadaire. Mais je reviens : si, prolétaire moi-même et à l'ancienne, je compte trois jours ouvrables en début de semaine (lundi, mardi, mercredi), et trois autres en fin de semaine (jeudi, vendredi, samedi), il est clair que je ne peux jouir d'aucun intervalle entre ces deux laps de travail, si ce n'est, et en trichant, une infime fraction de seconde, quelque part entre mercredi 23:59 et jeudi 00:01. Je marque volontiers cet instant d'hésitation, qui me procure au moins ce plaisir rare dans notre relation au temps : celui de la symétrie. Je prends une respiration profonde, et me réjouis d'avoir, si fugitivement que ce soit, une moitié de semaine derrière moi, et une autre devant moi. Je sais ce qu'un tel calcul a de précaire, et même de dérisoire, mais je m'y tiendrai jusqu'à ce qu'il me fasse défaut, d'un côté ou de l'autre de cette trop brève césure.

Sentiments. J'ai longtemps douté des bons, mais je commence à me méfier aussi des mauvais. Les plus difficiles à dissimuler sont ceux qu'on n'éprouve pas.

Shakespeare. Non seulement il n'a sans doute pas existé (puisque c'est Francis Bacon, ou peut-être William Stanley, *alias* lord Derby, qui a écrit ses pièces), mais encore il était probablement anglais, puisque ledit Bacon, ou Stanley, s'est donné la peine de les écrire dans ce qu'on appelle assez bizarrement la « langue de Shakespeare ». De cette langue, l'un des plus grands avantages stylistiques me semble être – popularisé par un chapitre d'*Ivanhoé*, et par *Les Mots anglais* de Mallarmé – sa concurrence de vocabulaires, qui permet, selon les époques, les genres, les auteurs, de choisir entre le vieux et rustique fond saxon et le plus récent et plus abstrait apport roman (normand). Tout « Shakespeare » mis à part, on peut vérifier que Morris et Hemingway n'écrivent pas la même langue que Johnson ou Gibbon.

Shimmy. On appelait ainsi le flottement des roues directrices de la voiture, dû à quelque mauvais équilibrage, d'où tremblement désagréable du volant et, par contagion, des bras du conducteur. On ne s'en inquiétait pas au point de se ranger aussitôt sur le bas-côté de la route, comme fait Nicolas Bouvier sur l'axe Delhi-Bombay, expliquant, pour une fois dogmatique : « Il ne faut pas rouler avec du shimmy. » Il est vrai qu'on disposait rarement des compétences mécaniques de l'écrivain voyageur. On roulait gentiment jusqu'au

chain garage, et donc jusqu'à l'hôtel le plus proche de ce garage, pour une nuit improvisée de shimmy. Je rappelle qu'en un sens littéral ce mot désignait dans les années folles une danse qui s'exécutait en tremblant des épaules.

Siècles. Si vous avez aimé le vingtième...

Malraux annonçait : « Le XXI^e siècle sera religieux, ou il ne sera pas. » Sa prophétie ne péchait sans doute que par l'optimisme de son alternative : ce siècle, aujourd'hui entamé, et qui a donc commencé d'être, ne sera peut-être pas plus (ni moins) religieux qu'un autre, il risque seulement d'être plus bref, et/ou plus pénible, en tout cas pour l'espèce humaine.

On nous enseignait autrefois qu'il ne faut jamais désigner les siècles par leur seul numéro : « Ne dites pas "le dix-septième", on croirait que vous parlez d'un arrondissement de Paris. » Pour ma part, quand je naquis dans le vingtième, j'étais loin d'imaginer que je mourrais dans le vingt et unième. Aujourd'hui, j'en ai la certitude, et n'en tire aucune vanité.

On commémore. Un journaliste pervers demande à un étudiant en histoire : « En quelle année, Mai soixante-huit ? » L'étudiant pris de court : « Là, vous me posez une colle, j'en suis au Moyen Âge ! » L'anecdote n'est pas tout à fait dépourvue de sens : viendra bien (peut-être) un jour où il ne suffira plus de dire « soixante-huit » sans préciser le siècle.

Silence. On demandait à Samuel Beckett pourquoi il avait cessé d'écrire dans sa langue maternelle. « Ma langue maternelle, répondit-il, c'est le silence. » En ce qui me concerne, ce serait plutôt ma langue paternelle, et si j'en ai tout de même appris une ou deux autres, je ne les parle pas aussi couramment.

Simba. À la recherche philosophique et poussive du « propre de l'homme », je vois qu'on a proposé en désespoir de cause la faculté de se tromper, cette capacité d'erreur étant la preuve indirecte d'un exercice de la pensée : qui ne pense rien ne saurait se tromper, et réciproquement qui ne se trompe jamais ne pense probablement pas. Mais quiconque a disposé (si l'on peut dire) d'un chat ou d'une chatte sait bien que la plupart des membres de cette gracieuse espèce sont toujours disposés à grimper au tronc et aux branches d'un arbre, et le plus souvent incapables d'en dégringoler, tout juste portés à s'installer confortablement au creux d'une fourche pour y miauler lamentablement jusqu'à l'arrivée d'une échelle de pompiers. Monter sans se soucier de la manière de descendre, c'est là une erreur bien digne des conduites humaines, et comme la preuve d'une faillibilité de l'instinct, qui n'a apparemment pas eu depuis des siècles évoluer comme il conviendrait à la survie de l'espèce. On dit aussi qu'un singe qui a passé la main (vide) dans un grillage et qui ne peut la retirer une fois pleine de cacahuètes est incapable de « comprendre » qu'il doit choisir entre son butin et sa liberté. Mais de ce point-là je n'ai aucune expérience directe, et j'ai peine à y croire. Des erreurs de Simba (variante abyssine et femelle du chat roux sans nom d'Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany's*), j'ai connaissance à peu près une fois par mois d'été. Pourvu que ça dure.

Société. Encore un de ces mots qui tendent à faire oxymore : voyez *jeu de société*, ou *sociétés de pensée*. J'y rattacherais volontiers le plus récent *intelligence collective*, dont Thibaudet propose le méprisant synonyme « conscience multitudinaire », et qui m'évoque toujours ce gag très ancien des bons bourgeois qui se cotisent pour comprendre un mot d'esprit. Mais un reste de bonne foi m'oblige à citer également, du même (et visant, chez un de ses contemporains, la « curieuse passion d'être seul à avoir raison ») : « robinsonnade intellectuelle ». La pensée, de fait, n'a souvent d'autre choix qu'entre ce Robinson (Montaigne en sa tour, Descartes en son poêle, Rousseau sur l'île Saint-Pierre, Flaubert à Croisset, Proust dans sa chambre de liège) ou l'un des innombrables « moutons de Panurge » (plus exactement de Dindenaut) : on disait autrefois « humanisme bêlant », mais c'était une sorte de pléonasm. Pourtant, Robinson lui-même finit par se trouver un élève – je veux dire chez Defoe, puisque, chez Tourmier, il trouve au contraire, dans le même, un maître.

Sorbonne. En 1966, assistant à la Sorbonne (qu'on n'appelait pas encore « Paris IV »), c'est-à-dire en fait dans une ténébreuse annexe installée rue Serpente, puis dans une autre, un peu trop claire, rue Santeuil – qu'on appelait déjà « Casier », je fus invité pour un semestre au département de français de Yale. Pour répondre à cette invitation, il fallait évidemment obtenir un congé de même durée. Je m'en fus donc le solliciter auprès du directeur de ce qu'on appelait alors l'Institut de français, excellent médiéviste dont le nom m'échappe. Très surpris, et même un peu choqué de ma démarche, il me répondit que ce genre d'autorisations était réservé à MM. les Professeurs. Ce refus me provoqua une indignation que je juge aujourd'hui un peu naïve : quoique (ou plutôt *parce que*) subalterne, le rôle des assistants (« travaux pratiques ») était souvent plus utile aux étudiants que celui des professeurs en titre, que l'Université pouvait sans grand dommage laisser disperser leur parole magistrale aux quatre coins du vaste monde, de préférence occidental. Cet incident m'incita à chercher au plus vite un autre emploi. Je ne m'étais jamais départi d'une hostilité à la Péguy contre la Maison d'en face, et d'ailleurs la plupart de mes collègues de même rang se jugeaient traités comme un prolétariat d'humiliés et d'offensés, sentiment qui allait bientôt éclater en une bouffée de lutte de classes parfois violente, de motif plus social qu'intellectuel. Mais j'avais, entre-temps, changé de trottoir.

Et même d'arrondissement. Je sais bien que l'École pratique des hautes études est née, au XIX^e siècle, entre les rues Saint-Jacques et Victor Cousin, et je me souviens que les premiers séminaires que j'en ai suivis se tenaient encore dans ces murs (sous leurs combles), mais toutes mes participations ultérieures, comme auditeur ou comme locuteur, se sont passées de l'autre côté du boulevard Saint-Michel : rue Monsieur-le-Prince, rue de Varenne, rue de Toumon, boulevard Raspail, place Saint-Germain-des-Prés, boulevard Rapp – voire un peu plus loin, de l'autre côté de la Seine : rue de la Tour, à Passy, et même, une année, rue Colbert, sous les lambris de l'hôtel de Lambert, à toucher (sans plus) la Bibliothèque nationale de l'époque. Je ne connais pas d'institution plus vagabonde que cette École (qui sur ces entrefaites cessa d'être « pratique » sans cesser d'être commode), je suis pourtant loin d'en avoir hanté tous les aîtres, et il semble que son avenir la voue maintenant à des implantations bien plus lointaines.

Mais j'ai un peu anticipé. En 1966, les réunions plénières dudit Institut, consacrées deux fois l'an à l'organisation des examens de printemps et d'automne, se tenaient dans une grande salle à l'ancienne de la maison mère, assistants et professeurs pour une fois associés, ou du moins assemblés. Au cours d'une de ces séances, un appareil particulièrement indiscret ouvrit la porte en coup de vent et hurla à la cantonade : « Monsieur Picard, sachez que *galerie* ne prend qu'un *l*. » À la stupeur générale, au lieu de se gendarmier, Raymond Picard crut devoir expliquer, assez piteusement, qu'ayant enseigné plusieurs années à Londres il lui en était resté quelques fâcheux anglicismes, et que c'était pour cette raison qu'il avait affiché dans le couloir ce corps du délit : « M. le Professeur Picard interrogera les candidats dans la galerie Richelieu. » Nous étions deux ou trois ans après la trop fameuse « querelle de la Nouvelle Critique », et cette apostrophe me procura un mauvais, et stupide, sentiment de revanche. Dès le lendemain, croyant l'amuser au dépens de son antagoniste, je rapportai l'incident à Roland Barthes, qui, comme un autre jour la reine Victoria, *was not amused*, bien au contraire : « Ce que je déteste le plus à la Sorbonne, me dit-il d'une voix soudain blanche, ce sont justement les appareteurs ! » Je n'ai jamais su quel mauvais souvenir pouvait expliquer cette réaction inattendue, mais je me le tins pour dit.

Souhais. On méconnaît souvent le fond d'humanité, voire de bonhomie, qui se cache sous les apparences les plus rugueuses. J'en tiens pour preuve cette histoire, « drôle » si l'on veut, qui vient du folklore soviétique des années les plus noires, mais qui pourrait bientôt retrouver quelque actualité. Le génial petit père des peuples passe une nombreuse troupe en revue. Au milieu d'un silence respectueux, un des soldats éternue. Le silence se pétrifie. D'une voix forte, Staline demande : « Qui a éternué ? » Personne ne se dénonce. « Très bien. Fusillez le premier rang ! » On fusille, Staline s'avance et demande encore : « Qui a éternué ? » Personne ne se dénonce. « Fusillez le deuxième rang ! » On fusille le deuxième rang, Staline s'avance, et ainsi de suite... Arrivé, disons pour abrégé, au tout dernier rang, un soldat mort de peur ose enfin avouer : « Camarade Joseph Vissarionovitch, c'est moi qui ai éternué. » Staline s'avance encore, en enjambant quelques rangs de cadavres, et, large et bon sourire sous sa moustache, tend la main au coupable en disant : « À tes souhaits, camarade ! »

Souffrances. « Père, écarter de moi les souffrances physiques ; les morales, j'en fais mon affaire » (Jésus-Christ).

Soulages. Traversant de conserve la place du Capitole, je venais de dire à Guy Sagnes mon intention d'aller voir à Conques les vitraux de « Hartung ». J'entends encore la manière calme, sans reproche et comme sans intonation (mais non sans accent) dont il corrigea mon lapsus, énonçant simplement, comme l'évidence de ce que j'avais voulu dire : « Pierre Soulages ».

On ne dit pas toujours ce qu'on veut dire, et on ne sait pas toujours ce qu'on voit. Picasso disait : « Je ne peins pas ce que je vois, je peins ce que je sais. » Cette maxime, si elle n'est apocryphe, est exactement contraire à celle que l'on prête à Turner : « Mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais », à quoi fait écho le mot d'ordre de Mallarmé : « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (on sait aussi, et je répète à tout bout de champ, que Courbet, une fois peint de chic un objet lointain, envoyait négligemment un assistant l'identifier : « Ce sont des fagots. – Ah bon, alors : des fagots »). Ces deux maximes traduisent deux conceptions de la représentation picturale, et Picasso renoue ici avec une attitude classique, répudiée un temps par une attitude qu'on ne prend pas grand risque à qualifier d'impressionniste, au sens le plus large : Proust, qui cite Turner d'après Ruskin, adhère évidemment à cette esthétique (c'est le mot ou j'amais), qu'il prêtera à son Elstir : « Ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon les illusions optiques dont notre vision première est faite [...] car *ce qu'on sait n'est pas soi* » – j'italique cette forte parole, que Montaigne aurait bien dû faire inscrire sur une poutre de sa librairie. Picasso, dirait-on, est assez sûr d'être « soi » pour négliger une objection si négative. Cette certitude (cette arrogance), il ne s'en est jamais départi, et

la « révolution » cubiste, en tout cas, l'a manifestée de la manière la plus éclatante. On peut encore supposer que Cézanne « voyait » le monde comme il le peignait, en cubes et en cylindres, en cela paradoxalement fidèle à l'esthétique impressionniste (simplement, il ne le « voyait » pas, comme Monet ou Pissarro, en taches et en reflets), mais Picasso et Braque ne voyaient certainement pas en facettes leurs pichets et leurs guitares : ils les interprétaient en ces termes, qui procédaient comme on sait d'une « analyse » – bientôt suivie d'une synthèse. Le Picasso de la maturité, à la fois provocant et néo-classique, ne voit pas deux yeux de face sur le même profil, il les peint tel qu'il les *sait*.

La peinture, pour quelques décennies, redevenait à tous égards *cosa mentale*. Mais aujourd'hui Pierre Soulages nous rappelle justement que nous ne voyons pas noirs ses tableaux, mais que nous savons seulement qu'il les a produits au moyen d'une peinture noire, et que de ce fait nous croyons les voir noirs, et il nous invite fermement à vraiment voir ce que nous voyons, c'est-à-dire divers effets de lumière produits par les différentes manières, plus ou moins lisses ou diversement striées, dont il applique cette peinture. J'ai devant ma fenêtre un toit d'ardoises que je sais noir, ou au moins « gris anthracite », parce que, en l'absence de soleil et de pluie, je peux y vérifier sans hésitation cette couleur mate et profonde. Mais, en plein après-midi, ce que je vois est bien différent : c'est une surface réfléchissante, qui me renvoie la brillance jaunâtre qu'elle reçoit du soleil et qui tempère (ce que je sais être) sa noirceur propre. Après une averse, son miroir humide prend la blancheur bleutée d'un ciel de traîne. La regardant, je dois chaque fois distinguer dans cette vision ce qui relève de sa teinte intrinsèque et ce qui provient de la lumière. Ce que j'en sais n'est pas ce que j'en vois. Cette expérience maintenant si fréquente, je la dois clairement à la leçon de Soulages, qui par quelques toiles et quelques commentaires nous a appris, non à voir ce que nous savons, mais à savoir ce que nous voyons.

Soupirail. Je ne sais trop pourquoi on appelait jadis *vasistas* les lucarnes (je ne garantis pas non plus la justesse de ce terme) ménagées dans le toit. Ce mot, dont on ne pouvait pourtant ignorer l'origine, faisait ainsi couple avec *soupirail* ; à Conflans, l'un, au grenier, tourné vers le ciel, l'autre, dans la cave, au ras du sol, et dont l'étymologie ne manquait pas non plus d'intérêt. Mais il n'y avait guère à se demander, sous les combles, « *Was ist das ?* », ni davantage à soupirer, du sous-sol et en contre-plongée, comme Charles Denner dans *L'Homme qui aimait les femmes*. Par ce jour qu'on dit aussi (mais je l'ignorais encore) « de souffrance », je n'apercevais rien d'autre que les salades de notre potager, et les dahlias groupés en ce que ma mère, autre appellation bizarre et pour le moins hyperbolique, appelait un « massif ».

Souvenances

Je me souviens des glaces à la noisette en cornet qu'on achetait sur la levée devant la plage de Paramé.

**

Je me souviens de cette chanson de Claude Nougaro, qui commençait ainsi : « Dans une ferme du Poitou/Un coq aimait une pendule... » Le Coq et la Pendule, ç'aurait été aussi un beau thème pour La Fontaine, à qui un de mes amis attribuait, sans référence et sans développer ce titre, Le Rhume et l'Araignée.

**

Je me souviens de la boutique de textiles, non loin de l'Opéra, qui s'intitulait À la Toile d'avion, enseignne mystérieuse qui m'évoquait l'hypothèse de coupons coupés dans des chutes de parachute, à moins qu'il ne s'agît de la toile tendue sur châssis de bois des premiers aéroplanes.

**

Je me souviens d'un temps où « malt » n'évoquait aucune sorte de scotch, mais seulement un ersatz de café à base d'orge grillé. Les jours fastes, on pouvait l'améliorer d'une pincée de chicorée.

**

Je me souviens de deux salles de restaurant où l'on pouvait se chauffer à un feu de bois : l'une, « bien parisienne » et plutôt chic, La Bûcherie, rive gauche et non loin de la Seine ; l'autre, bien provinciale, de l'auberge dite du Cheval blanc, à Charny, sur le bref trajet entre Paris et Saint-Sauveur (mais c'est déjà la Puisaye), devant une belle halle paysanne. L'ouverture de l'autoroute A 77, plus à l'ouest, avec sa sortie « Bonny-sur-Loire », en détourne aujourd'hui quelques voyageurs pressés, oublieux ou ingrats.

**

Je me souviens d'Imma la Douce, qu'interprétait Colette Renard (avant Shirley MacLaine), et de Julie la Rousse, que chantait René-Louis Lafforgue : « Fais-nous danser, Julie la Rousse, toi dont les baisers font oublier » – que nous avions paraphrasé : « Toi dont les baisers font autorité. » Un pied de trop, mais davantage de dignité littéraire.

**

Je me souviens de cet orateur athénien qui, se voyant applaudi à tout rompre de toute l'Éclésiade, demanda à son voisin : « Aurais-je dit quelque sottise ? »

**

Je me souviens du plan Langevin-Wallon, présenté en juillet 1947, maillon prestigieux (mais ni premier ni dernier) d'une interminable chaîne de « réformes de l'enseignement », qui préconisait la scolarité obligatoire jusqu'à dix-huit ans, un tronc commun d'enseignement et des classes d'un maximum de vingt-cinq élèves, et qui, lui non plus, ne fut jamais appliqué.

**

Je me souviens de ces deux ingrédients indispensables, au temps des lessiveuses à champignon bouillonnant sur le gaz d'avant-guerre : le « bleu » en sachets pour « laver plus blanc que blanc », comme dirait plus tard Coluche, et le « bois de Panama », nettement plus exotique, dont la fonction était peut-être de « fixer » les couleurs.

**

Je me souviens de la romancière d'entre-deux-guerres Lucie Delarue-Mardrus, que l'on appelait inévitablement Lucie de la Marmelade Russe et que pourtant je confondais avec la (plus ancienne) poétesse Marceline Desbordes-Valmore. On croit se singulariser par un nom à charnière, mais tous les noms à charnière se confondent, par leur charnière même.

**

Je me souviens de cette gargote de Belleville, ou de Ménilmontant, qui, en hommage aux années noires du Siècle, s'appelait Au lapin qui miaule. Je me souviens aussi de cet autre restaurant parisien dont j'ai oublié le nom, et qui annonçait sans vergogne une « cuisine populaire à prix bourgeois ».

**

Je me souviens du récital de Lieder de Beethoven donné par Dietrich Fischer-Dieskau en mars 1971 à la salle Pleyel ; de celui de Gundula Janowitz (Schubert), en octobre 1972, à l'auditorium de la Faculté de droit, rue d'Assas ; et de celui d'Elisabeth Schwarzkopf (Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauss), au même endroit, mais je ne sais plus à quelle date.

**

Je me souviens du petit poème de Raoul Ponchon sur les tours de Saint-Sulpice, qu'on cite toujours de travers. Il dit en fait :

Je hais les tours de Saint-Sulpice,
Quand par hasard je les rencontre

Je ne le sais que depuis peu. En revanche, j'ignore toujours de qui (du même, peut-être ?) est cet autre poème, plus isométrique et plus badin, qu'appliquaient naguère les habitants de la banlieue nord-ouest :

Amis, lorsque l'on fait la bombe
Il faut la faire avec raison :
Soyons sages jusqu'à Colombes
Mais à la Garenne, Bezons.

**

Je me souviens de cette expression aujourd'hui sortie de l'usage, d'intention menaçante, et dont le parcours de sens me reste un peu mystérieux : « Tu peux numéroter tes abattis ! » Je suppose qu'il s'agissait de se pourvoir, une fois dispersés par la violence du coup, à les rabouter en bonne place et dans le bon ordre, comme les pierres d'un temple égyptien démonté pour cause de barrage et à remonter quelques kilomètres plus loin du lac artificiel.

**

Je ne sais plus quelle chanson de mon enfance, sans doute au répertoire d'une chanteuse « réaliste », comportait ce refrain, de connotation manifestement érotique : « Baisse un peu l'abat-jour ». Curieusement, l'usage courant s'en était emparé dans un sens moins tendre, comme synonyme de « Baisse le ton », voire plus brutalement : « Ferme ton clapet ». Mais, dans tous les cas, l'adverbiale « un peu » restait de rigueur, à titre de cheville euphonique, je suppose, et en hommage à la source aujourd'hui oubliée.

**

Je me souviens du Maté Pampero, version banalisée de la boisson favorite des gauchos, mais non de la manière authentique de l'obtenir à partir de l'yerba maté des Guarani, ni de celle de la boire, à pied ou à cheval, en plongeant, assez mais pas trop, la fine bombilla d'argent dans laalebasse traditionnelle. Cette sorte d'infusion, à mi-chemin du thé et du café, nous restait mystérieuse, comme le kéfir caucasien au lait fermenté, qu'il ne fallait pas non plus confondre avec le yaourt bulgare, qu'on appelait d'ailleurs plutôt « yoghourt », et que ma mère faisait à la maison dans de petits pots de verre ad hoc qu'elle laissait tiédir sur un radiateur, et peut-être, l'été, sur un appui de fenêtre. On ne connaissait encore ni la yaourtière électrique, ni la façon de s'en passer en l'achetant tout brassé dans de petits pots de plastique.

**

D'un temps où certains séminaires de l'École des hautes études, dont le « mien », se tenaient, rue de Tournon, dans un aristocratique hôtel aux pavés inégaux, je me souviens de La Rhumerie martiniquaise, boulevard Saint-Germain, de Roger la Frite, un peu plus à l'est sur le même trottoir, du très économique Petit Vatel, dont la file d'attente encombrait la petite rue Lobineau, de la brasserie Le Muniche, rue de Buci, avec ses compartiments latéraux en forme de confessionnal, du Bistrot d'Alex, rue Clément, alors mâchon lyonnais sous son froid décor moderniste, où Raymond Barre avait son rond de serviette et traitait son assistant, et du bistrot vieux-style de la famille Allard, face au lycée Fénelon, où Roland Barthes, le soir, s'ennuyait visiblement en fin de dîner – ou sans doute s'impatientait : c'était l'heure où, comme disais je ne sais plus quelle grande dame du temps jadis, il « fallait ». Quelques-uns de ces lieux subsistent encore tant bien que mal.

**

Je me souviens encore d'une petite boutique de vêtements pour enfants, très bon chic bon genre, elle aussi rue Clément, à l'enseigne Marie-Dominique : tout un programme (tout un budget).

**

Je me souviens qu'il ne fallait pas confondre Cavalerie légère, de Franz von Suppé, avec Cavalleria Rusticana, qui n'est curieusement pas l'œuvre de Ruggero Leoncavallo (auteur, lui, de Paillasse), mais de Pietro Mascagni, qu'il ne fallait pas non plus confondre avec Ottorino Respighi, auteur des Pins et des Fontaines de Rome, et dont le prénom portait aussi à rire.

**

Je me souviens de l'Argentin Atahualpa Yupanqui chantant de sa voix fatiguée Basta Ya, Duermes negro, ou Preguntitas sobre Dios. Et du Mexicain Cuco Sánchez dans quelques morceaux du répertoire, plus langoureux (Una vez, nada más), d'Agustín Lara, auteur également mexicain de la plus célèbre chanson espagnole : Granada, dont aucun ténor ne voudrait se dispenser.

**

Je me souviens du cabaret Les Trois Baudets, près de la place Blanche, où dans les années cinquante et soixante Jaques Canetti nous révélait quelques nouveaux chanteurs, dont les « trois B » : Brassens, Breil, Béart. Et je crois savoir qu'on va le rouvrir un peu plus à l'est. Mais pour révéler qui à qui ?

**

Je me souviens de ce mécanisme de fermeture automatique dont le slogan était : « Ne fermez pas la porte, le blout s'en chargera. » Ce motto servit un peu à tout pendant quelque années : le blout était censé se charger de tout, et, dès que j'oubliais, non pas seulement de fermer une porte, mais de m'acquiescer d'une tâche ménagère à moi dévolue, mon père ne manquait pas de s'y référer : « Ne débarrasse pas la table, le blout s'en chargera. »

**

Je me souviens des bonnes adresses et des goûteux commentaires d'Henri Gault et Christian Millau, inventeurs de la toujours « nouvelle cuisine ». Et je regrette de n'avoir pas conservé ces guides, en souvenir de certains restaurants aujourd'hui disparus. Je suppose qu'on les trouve à la Très Grande Bibliothèque, mais je n'oserais jamais y faire état d'une curiosité aussi futile et aussi nostalgique – deux défauts peu avouables par les temps qui courent.

**

Je me souviens de la Tribune des critiques de disques, généralement diffusée le dimanche après-midi sur France Musique, et du timbre, vraiment unmistakable, d'Armand Panigel au téléphone, un jour de décembre 1977 où je l'interviewais sans préavis en vue d'une chronique pour un journal du soir, qui n'en méritait pas tant (sentez cette virgule, car je parle de la chronique). Je croyais le déranger et me faire aussitôt rembarquer, il fut au contraire plus que généreux, intarissable sur la préhistoire, la grande et la petite histoire de cette émission déjà « mythique », son enfant chéri. Je regrette aujourd'hui de n'avoir pas songé à enregistrer cette conversation inoubliable, « Tribune » à une seule voix pour une seule oreille. Mais « conversation » est une figure abusive : ma première et unique question suffit à déclencher ce monologue, que je n'eus garde d'interrompre.

**

Je me souviens de cette candidate au baccalauréat qui, supputant avec ses compagnons d'angoisse les chances au tirage, ou au grattage, du prochain sujet de « philo » et entendant l'un d'eux pronostiquer « Le désir », s'enthousiasmait en ces termes : « Ah oui, le désir, je le sens bien : ça fait un bout de temps qu'il n'est pas tombé ! »

**

Je me souviens que, dans les années trente, l'appellation de « Boche » pour désigner les Allemands, condamnée dans les milieux pacifistes comme inutilement injurieuse, se survivait toutefois, après un bon repas bien arrosé, dans l'exclamation : « Encore un que les Boches n'auront pas ! » Elle revint (discrètement) en force sous l'Occupation, à

la faveur du « marché noir ».

**

Je me souviens que, sous la Quatrième République, on ne disait ni « nouveaux pauvres », ni « smicards », ni « SDF », ni « érémites », mais « économiquement faibles ». Ça ne changeait rien à leur sort, mais c'était plus économiquement juste.

**

Je me souviens que les typographes d'une imprimerie aujourd'hui disparue, rue Jean-Jacques Rousseau, pour s'inciter mutuellement au travail, utilisaient cette phrase dont je n'ai jamais su si elle était courante, à titre évidemment ironique, en milieu ouvrier : « Grouille un peu, le patron n'est pas riche ! »

**

Je me souviens de Lars Jorgensen, fermier analphabète dans La Prisonnière du désert, qui chausse ses lunettes pour mieux écouter la lecture à haute voix d'une lettre de Martin Pawley. Du coup, mais bien plus tard, Michel Serrault, dans un téléfilm où il incarne Fontenelle, découvre qu'il lit mieux en portant à son oreille un cornet acoustique.

**

Je me souviens que sous l'Occupation, certains poussaient l'amour de la resquille jusqu'à acheter leurs rutabagas au marché noir.

**

Je me souviens de ce professeur, blessé de guerre, qui boitait bas d'une jambe, ou peut-être des deux. Le jour de la rentrée, il claudiquait jusqu'à l'estrade, se campait devant sa classe et annonçait : « Vous avez une minute pour rire de mon infirmité. » Nul n'osait s'autoriser de cette licence. C'est peut-être le même, républicain à l'ancienne, qui fut sanctionné par l'Inspection d'académie pour avoir écrit, sur un bulletin doté d'un nom à rallonge : « La partie tête n'est pas à la hauteur de la particule. »

**

Je me souviens de cette ménagère expropriée, dans je ne sais plus quel film russe, qui brique sa maison du sol au plafond et en ferme soigneusement la porte à clé – une clé qu'elle pend à son clou extérieur habituel, avant d'abandonner la clé, le clou, la porte et la maison à l'engloutissement du village entier par le futur barrage socialiste.

**

Je me souviens d'« Escale », de Marguerite Monnot, que chantait Suzy Solidor : « Le ciel est bleu, la mer est verte, / Laisse un peu la fenêtre ouverte... » C'était l'essence même de la poésie portuaire. Le dernier refrain portait cette variante : « Le ciel est noir, la mer est grise, / Ouvre la fenêtre à la brise. »

**

Je me souviens des mille-feuilles qu'on servait au restaurant Le Mercure galant, rue des Petits-Champs.

**

Je me souviens que jadis, quand un homme marié, peut-être même père de famille, avait une « liaison » (voire une simple « aventure » passagère) extraconjugale, on disait assez vulgairement, dans le voisinage : « Il a une poule. » Malgré sa connotation légèrement désobligeante, cette désignation n'était pas tout à fait péjorative : elle visait seulement une fonction. D'ailleurs, la « poule » de l'un pouvait être la « légitime » d'un autre, et réciproquement.

**

Je me souviens de l'hypermnésie Irénée Funes, qui se souvenait de chaque instant de chaque détail de chaque chose sans jamais pouvoir rassembler deux de ces innombrables fragments d'espace-temps sous une idée commune, et dont l'incurable cauchemar nominaliste fut finalement réduit par son inventeur à une « longue métaphore de l'insomnie ». J'aimerais seulement savoir de quoi l'insomnie peut être à son tour une métaphore, en plus d'être une métonymie (par la cause) de l'amnésie.

**

Je me souviens que le Comité des Forges était jadis la « cheville ouvrière » du patronat français.

**

Je me souviens que SEITA était l'acronyme de Société pour l'Exploitation Industrielle des Tabacs et Allumettes. On voit encore, dans une inépuisable série télévisée, le commissaire Maigret (Jules), à peine assis à son bureau, ouvrir sa blague, bourrer sa pipe et l'allumer à l'aide d'une grosse boîte portant, publicité compensée, la marque SEITA. Je vois encore certains fumer la pipe, mais jamais user d'une blague. Je doute pourtant qu'ils mettent leur tabac directement dans une de leurs poches, surtout de pantalon, ce qui, entre autres inconvénients, donnerait une allure un peu équivoque à l'action de bourrer, mine de rien, sa pipe. Je ne sais plus quel personnage d'un vieux film américain met sa pipe (sans blague) en ce lieu pour aborder (le personnage incarné par) Mae West (ou Jean Harlow), qui lui dit aussitôt, car elle avait apparemment l'oreille fine : « Quelque chose me dit que vous êtes content de me voir » (autre version : « Avez-vous un revolver, ou est-ce que vous êtes content de me voir ? »). Je me souviens aussi de ces boîtes en métal qui faisaient office à la fois de tabatière et d'appareil à rouler les cigarettes, à condition toutefois d'y avoir introduit, préalablement humectée mais pas trop, une feuille de papier ad hoc : bien du tintouin pour un douteux résultat. Toujours au titre cinéphilique, je me souviens des minces étuis, dits « porte-cigarettes », de préférence en or ou en platine, qu'exhibaient alors les acteurs élégants de comédies américaines, du genre William Powell ou Tyrone Power (ne pas confondre). De tous ces accessoires pour plaisirs (aujourd'hui) démodés, le plus ringard est le « fume-cigarette » – qui n'est pas, comme on pourrait croire, un appareil chargé d'en griller une à votre santé, exemple typique de fausse bonne idée.

**

Je me souviens que, sous la Quatrième République, les parties fines hétéro plus ou moins pédophiliques dont on accusait, entre autres, certains parlementaires, s'appelaient des « ballets roses », et leurs équivalents homo des « ballets bleus ». Cette répartition chromatique était évidemment conforme à celle, traditionnelle, des layettes pour bébés, mais elle n'a apparemment plus cours, puisque le rose a changé de sexe. La symbolique des couleurs est bien instable, et parfois paradoxale. J'avoue par exemple ignorer pourquoi, aux États-Unis, le bleu est la couleur du parti démocrate (et son animal totemique : l'âne), et le rouge celui du républicain (totem : l'éléphant).

**

Je me souviens qu'avant la Libération, nous appelions le chewing-gum : « sem-sem-gomme », et après : « chouine-gomme ». Au fond, nous n'avons jamais bien su mâcher ce mot.

**

Je me souviens qu'entre 1958 et 1962 le Belge Olivier Gendebien gagna quatre fois, dont trois consécutives, et trois (pas les mêmes) avec Phil Hill, les Vingt-quatre heures du Mans. Je sais que ce n'est pas le record (plus récemment Jacky Ickx six fois dont trois, et Tom Kristensen sept fois dont six), mais entre 58 et 62, j'y étais, plus ou moins.

**

Je me souviens qu'Alan Greenspan disait : « Si vous m'avez compris, c'est sans doute que je me suis mal exprimé. »

**

Je me souviens d'une expression discourtoise que certains hommes appliquaient à des femmes peu attirantes : « On a vu assez d'horreurs pendant la guerre ! »

**

Je me souviens des camions, pas trop rapides, auxquels on s'accrochait à vélo, de la main gauche à l'angle arrière droit pour éviter les collisions frontales, mais sans pouvoir toujours éviter les caniveaux cahoteux de routes aux accotements dits « mal stabilisés ». L'effet redouté s'appelait simplement « gadin ».

**

Je me souviens de cette locution, qui servait de réponse à toute question indiscrète : « Si on te le demande, tu diras que tu n'en sais rien. » Elle s'abrégait le plus souvent en : « Si on te le demande... »

**

Je me souviens qu'entre le 22 décembre 1945 et le 5 janvier 1947, La Folle de Chaillot eut au théâtre de l'Athénée deux cent quatre-vingt-dix-sept représentations. Je ne sais plus à laquelle j'ai assisté, mais je sais que Louis Jouvet et Marguerite Moreno, pas encore épuisés, étaient de la distribution.

**

Je me souviens que vers cette période un concert de jazz eut lieu à deux pas de là, au théâtre Édouard VII, mais je ne sais plus qui était à l'affiche – peut-être Sidney Bechet.

**

Je me souviens qu'à la Libération, « surplus américains », que certains, de culture plus traditionnelle, prononçaient « surplis américain », était une francisation fautive, mais bien trouvée, d'américan supply. De toute façon, supply ne signifie ni « surplis » ni même « surplus ».

**

Je me souviens, dans l'émission de télévision consacrée à l'Actor's Studio que présentait James Lipton, de la séance consacrée à Stephen Sondheim, parolier de West Side Story et compositeur de comédies musicales hautement sophistiquées, dont A Little Night Music, ou Sunday in the Park With George, inspirée de l'existence palpitante de Georges Seurat. Deux interprètes chantèrent merveilleusement devant lui quelques extraits de son œuvre. Il s'en montra presque satisfait.

**

Je me souviens d'une autre séance, consacrée à Sharon Stone, qui n'est pas non plus la bécasse hollywoodienne standard. Vint une question sur la scène la plus évocatrice de Basic Instinct, question qui ne pouvait manquer, et qu'elle accueillit avec un humour, comment dire, confondant.

**

Je me souviens qu'on appelait Gilbert Bécaud « Monsieur cent mille volts ».

**

Je me souviens des « maisons MIF », et je me demande si l'on en fabrique encore.

**

Je me souviens que dans la chanson de Xanrof, que chantait Yvette Guilbert, l'amant en fiacre s'appelait Léon, comme dans Madame Bovary, avec un dénouement moins moral, mais plus gai.

**

Je me souviens qu'un léger bagage s'appelait, jadis et même naguère, un « baise-en-ville », et qu'un bardadrac était, en milieu plus restreint, qualifié de « baise-en-ville de campagne ».

**

Je me souviens qu'Alphonse Allais, s'épongeant le front, commentait : « C'est pas pour me vanter, mais il fait chaud ! »

**

Je me souviens de ce vieil homme qui, déçu par une époque déjà peu fréquentable, annonçait simplement : « Je ne partirai pas avec un bon souvenir. » Et qui, à chaque déconvenue, disait, non pas, comme tout le monde, « C'est la vie », mais, plus modestement : « Ça fait partie de la vie. »

**

Je me souviens d'une chanson, peut-être un tantinet colonialiste ou paternaliste, de Vincent Scotto sur des paroles de Villard et Christiné, La Petite Tonkinoise, qu'interpréta d'abord, au début du siècle dernier, le comique troupier Polin, et bien plus tard le grand Bourvil, mais aussi, moyennant les adaptations grammaticales nécessaires, des chanteuses comme Mistinguett ou (surtout) Joséphine Baker. Ses couplets étaient d'une équivoque toute conventionnelle. Dans la version féminine, son refrain disait :

C'est moi qui suis sa petite
Son Annana, son Annana, son Annamite
Je suis vive, je suis charmante
Comme un p'tit z'oiseau qui chante

Il m'appelle sa p'tite bourgeoise
Sa Tonkiki, sa Tonkiki, sa Tonkinoise
D'autres lui font les doux yeux
Mais c'est moi qu'il aime le mieux.

**

Je me souviens de ce bistrot, à l'angle des rues de Sèvres et des Saints-Pères, Le Sauvignon, dont le patron s'appelait Henri Vergne, et nous servait à la terrasse, sur de petits canapés de pain Poilâne, tantôt des rillettes, tantôt des tranches de jambon cru si fines que d'aucuns prétendaient qu'elles n'avaient qu'une seule face.

**

Je me souviens d'Alain Bashung.

Spin off. À mesure que nous perdons ce qu'on pourrait appeler, au bon sens de cet adjectif, notre culture primaire, nous en venons à ne plus connaître les œuvres que par leurs produits dérivés de toutes sortes : les romans de chevalerie, depuis longtemps, par le Quichotte, et maintenant le Quichotte par le Pierre Ménard de Borges, et encore le Pierre Ménard de Borges par Nelson Goodman ou Arthur Danto ; Vélasquez, par Michel Foucault ; Sainte-Beuve et Saint-Simon par Proust ; « Pergolèse » par Stravinsky ; Poussin (d'après nature) par Cézanne ; Cézanne par Braque, et presque tous les autres par Picasso. Mao et Marilyn sont des modèles de Warhol ; à Gizeh, un voyageur parisien retrouve avec émotion la « Pyramide du Louvre », en plus grand et en pierres (peut-être agglomérées) ; l'adagietto de la Cinquième Symphonie de Mahler n'est plus que « le thème de Mort à Venise », film auquel le roman éponyme de Thomas Mann doit sa pâle notoriété ; l'andante du Deuxième Trio de Schubert et certaine Sarabande de Haendel sont « la musique de Barry Lyndon » ; l'ouverture de La Force du destin est « la musique de Jean de Florette », la « Chevauchée des Walkyries » est celle d'Apocalypse Now, le début d'Ainsi parlait Zarathoustra celle de L'Odyssée de l'espace (et, par emprunts multiples et tacites, d'à peu près tout et n'importe quoi) ; le premier mouvement du Premier Concerto de Rachmaninov reste à jamais l'indicatif de l'émission Apostrophes, et « The Night Has a Thousand Eyes » par Sonny Rollins celui de Bouillon de culture ; Chostakovitch a composé sans le savoir celui d'une compagnie d'assurances ; les instituteurs « citoyens » révèlent à des écoliers éberlués que la Marseillaise n'a pas toujours été un air de reggae ; on dirait parfois que Miles Davis n'a produit dans sa vie que la « bande originale » d'Ascenseur pour l'échafaud ; celle que composa Georges Delerue pour le Mépris va avec tout, comme les Quatre Saisons, le rosé de Provence, le jean, la « petite robe noire » de Chanel (son n° 5, lui, comme le savait Marilyn, va très bien avec rien) ; l'air de soprano de La Wally d'Alfredo Catalani (Ebben ? Non andro lontana) doit sa gloire actuelle à sa présence dans le film Diva, de Jean-Jacques Bénéix, et le Vingtième Nocturne (posthume) de Chopin à la sienne dans Le Pianiste de Roman Polanski ; quant à l'Adagio pour cordes de Samuel Barber, popularisé par la bande-son du Platoon d'Oliver Stone, transcrit pour chœur (Agnus Dei), il est devenu la musique funèbre que chacun rêve d'entendre au moment de ses obsèques.

C'est bien à tort qu'on présente notre époque comme déculture : notre culture de masse est une culture d'emprunt, qui vit de tubes au second degré (« Je n'ai pas lu Madame Bovary, mais j'ai un copain qui a vu le film »). Ernesto Guevara n'est plus guère que le thème d'un parcours touristique latino, entre Rosario (Argentine) et La Higuera (Bolivie), et une marque de T-shirts, et peut-être une autre de cigares – longueur imposée : un mètre, puisque, ayant promis un jour à ses camarades de n'en fumer qu'un tous les matins, le Che suspendit in petto sa promesse à cette grandiose restriction mentale en pied de nez jésuitique, restriction dans la restriction.

Style. Dans une des notes « sur la littérature et la critique » recueillies dans des éditions posthumes du Contre Sainte-Beuve, Proust écrit : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres et, tout en le lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les mots ou les ralentissais ou les interrompais tout à fait, comme on fait quand on chante où on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot. Je savais bien que si, n'ayant jamais pu travailler, je ne savais écrire, j'avais cette oreille-là plus fine et plus juste que chez bien d'autres, ce qui m'a permis de faire des pastiches, car chez les écrivains, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite. » Citant ici ou là cette phrase un peu cahoteuse, j'ai bien dû préciser déjà une ou deux fois, et je répète ici : d'autres paroles, que ce don d'imitation (et nécessairement d'abord de perception) lui permettait d'adapter indéfiniment à cet « air », c'est-à-dire à cette musique. C'est une définition très métaphorique du pastiche littéraire, et, quand on veut en parler de manière un peu plus littérale, on dit que le pastiche consiste à emprunter le « style » d'un auteur (ou d'un genre, d'une « école », d'une époque, etc., puisque le style n'est pas toujours une caractéristique purement individuelle) pour l'appliquer à (pour l'imiter dans) un nouveau texte que l'on forge soi-même à cet effet, ou (plus rarement, et plus perversement) que l'on pourrait emprunter à un tiers en vue du même effet : par exemple et pour faire simple, réécrire une page de Balzac « à la manière » de Flaubert ou... de Proust. Reste alors à préciser ce que l'on entend ici par « manière », ou par « style », ce qui n'est pas aussi simple. Je ne cesse de passer et repasser par ce pont aux ânes.

Alexandre Vialatte proclamait, sans s'embarrasser de nuances excessives : « La littérature commence, et même finit, au style. » Du même critère, si c'en est un, Flaubert disait qu'il est « à lui tout seul une manière absolue de voir les choses ». Il y a dans cette dernière déclaration un mot qui me chiffonne, c'est l'adjectif « absolue ». Quelques décennies plus tard, Proust précisera que le style n'est pas « affaire de technique, mais de vision » ; or il n'est de vision (même collective) que subjective, et le style est donc forcément (procède forcément d') une manière toute relative de voir les choses. Pasticher un auteur (ou parfois un genre, ou une époque...), c'est adopter sa vision, ou la manière dont il impose sa vision, puisque le style est autant impressif qu'expressif ; pour le dire en achevant de parodier Flaubert : le style est à lui tout seul une manière relative de faire voir les choses. Le « à lui tout seul » flaubertien, que j'adopte volontiers, indique assez bien ce caractère instrumental : le style n'est pas seulement un effet nécessaire (l'effet d'une façon de voir, et plus généralement, comme on le sait depuis Buffon, d'une façon d'être), mais un moyen suffisant : le (peut-être seul) moyen de transmettre cette subjectivité. À Flaubert, il arriva comme on sait de rêver d'un livre « sur rien » qui se tiendrait par la seule force de son style ; c'était heureusement une chimère sans exécution possible : comme toute conscience selon Husserl, toute manière est manière de quelque chose. En fait, le style d'un auteur consiste en sa façon de faire tout ce qu'il fait, y compris bien sûr d'inventer (ou d'emprunter, ou de rapporter) ses histoires, d'agencer ses intrigues, d'imaginer et de présenter ses personnages et de les faire parler, de choisir ses lieux et ses temps, d'exprimer (ou de « trahir » involontairement) ses opinions, etc.

L'idée et la pratique courantes du pastiche littéraire se fondent généralement sur la définition étroite, c'est-à-dire purement verbale, du style (vocabulaire, syntaxe, amplitude, structure et cadence des phrases...), et c'est bien ce que Proust impliquait métaphoriquement en opposant « l'air » aux « paroles », même si l'on voit bien que ses imitations de Balzac, de Michelet, de Flaubert, de Renan, de Saint-Simon, de Sainte-Beuve ou des Goncourt s'en prennent aussi aux préférences thématiques, aux traits de caractère ou aux choix idéologiques de ces auteurs : par exemple, le snobisme naïf de Balzac, la mesquinerie de Saint-Simon ou le scepticisme de Renan. Dans sa leçon à Albertine de La Prisonnière, « Marcel » qualifie de « phrases types » les détails caractéristiques par lesquels s'expriment ce genre de préférences (les « vieux métiers, les vieilles coutumes » chez Barbey d'Aurevilly, les objets géométriques chez Thomas Hardy, le lien chez Stendhal entre le sentiment de l'altitude et la vie spirituelle...). L'expression « phrases types », il l'extrapole de sa propre description, quelques lignes plus haut, de la musique de Vinteuil, où certains motifs circulent, diversement « réfractés », entre la sonate et le septuor. Cette équivalence implicite entre « phrase » (au sens musical) et objet thématique (au sens littéraire) manifeste bien la complexité du concept de style, qui ne s'applique pas seulement à des traits de forme, mais à des objets, des opinions, des sentiments, des attitudes existentielles. Il y a des tics de pensée, de perception, peut-être de sentiment, comme il y a des tics de langage.

Cette ambiguïté de définition se retrouve dans tous les arts, à ceci près que seuls les arts dits « représentatifs », comme la littérature, la peinture ou la sculpture figuratives, peuvent donner lieu à ce que j'appellerai tant bien que mal l'imitation thématique : on peut sans doute appliquer la manière cubiste de Picasso à un paysage, mais on l'appliquera plus spontanément, plus typiquement (et, je suppose, plus facilement) à un portrait ou à une nature morte, surtout si l'on souhaite faire passer ce pastiche pour un authentique Picasso. En revanche, la musique ou l'architecture, arts (plus) purement « présentatifs », n'appellent pas aussi nettement des choix de « motif » : tout au plus parfois des choix génériques, comme celui, pour un architecte, de construire de préférence, tel Frank Lloyd Wright, des maisons individuelles plutôt que de hauts immeubles, ou celui pour un musicien de composer plus volontiers des opéras que des symphonies (Bellini, Wagner ou Verdi, par exemple), ou l'inverse : Schubert, Brahms, Mahler... Mais on voit bien que ces supposées préférences génériques, parfois imposées par la nécessité, n'impliquent pas toujours des choix de contenu : la symphonie ou la sonate n'en impliquent guère (et le plus souvent par de simples indications de « programme » artificiellement plaqués, comme aux beaux jours du « réalisme socialiste »), le compositeur d'opéra, sauf contraintes de mode et/ou d'époque (baroque, romantique), et à l'exception de Wagner, dont on connaît le goût dominant pour la légende germanique, est rarement limité à un type de sujets qui pourrait caractériser sa « manière » au point de s'imposer à l'auteur d'un pastiche. Ainsi, le « style » d'un compositeur, bien plus étroitement que celui d'un peintre ou d'un écrivain, se définit pour l'essentiel par des traits purement formels de mélodie, de rythme, d'harmonie ou de contrepoint, et/ou d'orchestration. Et de ce fait, et paradoxalement, la métaphore proustienne sur l'air et les paroles de la « chanson » ne peut guère s'appliquer à la musique en général : un « air » peut s'adapter à des « paroles », ou vice versa, mais la relation entre ces deux éléments (je dirais volontiers ces deux couches opérables, et je rappelle que Proust parle justement de retrouver un air sous des paroles) n'est « nécessaire » qu'au nom d'une éventuelle connaissance antérieure, et largement illusoire, comme le montre l'existence d'innombrables exercices de « parodie » (au sens premier), qui depuis des siècles consistent à adapter à un air de nouvelles paroles, et réciproquement – sans compter, bien sûr, les cas de ce qu'on appelait naguère la musique « pure » (purement instrumentale), et qui par définition n'implique aucune parole.

Je n'abandonne pas pour autant la métaphore proustienne, qui m'évoque, à propos de musique sans paroles (ou considérée indépendamment de ses paroles), un autre type de traits qu'on doit bien dire encore stylistiques. Je ne sais trop comment désigner ce type, qui n'a guère d'équivalent hors de la musique, mais qui me semble pourtant emblématique de ce qu'on peut appeler l'identification d'un style. Certains compositeurs – non pas nécessairement les plus admirables – se laissent (se font) reconnaître dès la première mesure d'un morceau non encore entendu (c'est évidemment une condition de validité de ce qu'on appelle blindfold test), à je ne sais quel trait d'accent sonore qui ne doit encore rien à ce qui sera par la suite la structure d'ensemble de ce morceau – cette structure que les musicologues appellent plus volontiers « forme », comme lorsqu'ils parlent de « forme sonate », de « forme Lied » ou de « forme rondo ». L'« accent » dont je parle est pourtant lui aussi un trait formel, tant il est vrai que la forme, en musique comme ailleurs, est une donnée stratifiée, qui s'offre à percevoir de manière aussi bien verticale (« paradigmatique ») qu'horizontale (« syntagmatique ») – je veux dire : aussi bien dans l'instant que dans la durée. C'est tantôt un trait de tonalité, tantôt d'harmonie, tantôt d'orchestration, tantôt d'inflexion mélodique ou de modulation, tantôt d'un autre « je ne sais quoi » idiosyncrasique qui me reste indéfinissable, mais qui me fait parfois attribuer presque à coup sûr telle mesure encore inconnue (ou oubliée) à Berlioz, à Wagner, à Mahler, à Richard Strauss, à Prokofiev – plus facilement (et plus singulièrement) qu'une mesure, disons, de Bach, de Beethoven ou de Brahms. Cette attribution sans rencontre préalable, identification immédiate et spontanée, doit évidemment beaucoup à ce qu'on appelle couramment la « couleur » orchestrale ou la « saveur » harmonique, mais elle me semble encore possible à propos d'instrumentations plus minces ou plus limitées, comme, au piano seul, chez Scarlatti, chez Schumann, chez Chopin, chez Debussy. Encore une fois, ces musiciens ne sont pas nécessairement les plus « grands », mais ils sont les plus immédiatement reconnaissables, un peu (beaucoup, peut-être) comme on reconnaît immédiatement le timbre d'une voix (parlée ou chantée), d'un instrument, et souvent (par exemple en jazz) d'un instrumentiste singulier – disons Clifford Brown ou Miles Davis à la trompette, Johnny Hodges ou Charlie Parker au sax alto, Stan Getz ou John Coltrane au ténor, Garner ou Monk au piano. L'air se passe souvent de paroles, et

parfois l'accent (le « ton ») se passe presque d'air (le phrase) : il résonne à l'instant, en lui-même et pour lui-même. Ce n'est pas forcément le sommet de l'art, mais peut-être le comble du style personnel.

Je résiste toujours à dire que certains artistes ont « du style » et d'autres non, mais il me semble, sans trop savoir pourquoi, que certains ont plus d'accent que d'autres. Ce n'est sans doute ni une qualité ni un défaut, mais c'est un motif de reconnaissance immédiate – comme une signature avant la lettre, à quoi l'on ne peut se tromper : l'anglais dit justement *unmistakable*, et le français, maladroitement, « inimitable ». Très maladroitement, car un trait identifié est justement toujours imitable, pour qui sait autant y faire qu'y voir, ou y entendre. *Unmistakable* (disons : « identifiable sans risque d'erreur »), la signature d'un artiste, comme toute autre, l'est donc toujours sous réserve de contrefaçon, je veux dire d'imitation parfaite (« Si ce n'est pas lui, c'est un sacrément bon imitateur ») – imitation frauduleuse ou non, et même volontaire ou non, car tout accent est à la longue (plus ou moins) contagieux, si bien qu'on en vient parfois à imiter sans le savoir, et sans avoir consciemment identifié ce que l'on imite. C'est d'ailleurs Proust lui-même qui vante, à propos de sa propre crainte d'« intoxication flaubertienne », la vertu « purgative » du pastiche : il faut « laisser la pédale prolonger le son », imiter volontairement et consciemment pour « exorciser » le mimétisme involontaire et inconscient. L'exercice, ici, vaut exorcisme.

Sud. J'admiraï jadis, pour ce que j'en connaissais, la faible hauteur des bâtiments sans étage de l'Amérique latine, entre cap Horn et Rio Grande. J'en trouve aujourd'hui l'explication sous la plume d'un écrivain argentin qui s'y connaissait un peu : si les maisons du Sud sont si peu élevées, c'est pour mieux exalter la haute prestance d'un homme à cheval. Je suppose que le gaucho, habitué à surveiller l'horizon de la pampa, veut pouvoir en faire autant en ville sans quitter son assiette, et entretenir partout ce que Drieu, si j'en crois le même Borges, appelait le « vertige horizontal » de l'immense Sud. Cette glorieuse bassesse tend inévitablement à disparaître dans les grandes cités modernes comme Buenos Aires ou São Paulo, qu'envahit peu à peu l'autre vertige, vertical, des immeubles dressés sur leurs étriers.

Sujet. Cartoon du *New Yorker*, 23 octobre 2006 : devant la porte d'un immeuble chic de l'Upper East Side, une indubitable call-girl (maquillage ad hoc, minijupe raduc, décolleté engageant) attend que le doorman ait appelé son client. Le préposé décroche l'interphone et, très professionnel, demande à la fille : « C'est à quel sujet ? »

Taliesin. Le « corps enseignant » du collège de Pontoise était volontiers pluridisciplinaire. En seconde, notre professeur de français (mais non de latin, ni de grec) faisait aussi office de maître de musique et, je crois bien, de dessin. C'était un vieil artiste complet, comme en témoignait sa chevelure blanche abondante et son (peut-être authentique) patronyme : Louis Arnould de Grémilly. Je n'ai aucun souvenir, et encore moins de fruit, de ses leçons de dessin, d'où mon incertitude. Ses leçons de musique consistaient à nous faire interpréter la transcription à quatre voix d'un Lied de Schubert, bien connu sauf de nous, qui disait quelque chose comme : *Röslein, Röslein, Röslein Rot, Röslein auf der Heiden...* Aucune prestation publique ne résulta de ces quelques répétitions, dont me reste cette information précieuse, que le pluriel de Lied est Lieder. Il était en outre un peu astrologue et encore historien de la culture bretonne, mais sa corde principale était la poésie, dont il avait publié quelques recueils. Le seul dont il faisait alors état s'intitulait *Sur la margelle*, et datait du début du siècle, mais je vois maintenant qu'il en publia un autre en 1958 : *Le Coq*. Un de ses poèmes dont il nous donna lecture, et peut-être copie, illustrait, au moins par son titre, son appartenance celtique : « Ainsi chantait Taliesin ». Nous lui dûmes certainement notre meilleure initiation à l'essence de la littérature, et il me revient qu'il nous dicta un jour une page d'un certain Marcel Proust, qui parlait de tasse de thé et de petites madeleines, et qui resta pour moi, pour une petite vingtaine d'années, comme du chinois dans le texte. Pour toutes ces raisons, et peut-être d'autres, ses collègues et la bonne société locale le tenaient pour un original à éviter. Il habitait d'ailleurs Paris, rue Visconti, et faisait le voyage aller-retour plusieurs fois par semaine : sa vraie vie était ailleurs, et le mystère de cet ailleurs nous fascinait. Original, il l'était, il fut pour moi le premier, et d'une certaine manière il me resta comme l'archétype de cette espèce, si c'en est une, dont je rencontrai par la suite deux ou trois autres cas diversement particuliers, mais qui me le rappelaient toujours par quelque côté. Finalement, tous les « originaux » se ressemblent par un trait – on voit bien lequel, et qui va de soi.

Tango. Sartre disait assez sottement que le jazz doit être consommé sur place, « comme les bananes ». Je vois bien ce que ces bananes révèlent d'un racisme mal refoulé, mais je ne sais trop ce que signifie « sur place » : New Orleans ? Chicago ? Kansas City ? Detroit ? Harlem ? Midtown ? Greenwich Village ? Je crus aussi, un temps, que le bon flamenco ne pouvait s'entendre qu'à Séville ou Grenade. Mais j'avoue n'avoir jamais aussi bien apprécié le tango que « sur place », dans une boîte (ce n'est sans doute pas le mot) de Buenos Aires, en compagnie de Lisa et Isaac de Behar : pour la danse en couple sur scène, mâle cambé, fille à la jupe tournoyante, pour la composition rigoureuse de l'orchestre (rien de trop), mais surtout pour le jeu du bandonéon, ondulant sans cesse entre les mains de l'instrumentiste, et de temps à autre frappé sèchement sur un genou – en fait, posé sur un genou que secoue sèchement un coup de talon frappé au sol. C'est à ce moment que l'on percevait le caractère plutôt viril, presque brutal, de cette musique de mauvais garçons de l'arrabal. Je ne méprise nullement l'accordéon, mais je lui préfère de beaucoup la sonorité feutrée du bandonéon, dont je crois connaître, doctus cum libro, la raison technique (anches libres à deux lamelles accordées à l'octave), qui bien entendu ne m'explique rien : cela ne s'éprouve qu'à l'oreille. Ce qui me sidère, c'est l'origine germanique et religieuse de cet instrument, dérivé au XIX^e siècle du concertina classique, entre autres (comme son nom l'indique) par le facteur Heinrich Band, et destiné à compenser dans les petites églises protestantes l'absence d'orgue ou d'harmonium. La traversée de l'océan, à la fin du siècle, semble avoir quelque peu infléchi sa vocation – bel emblème de la destinée transatlantique du pays de Borges et d'Astor Piazzolla.

Terre. Pour figurer la mondialisation économique et l'écrasement des distances, Thomas Friedman a décrété naguère, avec le succès de librairie que l'on sait, et qui en est une encore plus belle illustration, « *The world is flat* ». Je ne sais quel adversaire de Galilée disait déjà : « Je sais bien qu'elle est ronde, mais je ne vois pas en quoi ça l'empêcherait d'être plate. » Mais j'entends de la bouche de Michel Butor cette jolie réfutation (que je paraphrase) : du temps de l'hyperpuissance romaine, la Terre (c'est-à-dire le bassin méditerranéen) était tenue pour un simple cercle évidemment plat, dont Rome était le centre ; aujourd'hui, si l'on veut représenter le monde tel qu'il tourne bien ou mal, l'image de la sphère est manifestement plus correcte que celle du cercle à deux dimensions : le cercle a un centre, la sphère aussi, mais, dans le cas de notre planète et malgré Jules Verne, ce centre est actuellement inaccessible et pour longtemps inhabitable ; la surface d'une sphère n'a pas de centre. À cette surface où nous vivons encore pour quelque temps, notre boule terraquée, récemment devenue, comme on dit (mal), « multipolaire », n'a plus de centre, ni économique, ni politique, ni « culturel ». Elle a toujours été ronde, elle est brusquement devenue sphérique à tous égards, et finalement Galilée avait raison. Je suppose que Friedman ne repousserait pas cet amendement, lui qui chiffrait un jour en ces termes sa position sur la guerre d'Irak : « Je suis pour à 52 %, et contre à 49 % » ; comme on lui objectait que le compte n'y était pas, il répondit simplement : « Je sais. »

Thomas. En bonne huguenote, ma mère ne faisait pas trop cas de saints, mais par exception elle mentionnait volontiers ce Thomas de l'Évangile de Jean, qui « ne croit que ce qu'il voit », et refuse d'admettre la résurrection du Christ tant qu'il n'a pas touché sur son corps la marque laissée par les clous de la crucifixion. Convaincu par cette preuve indubitable et devenu l'un des douze apôtres, puis architecte en Inde, il finira dispersé d'une lance qui lui laissera sans doute une cicatrice aussi tangible, et qui deviendra l'un de ses insignes symboliques, comme on le voit dans un superbe tableau de Georges de La Tour. Son autre insigne, une équerre, le confirme comme patron des architectes, à moins que cet instrument vaguement maçonnique avant la lettre ne renvoie à son « esprit de géométrie », autre nom du positivisme. La référence à « saint Thomas » s'appliquait pour ma mère à son époux, qui, n'ayant pas vu, ne croyait pas. Lui affirmait plutôt, pensant à ses années de tranchées, qu'il en avait trop vu pour désormais croire à quoi que ce fût.

Titres. D'une pièce de Giraudoux (ou peut-être du roman anglais, *The Constant Nymph*, de Margaret Kennedy, d'où il l'avait tirée), ma mère ne connaissait que le titre, Tessa, la nymphe au cœur fidèle. Elle n'en voulait pas apprendre davantage, persuadée, sans doute à juste raison, qu'aucun texte ne pouvait égaler un tel titre. Sur Tolstoï, mon père professait deux opinions qui me sont longtemps restées mystérieuses, car à chaque question sur ce sujet il répondait, comme souvent sur d'autres : « Toi, tu veux tout savoir et rien payer. » La première était qu'Anna Karénine finit en roman de quai de gare ; la seconde, que le titre *Guerre et paix* est mal choisi pour cette saga plutôt volumineuse. Cette inadéquation explique sans doute qu'on préfère aujourd'hui l'intituler *La Guerre et la Paix*, qui me semble pourtant de nature à alourdir la formule. John Barth prétend que certains titres de romans du XVIII^e siècle sont plus longs que leur texte. Un de mes amis, oulipien sans le savoir, a réalisé fort économiquement cette performance en appelant *Comment j'ai écrit ce livre* une mince plaquette dont la seule page portait en réponse ces deux mots, à peine une phrase : « Comme ça ». Le même médite d'écrire un recueil intitulé *Nouvelles vagues*, dont la lecture ne devrait pas permettre de déterminer, dans ce titre, où est le nom et où est l'adjectif, comme ce récit à la première personne dont j'ai oublié tout le reste, et dont la rigoureuse stratégie grammaticale empêchait de deviner le sexe (le genre) du narrateur – ou de la narratrice. Mais voici plus fort : un journaliste vient d'intituler un livre *Si ça continue, ça va pas durer. Comment franchir un tel seuil ?*

Toul. Nous l'appellions ainsi (en fait, plutôt « Le Toul », sans égard pour la règle qui exigeait s derrière le sobriquet normal consistant en sept syllabes du nom précédée de l'article défini : Foucault → « Le Fouks »), lui d'ascendance alsacienne et de naissance biterroise, par clin d'œil implicite à un autre des « trois évêchés » lorrains. L'importance de son œuvre en sémiologie du cinéma n'eut d'égale que la modestie personnelle de qui n'a jamais recherché ni les honneurs, ni le pouvoir, et qui, ayant créé une discipline au niveau international et constamment dévoué à ses élèves, s'est toujours défendu de fonder une école et d'exercer une maîtrise, ou même une simple fonction éditoriale. En cette époque révolue de réseaux d'influence et de cumul des mandats, aucun intellectuel de premier plan n'aura été moins que lui ce qu'on appelait, déprimant oxymore, un « intellocrate ». Homme de l'image peu soucieux de la sienne, il est resté, jusqu'à sa fin brusquée, l'adolescent chaleureux, jovial et foncièrement mélancolique que j'avais rencontré pour la première fois dans une tourne enténébrée de la rue d'Ulm, feuilletant fébrilement les pages cinéma d'un emblématique – et parfois décevant – « programme des spectacles ». Jacqueline, qui l'avait rencontré plus tard dans ma mansarde de la rue de Rennes, l'appelait affectueusement « le petit Sartre » ; et bizarrement : la ressemblance physique était des plus lointaines, et la différence de taille, toutes choses égales d'ailleurs, plutôt en sa faveur ; mais, comme toutes les inventions verbales de la susdite, celle-ci fit son chemin dans nos conversations. Quant à lui, il avait trouvé un jour la formule définitive de sa vision du monde : « Le réel, ça existe. »

Tournefort. Dans les années cinquante, sur un trottoir de la vieille rue Tournefort, on pouvait fréquenter une aimable gargote dont l'enseigne, du prénom de sa patronne, était quelque chose comme Chez Solange. On y entendait, au dîner, un chanteur au timbre clair et au prenant vibrato, peut-être Jacques Douai, entre autres dans le répertoire de Prévert et Kosma, encore peu fréquenté. La cuisine et la musique n'étaient pas ce qui nous y attirait le plus, mais plutôt la situation très particulière de ce trottoir asymétriquement surélevé, et qui l'est resté, après Solange et après nous. Quelle qu'en soit la raison, ces soirées-là sont peut-être ce que nous avons eu de meilleur.

Tradéridéra. Le plus stupide et le plus gai de nos jeux portait à Launay ce nom sans prétention, qu'il porte peut-être ailleurs, s'il y existe encore. Il consistait, après le dessert, autour de la grande table de la salle à manger, à transmettre à son voisin de droite une fourchette ou une cuillère, et ainsi en chaîne, tout en chantant, de plus en plus vite, sur un air que je renonce à noter : « Saurais-tu passer le tradéri-dé-ra, saurais-tu passer ceci-sans-te-tromper ? » avec, sur les quatre derniers mots, une inversion ponctuelle de parcours qui embrouillait les pensionnaires pour qui c'était un rite initiatique infranchissable, et qui s'en trouvaient d'office renvoyés à leur indignité foncière de paying guests (ils étaient souvent anglais, et cette locution typique s'étendait par métonymie de l'espèce au genre). À la fin, les deux survivants se départageaient d'une manière et pour un gage dont je n'ai plus souvenir. Comme on peut le comprendre, ce jeu « de société » était plutôt antisocial, ou pour le moins exclusif, puisqu'il visait (et procédait sans ménagement) à l'élimination darwinienne des moins aptes. En ce temps-là, les sujets britanniques n'en étaient pas encore à acheter nos châteaux, mais je comprenais mal comment ils pouvaient subir, sans broncher et en payant, de telles avanies dans le moins confortable de tous, pour en visiter quelques autres alentour, entre Nantes et Beaugency, dans leurs berlines, hautes sur jantes et noires comme des corbillards, si périlleuses à conduire, volant à droite, sur nos minces routes de levée, mais qu'ils avaient importées par bateau de Douvres à Calais, justement convaincus de n'en jamais trouver d'aussi malcommodes à louer sur le Continent.

Transfocalisations. Une critique à paradoxes se demandait voici peu comment améliorer les œuvres ratées. Ce n'est pas toujours si simple, ni si utile. Plus modestement, j'aimerais modifier un peu quelques œuvres réussies, par exemple en jouant sur divers paramètres narratologiques. J'ai un peu évoqué ce genre de pratiques dans un livre où je citais par exemple quelques réécritures existantes d'Adolphe dans la voix d'Ellénore, ou l'Elpénor de Giraudoux, qui raconte à nouveaux frais certains épisodes de l'Odyssée du point de vue de ce personnage emblématiquement secondaire (mais celui de Circé ou de Calypso, et même celui de Pénélope, seraient bien intéressants aussi). Le premier cas consiste en une transvocalisation plus ou moins féministe, fort légitime face au choix narratif si égoïste de Constant ; le second se contente d'une manipulation moins voyante, la transfocalisation, restriction presque aussi légitime puisque l'Odyssée est partiellement chantée à la « troisième personne ». J'ai recopié plus haut un épisode, prétendument oublié dans un tiroir de Croisset, de Madame Bovary raconté (et « vécu ») du point de vue de Charles, qui révèle chez Flaubert (ou un autre) un versant oulipien méconnu, et j'aimerais lire Un amour de Swann selon Odette, Eugénie Grandet selon le père Félix (car, oui, on ne le sait pas assez, le père Grandet s'appelle Félix), ou, plus perversément, selon le cousin Charles, Le Rouge et le Noir selon M^{me} de Rênal, Le Lys dans la vallée selon M^{me} de Mortsau, Lucien Leuwen selon M^{me} de Chasteller, ou, plus gaïement, selon M^{me} d'Hocquincourt – soit dit en vrac et sans vouloir épuiser une liste sur laquelle chacun peut rêver à sa guise. Je ne sais plus qui a écrit : « Les critiques n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter la littérature, il s'agit maintenant de la transformer : que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à inventer la pratique ? » Pas grand-chose, à ce que je vois : on propose, on propose, et pendant ce temps les œuvres ratées, et même les autres, font leur petit bonhomme de chemin.

Trente-trois. Le médecin plaçait ses deux mains sur vos deux flancs et vous ordonnait : « Dites trente-trois. » La qualité de résonance qui résultait de l'énonciation (en français) de ce nombre, évidemment choisi pour ses propriétés élocutoires, lui indiquait le degré de congestion de vos poumons, ou de vos plèvres, ou d'autres sujets d'inquiétude. Quelques séries de palpations, de percussions et d'auscultation directe ou indirecte complétaient ce que l'on appelait un examen clinique, aujourd'hui remplacé par un attirail de radioscopies, échographies, imageries magnétiques, scintigraphies, scanners et autres effets Doppler. Au terme de cet examen manuel tout empirique, un excellent praticien aujourd'hui disparu, et qui tenait le stéthoscope de Laennec et ses dérivés ultérieurs pour des gadgets inutiles, pouvait poser le diagnostic le plus pointu, et vous dessiner d'avance, à main levée, ce qu'allait confirmer, si vous y teniez vraiment, l'image obtenue par rayons X. Maintenant, en fin de consultation, si c'est le médecin qui vous dit « trente-trois », remplissez votre chèque en conséquence et estimez-vous heureux, sinon guéri : la prochaine fois, ce sera peut-être trente-cinq. Dieu merci, la médecine reste un art.

Trois cent soixante-cinq. J'admire le nombre d'ensembles où l'on dénombre trois cent soixante-cinq items dès qu'on a un peu de mal à les compter, en trichant toujours un peu : les fromages français, les îles de l'archipel de Chausey à marée basse, les châteaux du Bordelais, les pièces et les horloges de l'Élysée, les romans de Simenon, les députés de droite élus en 2002, les voitures brûlées en banlieue par semaine... J'ai essayé l'autre jour de compter ces ensembles : je me suis arrêté à trois cent soixante-cinq au carré (soit cent trente-trois mille deux cent vingt-cinq), chiffre au-delà (ou en deçà) duquel tout dénombrement de dénombrement serait oiseux. « Les déterminations numériques, nous avise Bachelard, ne doivent en aucun cas dépasser en exactitude les moyens de détection. » Chacun devrait inscrire cette sentence de méthode sur une poutre – ou, faute de poutre, au plafond – de sa « librairie ». Contrairement aux apparences, et comme les neufmuses, les sept merveilles du monde, les sept péchés capitaux, les sept piliers de la sagesse, les dix commandements, les douze apôtres, les cent sept ans qu'on n'attendra pas, les trente-six solutions qu'on ne trouvera pas ou les trente-deux positions qu'on n'épuisera jamais, trois cent soixante-cinq ne relève pas de cet « excès tout gratuit dans la précision » que fustigeait Bachelard : ce nombre symbolique, clairement calqué sur celui, plus sûr, des jours de l'année non bissextile, signifie simplement, et avec tout le flou figural qui convient : beaucoup.

Trusts. Je me souviens de ces grandes entreprises hautement capitalistes, qu'on n'appelait pas encore « multinationales », ni « mondialisées », et encore moins « du CAC 40 », où quelques membres de ma famille gagnaient leur vie et dont les noms gracieux ont bercé mon enfance : « Progil » (sans doute pour « Produits Gillet », firme chimico-pharmaceutique bien française, et même lyonnaise, dont la relation avec cette autre qu'est « Rhône-Poulenc » me reste obscure), la « Vacom » (sans doute pour « Socony Vacuum », abréviation vraisemblable ou filiale plausible de la Standard Oil Company des Rockefeller), et encore la « SGHP », initiales probables de « Société Générale des Huiles de Pétrole », celle-ci d'obédience plutôt britannique, et même, vu l'époque, anglo-iranienne (AIOC), aujourd'hui BP (British Petroleum). Après « Progil », ma mère avait travaillé un temps au « Comptoir d'escompte », abréviation familière pour « Comptoir national d'escompte de Paris » (CNEP), une des « quatre vieilles » banques françaises, qui disparut après la guerre par fusion avec la Banque nationale pour le commerce et l'industrie (BNCI) pour former ensemble la Banque nationale de Paris (BNP), laquelle fusionna plus tard avec la Banque de Paris et des Pays-Bas (Paribas, d'où « BNP Paribas »). Il n'y a donc plus que trois « vieilles », dûment réjeunies (avec le Crédit Lyonnais, devenu LCL et absorbé par le Crédit agricole, et la Société générale, plus familièrement la « Générale », aujourd'hui célèbre pour ses mécanos survoltés). J'espère assister vivant, et même mort, à la prochaine absorption. Comme les Guermantes selon Saint-Loup, ces « trusts » (bancaires, pétroliers et autres), comme on ne dit malheureusement plus, « changent de nom comme de chemise » au gré de leurs fusions, acquisitions, nationalisations, privatisations, adoptions diverses, mariages forcés et divorces par mécontentement mutuel. Quelques années plus tard, j'appris à mon grand étonnement que les premières « lois antitrusts » avaient été votées aux États-Unis, puissance pour nous entièrement « dans la main des trusts », par concentration horizontale, verticale, et souvent diagonale.

Tuileries. Nous y revoici. Pour les Parisiens et les touristes qui viennent s'empoussiérer dans ses allées, ce nom désigne un jardin à la française, si « chef-d'œuvre » de Le Nôtre, aujourd'hui doté d'emphatiques sculptures. On oublie un peu trop que ce fut pendant près de trois siècles celui d'un château de grand style, dessiné pour Catherine de Médicis par Philibert Delorme, et qu'il s'y était passé bien des choses de toutes sortes jusqu'aux nuits sanglantes de la Commune. Bien entendu, l'incendie en

éparpillés quelques pans de murs, qui furent démontés et expédiés en Corse pour être consommés à l'air du large sur une terrasse d'Ajaccio. On jouit ainsi maintes fois de la morne perspective qui se traîne de la Pyramide de Pei à l'Arche de Spreckelsen en passant par l'Arc de Chalgrin : pas de quoi triompher, mais nos édiles de tous bords confondent, au moins depuis l'Empire, le beau avec le grand, le gros, le large et le plus long possible. J'entends pourtant qu'on songe (mollement) à reconstruire d'après ses plans heureusement conservés ce château, qui joindrait comme il convient les pavillons de Flore et de Marsan – si possible sous sa forme originelle, qui comportait en son centre un dôme circulaire, et non le pavillon quadrangulaire substitué sous Louis XIV, sans doute par Le Vau. Ce serait bien le « geste » architectural le mieux venu, mais je sais déjà que je n'en verrai jamais l'improbable aboutissement, et j'en éprouve une sorte de regret par anticipation.

Valeur. Dans les années cinquante, un amateur milliardaire offre à Jasper Jones, qui commençait juste à devenir une vedette de l'École de New York, une somme astronomique pour un de ses tableaux en forme de cible, ou peut-être de drapeau américain, ou, mieux (à mon goût), de carte des États-Unis. Jones demande à réfléchir, puis revient en disant : « Ça ne les vaut pas. » Et il garde son tableau, qui, depuis, vaut encore bien plus.

Variations. La triple exposition consacrée, à l'automne 2008, aux variations de Picasso sur quelques grandes œuvres du passé, dont les *Ménines* de Vélasquez (au Grand Palais), les *Femmes d'Alger* de Delacroix (au Louvre), ou le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (au musée d'Orsay), a donné lieu, bien involontairement, à d'étranges commentaires. J'ai entendu un philosophe expliquer que la confrontation de ces « copies » aux œuvres originales montrait de manière éclatante l'infériorité du copiste à ses modèles, non sans assimiler au passage la pratique de Picasso à celle de Duchamp moustachant la *Joconde*, et ces mêmes supposées caricatures iconoclastes aux *drummings* de Pollock et aux rectangles flottants de Rothko. À ces diverses performances (très diverses en effet, et même opposées, du gag dada déjà tout « conceptuel », qui récuse toute appréciation sensiblement esthétique, aux « abstractions » expressionnistes, si concrètes et même parfois si généreusement matérielles, qui la sollicitent à l'évidence et la rencontrent à coup sûr, positive ou négative), le trait commun était apparemment, dans l'esprit de notre critique improvisé, un mixte de provocation gratuite et d'incapacité artistique : chacun sait que l'auteur de *Guernica* était un farceur qui ne savait pas tenir un crayon.

Le mérite de ces expositions conjointes me semble plutôt d'inviter leur public à opérer sur pièces le travail de comparaison et de discernement qu'appellent ces hypertextes picturaux, entre eux et leurs prétextes, et entre eux-mêmes, puisque chaque ensemble de variations se compose généralement de variantes multiples. Il est vrai que la presse et le brouhaha qui accompagnent aujourd'hui, en France et ailleurs, les « grandes expositions » de toutes sortes ne favorisent guère ce type d'exercice, plus à l'aise dans la consultation silencieuse des recueils de reproductions. Cette considération désabusée me renvoie – et devrait renvoyer tout amateur avide d'études sérieuses – à un bref article de Nelson Goodman intitulé « Variations on Variation », qui date de 1988 (dans le recueil *Reconceptions in Philosophy*, traduit ici en 1994 sous le titre *Reconceptions en philosophie*). On y trouve un essai typiquement goodmanien (sur le mode « Quand y a-t-il variation ? ») de définition de ce concept, au moins en musique et en peinture (la liste implicite n'est pas limitative, puisqu'elle peut s'appliquer aussi bien à tous les arts, dont évidemment la littérature), et une étude très attentive de quelques-unes des interventions picassiennes sur les *Ménines*. Ce tableau, on le sait, a attiré l'attention de plusieurs philosophes, dont Michel Foucault en tête des Mots et les choses. Ces commentaires constituent autant d'interprétations de ce tableau mystérieux, et manifestement inépuisable. Dans leur irrévérence passionnée, les cinquante-huit variations de Picasso en constituent à mes yeux cinquante-huit autres, qu'une analyse scrupuleuse ne peut traiter ni par le mépris, ni par le cliché beauf du genre « Mon fils de cinq ans en ferait autant ». Ces cinquante-huit tableaux (et autres dessins préparatoires) traduisent clairement le tableau de Vélasquez, en tout et en détails, dans l'idiome picassien typique de ces années post-cubistes, précisément entre août et décembre 1957. Je parle d'« interprétations » et de « traductions », en pensant (entre autres) aux équivalents musicaux de cette pratique, dont le plus congénial se trouve évidemment dans le *Pulcinella* de Stravinsky, à propos de quoi le compositeur de Petrouchka déclarait avoir transposé Pergolèse (ou quelqu'un des siens, nous avons déjà rencontré cette incertitude historique) « in my own accent ». Mais ce rapprochement inévitable ne doit pas faire oublier l'immense corpus de la variation musicale, de Bach (et sans doute bien avant lui) à nos jours, sur thème original, comme les *Goldberg* de Bach, ou emprunté, comme les *Diabelli* de Beethoven. Nul ne songerait à considérer ces dernières (qu'il appelle en fait « transformations », *Veränderungen*) comme un pied de nez à Diabelli, ni celles de Brahms comme une trahison du thème de Haydn, ni l'improvisation jazzistique sur grille harmonique empruntée comme un outrage au répertoire de Broadway.

Il est toujours loisible de préférer, dans n'importe lequel de ces cas (ou dans celui de Joyce réécrivant Homère in his own accent), l'original à ses variations : les jugements de goût sont libres, et je trouve moi aussi davantage de plaisir à contempler le tableau de Vélasquez que les cinquante-huit variantes que lui ajoute Picasso – lequel, soit rappelé au passage, ne manque pas non plus, comme bien d'autres, de se varier lui-même, par exemple dans la série des « Degas chez les filles » ; la différence avec la série d'autovariations du type *Goldberg*, et aussi bien d'ailleurs avec les séries à motif emprunté du type *Diabelli*, est ici l'absence d'un thème initial dont les modifications seraient les variations au sens classique : on est plutôt dans une série, si j'ose dire, de variantes réciproques, dont aucune ne constitue à proprement parler le thème des autres. Mais, de cette appréciation purement esthétique et toute subjective, je ne tirerai aucune conclusion proprement artistique, et je ne boudrai pas la satisfaction, à la fois sensible et intellectuelle, que me procurent, ici comme ailleurs, la pratique et la réception du « second degré » et de la référence implicite. Et je me garderai bien de penser que les variations picassiennes ne m'apprennent rien, rétroactivement, sur les *Ménines*. Encore faut-il bien vouloir écouter, regarder, lire, et comprendre.

Je ne crois pas tirer fort sur cette corde sensible en évoquant le cas plus subtil de la variation inter-artistique : musiques inspirées de poèmes (Gaspard de la nuit), tableaux inspirés de musiques (Klee, passim), et autres échanges dont le simple registre appelleraient des volumes. Je m'en tiens à cette illustration doublement fascinante que constitue (faute de pouvoir mieux dire, je vais citer le livre *Le Jazz*, de J.-E. Berendt) cette « improvisation de cinq minutes pour saxo ténor seul, sans le moindre accompagnement, sur les harmonies de base de *Body and Soul*, et qui fait penser, par sa structure mélodique et son exubérance baroque, à la *Chaconne* de Jean-Sébastien Bach pour violon seul ». Les amateurs et les professionnels auront saisi la référence : il s'agit d'une performance enregistrée par Coleman Hawkins, en 1946 ou 1947 (soit sept ou huit ans après le plus célèbre et déjà mentionné *Body and Soul*), et intitulée, comme il convient : Picasso.

Varietur. De l'inachèvement chronique (et croissant) du texte proustien, dont j'ai déjà, après d'autres plus compétents, fait état une ou deux fois, ailleurs et ici même, j'ai rencontré une conséquence au moment (2007) du délicat « passage en Points » opéré conjointement sur la section « Discours du récit » de *Figures III* et sur *Nouveau discours du récit*. Longtemps, j'avais projeté d'actualiser à cette occasion les références à la Recherche, en substituant aux paginations de l'ancienne *Pléiade* (Clarac) celles de la nouvelle (*Tadié*). Mais, ayant un peu trop différé l'opération, et l'œuvre de Proust étant entre-temps, comme on dit, tombée de son haut dans le domaine public, je me trouvais devoir considérer, non pas une nouvelle édition, mais au moins trois ou quatre, dont certaines ne diffèrent pas seulement par leurs formats, mais bien par leurs décisions textuelles – non pas toujours de simple détail, mais parfois de structure plus profonde. La « nouvelle *Pléiade* » ne pouvait donc plus être tenue pour le nouveau « texte de référence » obligatoire et ne varietur, et encore moins, bien sûr, comme le texte le plus accessible pour les éventuels jeunes lecteurs. Je m'en tins donc à mes références d'origine, sans doute les moins actuelles et les moins accessibles qui soient, sauf pour les proustomanes les plus attardés ou les moins à la page – mais j'en connais bien qui se satisfont d'éditions antérieures même à l'ancienne *Pléiade*, collection blanche et autres, qu'on a depuis, je crois, rééditées, avec ou sans actualisation textuelle. Explorer ce maquis serait au-dessus de mes forces et de leur résultat ; la Recherche circule maintenant sous toutes formes et en tous états, et les plus récents ne sont pas forcément les plus assurés de leur avenir « scientifique ». Le terrain de référence de ces deux essais ainsi réunis sous une seule couverture est donc un texte largement « périmé », comme ils sont tous plus ou moins destinés à le devenir jusqu'à l'édition « diplomatique » qui se prépare en forme de fac-similés et transcriptions fidèles, que nos arrière-petits-enfants liront peut-être sur écrans tactiles, ou Dieu sait quel autre « support » virtuel, si nous en avons qui sachent encore lire du texte en mode page. Heureusement, « la » Recherche telle que je croyais alors la connaître n'était là qu'une sorte de pierre de touche proposée (imposée) par des circonstances (déjà) climatiques pour éprouver la validité d'une méthode d'analyse, et chacun est libre de la tenir pour une sorte d'objet narratif non identifié, presque apocryphe, et forgé pour les besoins de la cause narratologique.

Vedette. De source pour moi récente, et même tardive, j'apprends qu'un mot « vedette » est un mot (typo)graphiquement mis en évidence, par exemple en tête d'un texte, d'une lettre, d'un article de dictionnaire. Ici, par exemple, le mot vedette est le mot vedette, dont je ne connais pas d'emploi plus légitime. Je regrette seulement que cette entrée si bienvenue soit si près de la sortie.

Vélo. Tout sexisme mis à part, la bicyclette est évidemment la gracieuse femelle du vélo, d'où l'expression « petite reine » et, entre autres chansons, celle de Pierre Barouh et Francis Lai, qu'interprétait jadis Yves Montand, et où le mot qui la désigne rime avec le nom de « Paulette ». Son éloge n'est plus à faire, mais on doit bien reconnaître que dans ce couple l'investissement sportif est tout entier de l'autre côté : professionnel ou simple amateur, un cycliste un peu engagé ne fait pas de la « bicyclette », mais bien du vélo, sans trop se demander de quoi ce vocable est une abréviation. Un investissement (disons) démographique peut s'ensuivre, dont témoigne une vieille histoire « drôle » qui m'est revenue la semaine dernière, et que je restitue au patrimoine. Cela se passe sur les bords de l'étang de Thau, morne lagune oubliée quelque part entre Agde et Sète. Un touriste rencontre un petit garçon à l'air éveillé, engage la conversation, et finit par lui demander son âge, et qui sont ses parents. Le garçon donne son âge et nomme sa mère, qui vaque à deux pas de là ; le touriste lui demande alors qui est son père. « Tè », répond le garçon sur un ton d'évidence, « c'est Titing ». Le touriste reprend sa route, et un peu plus loin rencontre une petite fille, qui ressemble assez au susdit petit garçon, et affiche à peu près le même âge. Dialogue identique, et même conclusion : « C'est Titing. »

Pour la faire courte, disons que le touriste fait le tour de l'étang, et se trouve, le soir venu, avoir croisé une bonne trentaine d'enfants d'âges proches, tous de mères différentes, mais tous héritiers proclamés dudit Titin. Intrigué, il demande à rencontrer le fameux géniteur. On lui présente un vieux bonhomme qui ne paie pas de mine, et, passé les fadaïses de rigueur, il lui raconte les différentes stations de sa journée, et finit par lui demander le secret de ses nombreuses conquêtes. Titin plisse les yeux d'un air finaud mais blasé – ce n'est visiblement pas la première fois qu'on lui pose cette question naïve –, et répond simplement : « J'ai un vélo. »

Vernis. L'arbre le plus précieux du jardin de mon enfance était, ça me revient Dieu sait comment, un « vernis du Japon ». Je le confondais un peu avec son pendant symétrique l'acacia, dit aussi, en bonne nomenclature botanique, « faux robinier ». Nous n'avions aucun vrai robinier. J'apprends un peu tard que le vernis du Japon est aussi appelé « sumac », mot arabe (que j'ai toujours cru amérindien), et que ledit sumac s'appelle aussi, selon ses variétés, « amarante » (mais le « bois d'amarante » est tout simplement l'acajou « de Cayenne »), « justet », et même, le croirait-on, « vinaigrier ». Heureusement, il existe aussi, et comme toujours, un faux vernis du Japon, qu'on appelle couramment « ailante », ou mieux « ailanthe glanduleux », en latin *ailanthus altissima* (où *altissima* ne signifie pas « glanduleux », quoi que signifie ce dernier adjectif), et en anglais *swingle* – comme dans les regrettés *Swingle Singers*, groupe vocal fondé en 1962, tout simplement, par *Ward Swingle*, à ne confondre ni avec les *Double Six* de *Mimi Perrin* ni avec l'ensemble *Lambert, Hendricks & Ross*, qui a précédé de quelques années les deux autres. Je reviens : si précieux fût-il, et si peu alta vu son jeune âge, je suppose que notre vernis relevait de cette variété-là, qui est plutôt une fausse variété ; à maturité, me dit-on (encore une que j'ai manquée), ses feuilles sont alternes, composées et, bien sûr, imparipennées. Sa plus fréquente mention consistait, en cas de chance (par exemple, un « dixième » remboursé à la Loterie nationale), à déclarer quelqu'un « verni » (sans s), emploi aujourd'hui un peu passé de mode, sans manquer d'ajouter, à la Cottard : « ... du Japon ». *Sumac* fut un peu plus tard le nom (ou peut-être le pseudonyme) d'une chanteuse, elle, j'espère, bien sud-américaine, dont la tessiture, restée depuis légendaire, couvrait plusieurs octaves, ce qui la faisait considérer par certains, qui mesurent le talent vocal à cette aune, comme la plus grande chanteuse du monde : *altissima*, en tout cas, au sens où *altus*, comme il va de soi, signifie à la fois « haut » et « profond ».

Versants. On sait que certaines maisons du village double de Saint-Santin ont une chambre dans le Cantal, donc en région Auvergne, et une autre dans l'Aveyron, donc en Midi-Pyrénées. On dit aussi que certaines fermes des Cévennes ont un toit à deux pentes dont l'une envoie l'eau de pluie, via le Gard ou l'Hérault, vers la Méditerranée, et l'autre, via le Tarn, vers l'Atlantique. C'est une façon de dramatiser ce fait géographique universel qu'on appelle le « partage des eaux » (continental divide). On n'en finirait pas d'en énumérer des cas bien plus grandioses, comme, au Tibet, entre le bassin du Huang Ho, vers la mer Jaune, et celui du Yangzi, vers la mer de Chine ; dans l'Himalaya, entre celui de l'Indus, vers la mer d'Oman, celui du Gange et du Brahmapoutre, vers le golfe du Bengale, et celui du Mékong, vers la mer de Chine méridionale et son fameux delta ; en Afrique, entre le bassin du Nil, vers la Méditerranée, et celui du Congo, vers l'Atlantique ; dans les Alpes, entre celui du Rhin, vers la mer du Nord, et celui du Rhône, vers la Méditerranée, ou entre ce dernier et celui du Pô, vers l'Adriatique. Mais qu'est-ce qu'un double versant de montagne (fût-il sur le « toit du monde ») comparé à la ligne de faite d'une ferme cévenole, où même la fumée de la cheminée hésite entre mistral et tramontane, pour illustrer le dicton « Petite cause, grands effets » ?

Vinca. Ce prénom joliment floral (autrement dit *Pervenche*) m'enchantait dans ces années de passage où je naviguais encore entre une « Dame en blanc » laissée à l'ombre de son cèdre et des attirances plus solaires et mieux accordées à mon âge. Je ne suis pas inconditionnel de l'auteur du *Blé en herbe*, mais j'ai eu parfois, et j'ai encore, l'impression de fouler ses traces, en filiation oblique et en ordre anachronologique : d'abord près de Cancale (le *Rozven* à Saint-Coulomb, où se situe, entre réalité et fiction, cette romance à trois), puis non loin de Brive en Corrèze (le *Castel Novel* à Varetz), et, pour finir, dans les ruelles en pente de Saint-Sauveur et les chemins creux de Puisaye.

Vincennes. Sur initiative du toujours ingénieux *Edgar Faure*, ou de ses conseillers au ministère de l'Éducation nationale (*François Furet*, *Michel Alliot...*), la future université Paris VIII fut d'abord, à l'automne soixante-huit et sur les pavés encore fumants de l'interdiction d'interdire, quelque chose comme un « Centre universitaire expérimental ». Le plus expérimental, et le moins universitaire, fut sans doute le mode de recrutement de son corps enseignant. Cette affaire délicate avait été confiée à *Raymond Las Vergnas*, alors doyen de la Faculté des lettres de Paris IV, puisque ledit centre expérimental, aimable paradoxe, devait sortir de la vieille Sorbonne comme par scissiparité, de même que *Poétique*, revue et collection, allait bénéficier pendant un an d'une subvention de son « service des publications ». Le spécialiste de *Conrad* ne voulait pas se dérober à cette mission dangereuse, dont il délégua pourtant l'exécution à quelques-uns et quelques-unes de ses jeunes collègues anglicistes, comme surtout *Hélène Cixous*, dont l'appartement joua dans cette affaire, toutes choses égales d'ailleurs, le rôle de l'Institut *Smolny* dans la révolution d'Octobre. Ce petit commando allait ensuite confier à des amis de diverses disciplines le soin de constituer autant de « noyaux cooptants » choisis selon les critères les plus stricts d'un copinage sans concessions, à quoi le Ministère laissait espérer par ouï-dire des engagements sans diplômes, des doctorats sans thèse et des promotions fulgurantes. En philosophie, le cœur du noyau devait être *Jacques Derrida*, bientôt relayé par *Michel Foucault*, *Gilles Deleuze*, *Michel Serres*, *Jean-François Lyotard*, *François Châtelet* et *René Schérer*. J'ai oublié, si je les ai jamais connus, les affectations d'autres disciplines. La préfiguration du Département de littérature française échut d'abord à *Tzvetan Todorov* et moi-même, cœur double alors supposé « structuraliste » d'un noyau vite entouré d'électrons plus ou moins libres. Au titre du voisinage banlieusard, je fus chargé d'aller recruter, parlant à sa personne, *Michel Butor*, qui habitait alors une villa gentiment kitsch à Sainte-Geneviève-des-Bois, et qui ne se fit prier ni pour accepter, ni, tout bien considéré, pour préférer très vite une offre ultérieure de l'université de Nice. Je ne sais qui eut la belle idée, plus oblique et d'effet plus durable, d'arracher *Michel Deguy* à l'enseignement de la philosophie pour lui confier un poste de littérature. Ce département devait évidemment être un bastion à la fois de l'encore Nouvelle Critique et de la déjà future *Poétique*, la linguistique étant alors, pour quelques mois, notre « discipline pilote », et le linguiste *Jean Dubois* notre mentor pour certains autres choix à venir. Celui de *Todorov* était heureux, entre autres en ceci : rentré, je ne sais trop dans quel wagon plombé, en plein « mai-juin » et en pleine grève de tous moyens de transport, d'un séjour sur le campus de Yale, il nous avait déjà expliqué en détail, dans un petit bureau sans lumière de la Sorbonne occupée, les merveilles de l'organisation des études supérieures aux États-Unis : universités autonomes, programmes à la carte, crédits individuels (bientôt rebaptisés chez nous « unités de valeur »), papers libres comme l'air, tout un système hautement libéral censé renvoyer aux oubliettes médiévales celui de ladite Sorbonne, et qui fut largement adopté par toutes les sections du nouvel établissement – au moins un temps : celui, pour un autre ministre, de déclarer l'expérience concluante (sans dire en quel sens), de reconvoquer le principe de réalité, de resserrer quelques boulons, puis d'expédier Vincennes à Saint-Denis (« puisqu'ils aiment le peuple... ») pour récupérer, je suppose, le terrain militaire qu'on lui avait d'abord concédé.

« Noyaux cooptants » était une expression physiquement, biologiquement et botaniquement incongrue, et en l'occurrence une métaphore trompeuse, car nombre de cooptateurs, comme *Derrida*, *Todorov* ou moi-même, s'autodécooptèrent, je veux dire s'expulsèrent eux-mêmes dudit noyau, de la pulpe et même de l'écorce, se trouvant apparemment mieux là où ils étaient déjà. Si bien que de cette histoire, dont j'avais si bien vécu la préhistoire, je n'ai su la suite que par ouï-dire, mais d'assez près pour ne pas souhaiter en colporter davantage. D'autres s'en chargent, bien ou mal.

Vodka. Non seulement la fameuse « théorie » selon laquelle faire l'amour n'est pas plus important que boire un verre d'eau n'est pas attribuable à *Lénine*, qui l'aurait au contraire combattue, mais son attribution à la féministe bolchevik *Alexandra Kollontaï* serait elle-même apocryphe. L'histoire, comme la légende, est pleine de pièges. De toutes manières, on doit savoir que notre « eau » se dit en russe *voda*, d'où le diminutif affectueux *vodka*, ce qui pimente un peu le débat.

Whatever. Ce mot est litté peu à peu devenu, en anglais (ou du moins en américain), l'expression d'une simple fin de non-recevoir, équivalent en plus désinvolte de notre « Quoi qu'il en soit... », et emblème verbal du fossé d'indifférence qui sépare tout émetteur de tout récepteur. J'en trouve un joli emploi dans je ne sais trop quel cartoon new-yorkais. Une petite fille et un petit garçon sont assis sur un canapé, peut-être devant un écran de télévision. La petite fille, intriguée : « That must be a strange country : every time they have an election, violins break out. » Le garçon, pédagogue mais ferme, corrige : « Violence breaks out. » La fillette, imperturbable : « Whatever. » Je regrette à ce propos (ou presque) cette vieille locution française, expressive par antiphrase de la même sorte de dédain : « Cause toujours, tu m'intéresses. »

Zigue. Nous n'avons pas seulement oublié ce mot, mais aussi ses composés familiers *mézigue*, *tézigue*, *sézigue*, qui enrichissaient heureusement notre collection de pronoms personnels. Je milite, s'il est encore temps, pour leur retour en usage, et pour celui du charmant dérivé *zigoto*.

Zou. Dans le quasi-dialecte de ma mère, hérité, via la Croix-Rousse, de ses plus lointaines origines méridionales, « Zou ! », généralement précédé de « Allez », signifiait tantôt quelque chose comme « Allons-y », tantôt « Allez-y sans moi », tantôt « Allez voir ailleurs si j'y suis ». C'était sa façon de prendre congé de quelqu'un, ou de quelque

chose, et tout compte fait ce n'est pas la plus mauvaise. J'y obtempère volontiers, et je l'applique ici même sans plus tarder, puisqu'il faut bien, de temps en temps, faire une fin.