

**FIGURES DE LA FIN**  
**APPROCHES DE L'IRREPRÉSENTABLE**

Sous la responsabilité d'Anne Éline Cliche  
et de Bertrand Gervais

*FIGURA*  
*TEXTES ET IMAGINAIRES n° 2*

Département d'études littéraires

UQAM

2001

**Données de catalogage avant publication (Canada)**

Vedette principale au titre :

Figures de la fin : approches de l'irreprésentable

(Figura, textes et imaginaires ; no 2)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921764-08-3

1. Fin du monde dans la littérature. 2. Fins de siècle dans la littérature. 3. Mort dans la littérature. 4. Histoire dans la littérature. 5. Littérature apocalyptique - Histoire et critique. I. Cliche, Anne Élane, 1959- . II. Gervais, Bertrand, 1957- . III. Université du Québec à Montréal. Département d'études littéraires. IV. Université du Québec à Montréal. Groupe de recherche Imaginaire de la fin. V. Collection.

PN56.E63F53 2001.

809'.93384

C2001-940285-6

En couverture : Diane Brouillet, « Errements » (fragments)

Dépôt légal, premier trimestre 2001

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec

## Table des matières

Avant-propos	iii
<b>Les apocalypses</b>	
Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique Geneviève BARIL	1
Les mots de la fin : désémiotisation et apocalypse dans <i>In the Country of Last Things</i> de Paul Auster Martin ROLDAN	27
<i>Dhalgren</i> et les recommencements de la fin Éric DE LAROCHELLIÈRE	67
<b>Les fins de l'histoire</b>	
L'espace gothique : l'exemple du <i>Moine</i> de Matthew Lewis Mario LUSIGNAN	93
Une fin de siècle <i>À rebours</i> Frédérique GODEFROID	131
<b>L'irreprésentable et la mort</b>	
En commençant par la fin : ou la mort comme origine d'un impossible récit Stéphanie LAZURE	151
Le dos du prisonnier et la face de Dieu : l'invention de la parole dans <i>L'espèce humaine</i> de Robert Antelme et <i>Shoah</i> de Claude Lanzmann Pascal CARON	167



## Avant-propos

Anne Élaïne CLICHE et Bertrand GERVAIS

Il faudrait dire, ouvrant ce recueil, l'effet qu'a produit une question offerte en partage. Car il s'est bien agi d'une question à l'origine de ce regroupement de pensées et de paroles, d'une question que nous voulions reprendre, reposer et redisposer, remettre à l'épreuve d'une réflexion dont on savait seulement qu'elle s'imposait sans jamais trouver sa formulation immédiate, cherchant sa formule dans le travail des écritures et les retours de l'Histoire. Si l'imaginaire de la fin est la chose du monde la mieux partagée, ce partage est aussi ce qui s'impose lorsqu'on cherche à en dire l'emprise, lorsqu'on prétend vouloir en déchiffrer l'expression ou recomposer les figures qui en donnent le ton, le lieu, le temps, voire l'imposture. Il s'agit donc d'un partage qui est bien sûr échange, rencontre, mais aussi partage que l'objet impose et qui opère ailleurs, en des scissions, brèches, coupures, ruptures multipliées qu'il nous faut aussitôt reconnaître comme la part la plus tangible et la plus claire de la question.

Car la question de la fin relève, quoi que l'on puisse en dire, de l'impossible, de l'impensable, elle force la phrase qui voudrait l'énoncer à concevoir le lieu même d'où elle s'énonce; lieu hors cadre et hors langue, lieu obscène qui n'est pas le contexte ni celui des conditions d'énonciation, mais ce champ en reste de la parole, où elle finit. Il y a dans la question de la fin, dans la question sur la fin, quelque chose en jeu comme une *extorsion*, une action qui consiste à *tordre* la pensée sur son dehors, à la *tourmenter* jusqu'à lui arracher ce qu'elle ne saurait dire sans pulvériser ses images ni délier son tissu de signes pour se rompre aux arrêtes du dire.

Ce n'est pas là exagérer. On ne parle pas d'apocalypses sans avoir rencontré cette fissure explosive et sans s'y être, au moins une fois, reconnu. On ne parle pas de la fin de l'Histoire sans avoir entrevu le cloaque, les charniers et sans s'y être, au

moins une fois, aperçu. On ne parle pas de la fin sans être frappé par une surabondance du paradoxe qui vous plonge dans la plus grande étrangeté. Les textes ici rassemblés se mesurent, pourrait-on dire — suivant leurs dispositifs respectifs de réserve, de défense, de résistance et de témérité —, à cette question de la fin qui, si elle ne trouve sa forme que départagée et disséminée, n'en libère pas moins des figures que l'on tend ici à cerner.

Figures de la déliaison, du supplice et du désastre que met en scène l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu, telle que nous la révèle Geneviève Baril dans le premier article de ce recueil; figures de l'effraction et de la désémiotisation que Martin Roldan dégage de l'écriture de Paul Auster dans *In the Country of Last Things* dont il expose les multiples effets; figures de l'altération et de la dévastation que construit la lecture du roman de l'américain Samuel R. Delany, *Dhalgren*, par Éric de Larochellière. Ce premier ensemble restitue dans ses pouvoirs la dimension de l'apocalypse comme genre, dispositif textuel et signifiant, comme vecteur d'une prise en compte du statut même de la langue et du signe.

La dimension paradoxale d'une pensée de la fin ne manque pas moins de se manifester lorsqu'il s'agit d'étudier les esthétiques propres aux fins de siècle, celle de la fiction gothique de la fin des Lumières comme celle des décadents du XIX<sup>e</sup> siècle français épuisé par sa rhétorique du Progrès. S'il s'agit bien de part et d'autre d'un imaginaire constitutif d'une époque et riche en inventions signifiantes, le décentrement du monde et l'impossibilité de la représentation frappent cette textualité d'un sceau négatif, d'une négativité qui rompt avec la stabilité et la certitude de l'expression. C'est ce que montre l'analyse du *Moine* de Lewis par Mario Lusignan, où l'angoisse et la terreur s'organisent en véritable stratégie pour faire éclater la linéarité et la verticalité du sens. C'est aussi ce que déploie la relecture d'*À Rebours* par Frédérique Godefroid, en rappelant que la Décadence et la Grande Prostitution de l'Apocalypse johannique sont

ramenées ici au corps même de l'esthète qui, jouissant de sa propre fin, ne cesse de dire sa vitalité agonique...

La figuration de la fin, on le comprend maintenant, ne se mesure qu'au péril de la figure. C'est ce que les deux derniers articles de ce recueil ont voulu travailler de front, dans le vertige constant de l'impossible. Paul Auster est ici encore le lieu d'inscription de cette logique de l'irreprésentable que tente d'éclairer Stéphanie Lazure en suivant de près cette écriture qui cherche à dire la mort du sujet. Quant au texte qui clôt ce livre, il nous rappelle à l'exigence même de cette problématique qui, dans l'imaginaire de la haine, engendre la négation la plus radicale de l'homme. Pascal Caron a rouvert *L'espèce humaine* de Robert Antelme à la lumière du film *Shoah* par quoi, nous dit-il, s'effectue une transmission, sans doute la plus douloureuse et la plus terrible, et qui est celle-là même de la figure en tant qu'elle est non pas l'image, mais ce qui, dans l'image, fait *traumatisme*.

Ce recueil a été réalisé dans le cadre des travaux de l'équipe de recherche de l'Imaginaire de la fin. Attachée à l'Université du Québec à Montréal et au Département d'études littéraires, l'équipe comprend les professeurs Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche, Bertrand Gervais, Jean Ernest Joos du Collège Marie de France, Martin Lefebvre de l'Université Concordia, Jean-Pierre Vidal de l'Université du Québec à Chicoutimi et Diane Brouillet, du collège L'Assomption. Les recherches portent sur les diverses manifestations de la fin en littérature et au cinéma et sur les fondements de cet imaginaire. On trouve un échantillon des travaux de l'équipe sur le site Web [www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/](http://www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/).

Nous tenons à remercier Geneviève Baril pour son aide à la préparation de ce recueil, de même que Jean-François Gaudreau et Anick Bergeron.



# **Les apocalypses**



# Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique

Geneviève BARIL

Ceci est un recueil de songes  
offert à des restes de ruines

Pascal Quignard

Désormais, que pourra-t-il exister  
si ce n'est une formidable chute du soleil?

Victor-Lévy Beaulieu

Alors qu'il est transporté en ambulance au cours d'une nuit d'épouvante qui le recouvre de sa ténèbre, apparemment en transit vers sa mort imminente, Abel Beauchemin, romancier fictif et narrateur du *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu, fait un songe étrange. Rêvant qu'il assiste aux obsèques de son grand-père, Abel se penche sur le cercueil pour mieux comprendre ce que l'aïeul lui dit dans le silence de sa mort : « Qu'y avait-il à comprendre? » Grand-père Toine, disait-il. Mais que viennent faire les blancs chevaux de l'Apocalypse là-dedans?<sup>1</sup> » En effet, que comprendre de cette allusion onirique, venue de la bouche scellée du macchabée, à ces bêtes de l'Apocalypse johannique qui surgissent d'une parole outrepassée et qui, dans l'au-delà d'une nuit d'encre et de détresse, absorbe et captive le romancier en le disposant à l'énigme? Ce questionnement – qui n'est certes à ce moment pas fortuit puisqu'il noue à la parole muette du trépassé une figure archétypale de l'Apocalypse – met dès lors en cause un imaginaire morbide de la fin qui prend forme de legs, de tradition, de mystère, de cauchemar, de cadavre et de sentence.

---

<sup>1</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de L'Aurore, coll. « L'Amélanchien », 1974, p. 31. Toutes les citations extraites de ce roman seront tirées de cette même édition. Les folios seront dorénavant indiqués dans le corps du texte comme suit : (DQd, folio).

Cette question pratiquement divinatoire entraîne surtout Abel – et le lecteur à sa suite – dans les circonvolutions d'un texte labile, halluciné, sacrifié au fantasme de sa fin, un texte en suspens(e) qui justement prend acte et note de cette crise (du langage et du sens) qui déconstruit et menace (de mort) l'écriture et l'existence d'Abel. L'interrogation du romancier se présente en fait comme une amorce au déchiffrement, comme un accès (non moins) sibyllin à l'encodage distordu de ce roman dévasté qui, tant bien que mal, se survit à lui-même pour faire œuvre de son Apocalypse. Entropique, l'organisation textuelle et narrative du roman est d'ailleurs tramée ou préméditée de façon à modeler et moduler, dans l'énonciation, un imaginaire de la fin qui pivote autour de ce centre absent qu'est la mort<sup>2</sup> donnée à raconter. Roman spiralé donc qui se fait retour, torsadant le fil de son récit, sans jamais le rompre vraiment. Passage à risque « à l'extrême limite du rêve et de la réalité » (*DQd*, 57), l'énonciation advient d'un entre-deux, de cet espace fantasmatique où tout est probable mais rien ne se confirme, toujours en révocation de ce qui s'affirme et en diffraction de ce qui cherche à s'arguer.

Mais que viennent faire les blancs chevaux de l'Apocalypse? Psychopompes allégoriques, ils ramènent à l'esprit une tradition archaïque, reconduite à la mémoire d'Abel et du lecteur par la rêverie d'une voix ancestrale, indicielle, qui redonne souffle à une littérature apocalyptique ayant vraisemblablement servi de canevas à la contexture du texte. Bien sûr, on peut déjà entrevoir les correspondances entre le désastre existentiel et créatif d'Abel et le vacillement apocalyptique qui déstructure le récit, tout comme on peut percevoir, dans le style énigmatique et imagé du roman, la ruse cryptique propre à la révélation mystique. Sans prétendre à une adéquation systématique entre le roman analysé et le mytheme apocalyptique, il faut néanmoins soupçonner Victor-Lévy Beaulieu de s'être inspiré du style apocalyptique et de ses aboutissants eschatologiques pour (contre)

---

<sup>2</sup> Point d'orgue et de fuite, la mort ponctue, scande et catastrophe l'écriture d'Abel.

faire un récit hanté par ce genre littéraire atypique (souvent apocryphe) et mystifiant. De cette littérature apocalyptique qui consigne les paroles adressées par Dieu à un voyant pour lui révéler des secrets qui touchent aux mystères célestes, aux énigmes des origines et surtout aux perspectives eschatologiques, Beaulieu sécularise, conserve et rejoue l'illumination d'un témoin, romancier cette fois, qui dévoile sa détresse devant le désastre de la fin (fin de son monde, de sa vie et de son écriture) en donnant voix à la rature critique de son histoire.

Il devient alors intéressant de repérer, dans la confusion des télescopages sémantiques propre à Beaulieu, ce qui de l'apocalyptique comme genre, imagerie, mythe et fantasmagorie resurgit, souvent transfiguré, dans le récit d'Abel et, conjointement, d'observer dans quelle mesure le procès de l'énonciation et/ou le projet d'écriture du romancier s'avère compromis, contaminé, littéralement mis en péril, par cette expérience apocalyptique. Mis à l'épreuve de sa fin, le roman s'inspire en fait du livre dernier de la Bible comme d'un *pré*-texte diégétique moteur, l'apocalyptique (comme genre et influence) devenant la seule modalité littéraire propice ou propre à véhiculer un message catastrophique transmuté en réflexion – non plus théologique, mais plutôt littéraire – sur l'avènement problématique (voire impossible ou même impensable) de l'Œuvre magistrale. Cette écriture du *sinistre* – qui se libelle sous peine ou sous menace de mort – engendre donc une histoire tragique qui, dès son amorce, découvre et révèle l'imminence d'une fin qui coïncide dès lors avec un commencement.

\* \* \* \* \*

« Et puis, il comprit qu'il allait mourir. Cette pensée lui vint au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherchait ses mots et n'était pas satisfait de ceux qu'il trouvait [...] » (*DQd*, 13.) Cette sentence initiale (cette première phrase qui coïncide avec la certitude soudaine de sa fin) semble sceller d'entrée de jeu le destin d'Abel et de sa production littéraire, suspendant le temps en ouvrant l'intervalle d'où s'écrit et s'initie la crise (du langage). D'une nuit à l'autre, qui est peut-être toujours la même, son drame se déroule dans l'espace-temps d'une journée tout à la fois

contractée et infiniment distendue, dans l'instantanéité d'une commotion qui le frappe d'interdit et le laisse pour mort. En soi, la pensée de sa finitude suffirait donc à provoquer l'arrêt (de mort), comme si toute cause (toute glose) était dès lors perdue et que l'Œuvre s'avérait ou s'avouait, en dernier lieu ou en dernière heure, nulle et non avenue. Or, ce moment de radicale impasse (qui rend apparemment l'écriture caduque) est pourtant narré à l'imparfait, dans cet imperfectibilité du temps verbal qui annonce la suite ou la poursuite du roman qui, bien sûr, débute :

« Alors, Abel se laissait tomber dans sa chaise et se mettait à hoqueter : désormais, il n'allait plus pouvoir rien faire; quelque chose en lui [...] » (*DQd*, 13.) Ce *quelque chose* dont on ne saura plus rien puisque la proposition est interrompue, inachevée, semble témoigner de l'immanence de la mort qui dispute avec les mots, véritables démons intérieurs d'Abel, une place de choix dans ses obsessions d'écrivain.

(Lui, Abel Beauchemin, venait de comprendre que jamais plus il ne pourrait écrire de roman). Pourtant, les mots n'arrêtaient plus de se bousculer en lui; ils venaient de partout, de la plante des pieds, du bout de ses ongles, du lobe de ses oreilles et des poils de son pubis. (*DQd*, 13.)

À la fois persuadé de la défaite (ou de la défection) de son écriture et ranimé par des mots qui s'agitent pourtant encore en lui, tout comme il est convaincu de l'imminence de sa mort et ravivé par l'effroi d'une telle idée, Abel s'engage donc dans un épisode de léthargie littéraire, mais aussi d'intense activité sémiotique, cognitive et hallucinatoire, qui combine deux temps-limites et deux expériences périlleuses (l'écriture et la mort) dans une phase transitoire, critique, dont le franchissement semble crucial.

Dans une version éberluée du genre apocalyptique, Abel témoigne donc de cette frontière cataclysmique où il transite, alors qu'il ne se passe apparemment plus rien, sinon l'impression d'un écueil cataleptique, sinon qu'il est « en train de mourir » (*DQd*, 121) et qu'il n'y a personne d'autre que lui-même pour écrire sa mort, obligé à cet acte péremptoire qu'il doit poursuivre parce qu'il ne veut pas voir sa vie lui « filer tout à fait entre les doigts de sa main » (*DQd*, 95). Il apparaît toutefois impossible à Abel de rendre compte de cette mort (immédiate, limitrophe,

mais inracontable) qui se révèle à lui dans une « image innombrable » (*DQd*, 150), c'est-à-dire en d'infinis simulacres qui singent cette agonie fantasmée d'où s'originent l'écriture du deuil et l'imaginaire de la fin :

C'est par mon cerveau que je brûle et que je m'en vais bien loin au centre de ma mort multiple, toujours faussée et jamais atteinte [...]. Rien jamais de définitif. Assis entre deux chaises. (*DQd*, 113.)

Coincé aussi entre deux manières de se dire, à cheval entre le *Je* et le *Il*, selon que la mort creuse la distance ou maintienne au plus proche de sa subjectivité cet homme qui se regarde mourir, dédoublé – infiniment diffracté et différé – par l'expérience spéculaire (et spéculative) de sa fin. Si pauvre Abel, pris « dans un réseau de doubles formant des relais narratifs<sup>3</sup> », transmigant d'une figure à l'autre, n'existant que comme doublure de ses alter ego, de ses pairs et de ses pères, dans le revers de l'altérité, se réjouissant néanmoins, en dernier lieu, d'être au milieu de ces « pauvres nous tous » (*DQd*, 278) qui le confirment comme centre de gravité, c'est-à-dire comme point de chute et de convergence des identités, des filiations et des transfigurations. Abel qui, parce que le temps se contracte en cet épisode transitoire où le passé, le présent et le futur se résorbent dans un même point de suspension, prétendra :

Je suis tout à la fois mon père Charles, mon grand-père Toine, le patriarche Thadée, les ancêtres Maxime et Moïse, et tant d'autres encore qui ne vivent que pour mourir à travers moi. (*DQd*, 238.)

Abel encore qui croit, au moment fatidique de la crise, que la mort n'est peut-être qu'une mise en abyme et qu'il devient alors, comme Satan Belhumeur, Malcomm Hudd et Joseph-David-Barthélémy Dupuis, un de ses personnages de roman. Abel qui, en définitive, s'y perd et s'y confond, « véritable décalcomanique reproduisant tout mais n'étant rien » (*DQd*, 95).

---

<sup>3</sup> Magali Bouchard, « La thanatogénèse ou La mort à l'œuvre dans *Don Quichotte de la démanche* », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997, p. 19.

En fait, Abel paraît littéralement condamné à la duplicité, ne serait-ce que comme double fictif ou alter ego de Victor-Lévy Beaulieu. En outre, il est celui qui redonne corps, pour mieux en rejouer ou en simuler le supplice, aux fils sacrifiés de la tradition judéo-chrétienne. Prédestiné par la symbolique patronymique (et par le mytheme vétérotestamentaire qui surdétermine son prénom) à mourir dès la genèse (de son histoire), Abel croira subir, en début de récit, le sort ou le châtement de l'homme *initialement tué*, se croyant mort avant même d'avoir pu livrer parole (comme cet Abel occis et réduit au silence par son frère Caïn parce qu'élu de Dieu et victime de la préférence). Au fil de ses 33 chapitres d'agonie, Abel apparaît aussi et surtout comme un Christ catholique mis au supplice de sa parole. Célébrant et martyr du monde romanesque, Abel espère d'ailleurs, une fois « fini, brûlé, carbonisé, [...] qu'on colle, qu'on cloue [s]es cendres sur la croix de [s]a défaite » (*DQd*, 149-150) pour que se réinvente ou se rejoue, sur un plan littéraire, une nouvelle *crucifiction*. Messie à venir, ou à revenir, il est celui par qui – du moins le croit-il – la fin advient. Or, s'il croit ainsi détenir le sort de ses personnages entre ses mains (d'écrivain), il se fera damer le pion par Jos, son frère, grand Maître de la secte secrète des Porteurs d'eau et chevalier de l'Apocalypse qui usurpe par son droit d'aînesse la fonction messianique d'Abel en prenant la gouverne de son projet romanesque :

Et c'est pourquoi j'ai dû écraser mon frère Abel dont l'entreprise ne pouvait faire de nous que des morts, mémorables sans doute, mais seulement des morts [...]. Je dis non aux héros de papier, je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère. (*DQd*, 229.)

Messie littéraire trahi par sa création, Abel ressemble à cette statue grotesque de Jésus que lui a offerte son beau-frère Jim et dont il cherche à tout prix à se débarrasser, pour se délester de cette « chose tragique auquel [sic] il manquait un bras [...] » (*DQd*, 200), pour s'affranchir de cette image tragique et dérisoire d'une (de sa) puissance réduite à la pétrification. C'est en fait l'infirmité (physique) d'Abel (handicapé au bras gauche par la poliomyélite) de même que l'invalidité ou, à tout le moins, la gaucherie de son écriture qui se trouvent figurées par ce Christ

estropié, mortifié, noir de suie (déjà fini, brûlé, carbonisé), dont les « grands bras écartés, [...] les clous dans les mains et [l]es gouttes de sang » (*DQd*, 200) rendent insupportable la vaine posture du Fils sacrifié.

Tous et un à la fois, dans une consubstantialité qui embrasse tous les fils immolés et les messies possibles, Abel apparaît donc comme un démiurge en souffrance, assujéti à une révélation intolérable, celle de sa probable défaite (littéraire), seul garant du désastre ou de l'écroulement (babélique) de sa création. En fait, Abel s'offre surtout en témoin de la chute pressentie, d'ailleurs déjà livré à cet espace en creux qui l'attire vers sa fin, recueilli dans ce sous-sol du bungalow de Terrebonne comme dans une crypte, « dans la tristesse de ce lieu qui ressemble à une bouche inconfortable » (*DQd*, 186), à la fois habité et habitant de la mort, de la sienne et de celle de son écriture.

Il lui semblait que, depuis sa naissance, il n'avait jamais quitté le souterrain, aux prises de tout temps avec ce roman démentiel qu'il écrivait sans pourtant taper un seul mot sur sa vieille Underwood. (*DQd*, 233.)

Engouffré dans ce trou peut-être sépulcral qui se conjugue au temps suspendu, au hiatus léthal, pour créer une zone de chute, de rupture et de révolusion, Abel y ressent la syncope apocalyptique dont il se fait le visionnaire et le supplicié tout à la fois. Par le biais d'une doléance testimoniale et romanesque, Abel livre donc l'histoire d'un monde qui s'éteint, mais qui n'a pas encore fini de se consumer, la pensée de la mort ouvrant plutôt sur l'infini des questionnements téléologiques et le rebours affolant d'un bilan qui rappelle à Abel que « tout [a] été gâché depuis les origines » (*DQd*, 26), que son histoire périlite depuis le début et que la fin, il y a déjà longtemps qu'elle est commencée.

D'ailleurs, comme pour la Jérusalem impure dont l'Apocalypse fait le procès, sa fin est corollaire d'un adultère dont il lui faut s'acquitter :

C'était ainsi que tout avait commencé, par cette aventure dont les conséquences [...] avaient été catastrophiques, Judith quittant Abel, s'enfuyant avec Julien à Miami, demandant le

divorce et songeant même à se débarrasser de l'enfant qu'il y avait dans son ventre. (*DQd*, 140.)

À cause de cette faute qu'il commet en trompant Judith, sa dulcinée, avec une de ses copines, la belle et ensorceleuse Johanne (déesse noire qu'Abel idolâtre momentanément), l'infidèle devra chèrement payer pour cette païenne incartade qui engendre la faillite de son couple (Judith ayant tôt fait de lui faire connaître pareil sort en le quittant pour un autre homme dont elle est, au demeurant, enceinte). Le mal qui enfle alors entre Judith et Abel – et que ce dernier cherche à abolir par l'écriture rédemptrice d'un grand roman d'amour – s'incarne en excroissance fœtale qui gonfle le ventre de Judith. Ce fruit étrange des entrailles de la femme, « cette petite chose informe dont [Abel] ne pouvait être le père à cause de cette poliomyélite qui avait détruit ce qui restait d'avenir en lui » (*DQd*, 25), donne alors à voir l'ampleur de la disgrâce faite à Abel. Le polichinelle et son secret qui grandissent dans la matrice de Judith, enfant à naître mais aussi peut-être déjà mort-né ou avorté, est « ce héros tant attendu » (*DQd*, 257) dont la venue ou l'advenue paraît compromise (comme ce Grand Œuvre romanesque qu'Abel voudrait bien engendrer, mais dont la paternité lui est tout autant refusé). L'avènement problématique de cet enfant interdit de naissance, qui eût pu être le véritable Sauveur de son monde en ruine, mais qui en est plutôt le Rédempteur fauché (littéralement tué dans l'œuf), prend constamment le relais métaphorique de sa lamentable impuissance à mener à terme son projet littéraire. Cet enfantement funeste donne donc lieu à diverses scènes allégoriques où se rejouent toujours la fin prématurée, paroxysmique ou catastrophique d'une œuvre inachevée.

Ainsi, alors qu'il cherche dans un boisé la Mère Castor (c'est-à-dire sa chatte perdue qu'il retrouvera blessée, agonisante, et qu'il mettra à mort pour lui épargner la souffrance d'une « fin du monde » [*DQd*, 205] horrible et interminable), Abel rêve ou présage la mort de Judith et celle de son enfant mis au monde dans une délivrance mortifère : « [...] Judith restait immobile dans la boîte noire, le visage défait, serrant entre ses jambes la petite chose charbonneuse qui eût pu devenir le seul véritable roman possible [...] » (*DQd*, 165.) Cette scène hallucinée, qui se

verra redoublée par le sacrifice de la Mère Castor puis, à la fin du récit, par l'accouchement catastrophique de la voyageuse, évoque aussi l'horreur symbolique d'un autodafé, « parce qu'il est venu, le jour, le grand, de [la] brûlure! » (Ap. VI, 17<sup>4</sup>). L'enfant charbonneux dont Abel

ne savait toujours pas s'il était né ou si plutôt on avait tellement forcé sa venue au monde qu'y arrivant il n'avait été bon qu'à être jeté avec d'autres déchets dans un quelconque incinérateur (*DQd*, 196.)

apparaît donc voué au sacrifice des flammes, noirci, carbonisé, consumé comme le piètre roman qu'Abel n'arrive jamais à terminer et qui s'envolera dans « la fumée de son tourment » (Ap. XIV, 11) :

[II] froissa les quatre feuilles manuscrites, les mit dans le cendrier sur la pile de livres, ouvrit la boîte d'allumettes. [...] Des mots qui brûlent, ça sent le cochon ébouillanté! » (*DQd*, 159.)

Dans l'imagerie d'Abel, mort et naissance sont donc problématisées conjointement, dans une dialectique qui crée la tension et la contraction de son écriture en gestation. Le récit s'édicte ainsi du site fantasmé d'un désastre protéiforme, d'où s'engendre une parole inadéquate, presque ineffable, qui cherche néanmoins à survivre à cette mort qui fraye dangereusement avec la création. La mort latente et le désœuvrement littéraire d'Abel procréent donc un imaginaire ou un discours de la fin qui se résiste à lui-même. Comme pour le genre apocalyptique qui révèle, par delà le drame eschatologique, la genèse d'un nouveau monde surgissant du chaos, l'enjeu procréatif du récit cherche à s'abstraire de la catastrophe (de l'anéantissement, de l'avortement, de l'autodafé, du sacrifice) pour fonder ce qui serait peut-être le récit des origines dans une reconstruction homérique, mais qui ne peut advenir qu'après que la transition critique se soit opérée dans un tohu-bohu délirant.

---

<sup>4</sup> Les citations bibliques proviennent de la traduction d'André Chouraqui, *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989.

Faisant œuvre de dévoilement et d'appréhension gnostique, Abel se présente donc comme un témoin d'Apocalypse qui, dans une même contraction et accélération du temps, reçoit l'annonce impromptue de la fin (« Pan pan : qui va là? Chat. Chat qui? Chatastrophe » [DQd, 211]), en éprouve le châtement et demeure dans l'attente d'une possible rédemption, témoin du spectacle cauchemardesque de son monde, au seuil de la mort ou à la veille d'un salut, dans l'interlude intenable du roman à écrire.

« Arrête le temps, Gros Jean! Fais sonner ta trompette argentée. » (DQd, 206.) Durant cette intermission qui fige l'histoire et en active les commotions narratives, Abel, même plongé dans la ténèbre, demeure vigilant, « comme si son corps [...] n'avait été qu'une antenne captant tous les sons zigzaguant dans l'espace » (DQd, 13), guettant les manifestations immatérielles de « la mort pour la venue de laquelle il avait tant veillé » (DQd, 275), en alerte d'un possible surgissement de l'invisible dans le visible qui donnerait à voir le mystère de la fin. Sa prescience témoigne alors d'une veille de tous les instants, d'une attention qui se maintient à la limite du sommeil et de l'éveil, de l'imagination et de la réalité, et qui jouxte dans une même perception critique l'hallucination à la lucidité. Tenant lieu de troublantes épiphanies, ce sont d'ailleurs les rêves et les délires éthyliques d'Abel qui l'avisent du drame fantasmé qui se joue, les songes et les visions donnant à voir, à répétition, cette nativité espérée (celle de l'Enfant-Livre en voie d'être créé) qui, dans une révolusion de l'imaginaire, vire à la catastrophe.

\* \* \* \* \*

Dans *Don Quichotte de la démanche*, il apparaît que le processus archétypal de transmission apocalyptique<sup>5</sup> se trouve délibérément perturbé puisqu'Abel est investi du mystère de la fin alors qu'il s'en trouve tout près, trop près en fait, toujours en y étant déjà un peu engagé. Plus qu'à proximité du désastre, il s'y

---

<sup>5</sup> La révélation est toujours médiatisée par le regard que porte, sur la fin, un témoin qui alors la voit, l'introjecte et la *porte* littéralement en lui. La vision est un procédé d'intromission des signes de la fin au même titre que l'incorporation du Livre.

voit projeté, entraîné dans une zone de distorsion qui modifie quelque peu les standards du témoignage apocalyptique<sup>6</sup>. Ainsi, la vision d'Abel, par laquelle s'opère l'introjection de l'expérience apocalyptique, se trouve parasitée par la nuit qui déjà l'engouffre. La tension scopique propre au dévoilement (cette acuité visuelle qui doit donner à voir la perturbation de l'histoire appelée à se faire autre après le temps de détresse) apparaît court-circuitée par l'actualisation *hic et nunc* de la catastrophe. Plongé dans l'obscurité, n'évoquant plus que le désenchantement de sa ténèbre, Abel se trouve en fait dans l'entre-temps de la spéculation et de l'épreuve, n'arrivant pas à décoder les informations fantasmagoriques qui s'imposent à son regard en brouillant sa vision. Dans le *fading* au noir qui prélude à sa mort fantasmée, il ne lui reste qu'à « voir ses yeux devenir vitreux, [en ne] percev[ant] de la vie que ce qui court vers sa fin<sup>7</sup> », dans la contamination du réel et l'altération de la clarté (sémiotique). Il médiatise ainsi une Apocalypse distordue qui se dévoile à l'aveugle :

---

<sup>6</sup> Le genre apocalyptique traditionnel propose essentiellement une mise à vue et à nu (il s'agit bien d'un découverte) du message proclamatif de Yahvé. Paradoxalement énigmatique et encodée, cette révélation doit pourtant donner à voir les desseins divins et les fléaux de la fin des temps. La vision est alors intrinsèquement liée à l'Apocalypse; la transmission d'un mystère contemplé, d'un souffle fait image, ne peut s'actualiser sans médiation scopique. Vigile, veilleur, guetteur, le témoin apocalyptique doit être en parfaite conjoncture avec ce qui lui est donné à voir, car « l'Elohim des souffles des inspirés, envoie son message / pour montrer à ses serviteurs ce qui doit arriver / Voici, je viens vite ... » (Ap. XXII, 6-7.) L'arrivée de la fin, le commencement de l'*advenir*, est ce moment fatidique, éclipse, que le témoin doit voir et avec lequel il doit coïncider (au risque de croire à l'effectualisation de sa propre fin) puisqu'il en est le gardien. Or, parce que la révélation lui fait perdre de vue la réalité et qu'elle le rend aveugle à tout ce qui n'est pas déjà assombri par la nuit et/ou la mort, Abel n'arrive pas à bien voir ou à bien décoder les signes de son Apocalypse littéraire, pâtissant de leur déformation plutôt que d'en comprendre l'information. « Tout ce qu'il voyait était flou, absolument déformé » (*DQd*, 116), puisque rien de ce qui se donne à voir de sa faillite romanesque n'est de premier abord clair ou intelligible, tout demeurant pour lui opaque et ténébreux.

<sup>7</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kérouac (essai-poulet)*. Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 234.

Tout, peut-être, avait commencé par ces taches qu'il voyait dès que le jour se levait, et qui voyageaient follement dans ses yeux sans qu'il comprit d'où elles venaient et quel sens il fallait leur donner. [...] Muets papillons blancs qui voulaient le déposséder de sa vie, du peu qu'il lui restait. Sans doute avaient-ils tenté le coup avec Joyce qui, pour ne pas les voir, s'était crevé les yeux avec la pointe d'un ciseau. (*DQd*, 48.)

Insectes de malheur qui infestent son regard pour le rendre déficient, ces papillons qui virevoltent par flopée devant ses yeux en lui « voil[ant] la bonne vieille grosse face du soleil » (*DQd*, 48) comme pour assombrir ses jours, semblent de sinistre augure pour le romancier.

Une autre fois, Abel regarda dehors. Les papillons blancs ne lâchaient pas leur guet devant la fenêtre. Ils s'étaient multipliés de façon presque incroyable, bouchant tout l'espace. De petits serpents noirs leur tenaient compagnie, voyageaient de droite à gauche dans les yeux d'Abel. (*DQd*, 54.)

Puisque la révélation en acte se passe dans une constante oblitération du sens donné à voir, il faut se demander ce qu'étaient les papillons blancs et les serpents noirs avant que la transmutation ou la mue symbolique ne les ait transfigurés en hydres apocalyptiques et métaphoriques, en « venants du grand tourment » (Ap. VII, 14) qui présagent, actualisent et hyperbolisent le fléau à découvrir :

Les papillons blancs tourbillonnaient [...] en compagnie de serpents noirs qui s'allongeaient à mesure que le soleil prenait de la force. Au plus haut de la journée, les serpents seraient gigantesques. On verrait les longues langues venimeuses sortant des gueules et les petits yeux seraient des narines de dragon jetant des flammes pour le terroriser (je m'enroule autour de tes jambes et je monte toujours davantage et bientôt je t'étranglerai et tes yeux seront comme des ressorts bondissant dans ta face. Non je ne veux pas mourir aveugle). (*DQd*, 66.)

Ces bêtes monstrueuses qui font tache dans l'œil d'Abel, qui obstruent et persécutent son regard, le trouent de blanc et le rayent de noir, envahissant son espace visuel puis imaginaire, révèlent en fait la (seule) calamité en jeu dans ce récit, celle de

l'écriture, celle des mots et des phrases jamais domptés, toujours incongrus, insoumis, inconvenants ou mal venants, dont Abel a perdu la maîtrise.

[Les mots] étaient ou bien trop longs (serpents à lettres pâteuses qui entouraient ses jambes et faisaient monter le sang à sa tête) ou bien trop creux [...]. Ou bien encore, les mots brillaient trop devant ses yeux, l'éblouissaient, lui donnaient le vertige, se modifiaient en d'apeurantes étoiles noires qui glissaient silencieusement derrière ses paupières closes. (*DQd*, 13.)

Ces mots qui papillonnent devant ses yeux ou qui s'y faufilent « comme autant de vlimeux serpents » (*DQd*, 185) troublent même le regard qu'il porte sur ce qu'il parvient à écrire : « De quoi était-il question sur toutes ces feuilles remplies de mots petits et serrés qui faisaient une seule tache dans l'œil quand on les regardait trop longtemps? » (*DQd*, 86.) Pour Abel, la masse informe des mots s'abîme et se condense pour former la tache aveugle du langage. Fatras apocalyptique qui laisse entrevoir l'espace de la mort. Grand spectacle de la perte où se révèle le châtement de l'écrivain :

Les mots n'étaient là que pour tromper, les mots mentaient... Un million de mots déjà et qu'avait-il appris en les écrivant? Qu'ils étaient des à peu près (ces fœtus conservés dans des boîtes de verre remplis de formol), qu'on ne pouvait leur faire confiance, pas plus qu'à soi, et que plus on en imaginaient plus l'effroi grandissait en soi. (*DQd*, 28.)

Pour Abel, les mots ne sont que des mensonges éblouissants et clinquants. Que de la verroterie. En somme, que de la poudre aux yeux.

Abel se voit donc révéler le désastre et le leurre du langage par le travers de « mots fantômes qui, vêtus de grands draps blancs, [font] les guignols sur la page » (*DQd*, 23), ne donnant corps qu'au spectre de la mort en révélant, du même coup, leur arnaque de représentation. Abel est arrivé là où l'écriture manque et s'éluide derrière des mots évanescents, au point critique de la création et de la transmission, alors que l'Œuvre s'évanouit dans le blanc de ses mots et sous le noir de l'encre. « Poussière de

mots incolores flottant dans les nues fumées » (*DQd*, 83), dira-t-il, désormais en attente de raconter ce qui ne vient plus, les mots se liquidant d'eux-mêmes, sa mort toujours narrée à perte demeurant, *in extenso*, une fiction qui épuise sa parole. Et pourtant, même lorsqu'il n'y a plus rien, il lui faut encore le dire avec des mots, « le silence même [étant] encore qu'un peu de mots nauséabonds » (*DQd*, 87). Abel demeure donc pris « dans la perte blanche de ses phrases » (*DQd*, 87), continuant à noircir des pages et à courir après son inspiration, pris dans le creux des mots « silencieux » (*DQd*, 61) dont il ne se libère pas, captif de ce « mot obscène et triste » dans lequel « on dirait qu'[il] vi[t] » (*DQd*, 100), cherchant désespérément à conjurer cette B'Abel dont il porte pratiquement le nom désastreux. Alors qu'Abel « [est] devenu écrivain pour se délivrer de tout le mal qu'il y avait en lui » (*DQd*, 22), il advient que l'écriture le ramène plutôt au site intolérable de la chute et de la rupture, alors que son corps et son projet littéraire s'écroulent, alors que les mots lui portent atteinte (lui causant sévices et préjudices), alors que le langage, littéralement, l'*infirme*. Écrire, souligne-t-il, « ce n'[est] que rouvrir une blessure [...] » (*DQd*, 22), c'est rejouer infiniment la défaillance du langage pour découvrir que les dés sont pipés et que les mots sont invalidants. Si l'écriture d'Abel est initiée par la mort, elle paraît aussi (irréremédiablement) motivée par le mal, la maladie ou le malaise, incommodée ou handicapée par ce qui prend forme de malédiction ou, plus concrètement, de « mal d'yeux » (*DQd*, 140). Multiples sont les manifestations de ce mal chronique et polysémique qui s'énonce alors au pluriel – *maux* – et se transforme, s'incarne et prend au corps, devenant ces *mots* aliénants transmués en *animaux* persécutants. Papillons blancs, « crapottes humides » (*DQd*, 122), serpents noirs, « fourmis-mots drogués » (*DQd*, 22) forment la « horde barbare de tous ces mots fous et élastiques [...] apparaissant pour le torturer et le mortifier » (*DQd*, 24). Métamorphosés en monstres apocalyptiques, les mots consomment et consomment littéralement l'écrivain alors en proie à ses chimères. Au cours des longues nuits blanches où il pressent la fin, Abel est happé par « ces milliers de mots bâtards qui tourn[oi]ent dans sa tête comme de vieux vautours enragés [...] » (*DQd*, 24), vulnérable à ces « mots-rapaces » (*DQd*, 24) qui se jettent sur lui pour lui becqueter la chair (comme des charognards qui s'acharnent sur

leur capture) et qui conduisent l'écrivain dans « l'en-deçà de [sa] mort » (*DQd*, 150), dans l'infinité de l'agonie.

Ainsi, la révélation dont Abel se fait le témoin (et le martyr) se déroule dans la distorsion et la reconfiguration des archétypes apocalyptiques, les fonctions, les schèmes et les structures caractéristiques du genre étant récupérées, mais transposées et perverties par la relecture profane et délirante qu'en fait Beaulieu qui les reconsidère dans l'optique d'une écriture catastrophique (où alors les mots tiennent lieu de monstres et l'avènement improbable du Livre de parousie). Or, si la connaissance visuelle et virtuelle de la fin devrait habituellement disposer le témoin apocalyptique à l'illumination (à la vision, à la lucidité, à la pénétration et à l'inspiration), il appert que pour Abel, cette révélation s'opère plutôt à son détriment et à l'aveuglette, toujours au regard d'une écriture mortifiante, attentatoire, qui le supplicie et l'invalidé.

En fait, si Abel ne voit que mal ce qui se divulgue de travers et par l'oblique d'une effarante *monstration*, c'est qu'il arrive à peine – et non sans malaises – à intégrer ou à ingérer les images monstrueuses du désastre. L'introjection ou l'absorption demeurent pour lui problématiques puisqu'elles s'opèrent à ses dépens et à son corps défendant. Ainsi, dans ce roman, ce n'est pas tant Abel qui mange le Livre<sup>8</sup>, mais plutôt l'inverse. En réalité, ce sont les mots-rapaces qui, avides, se nourrissent du corps d'Abel, et ce même si le romancier tente vainement de dévorer ce Livre qui lui résiste pour arriver à accomplir une parole qui, apparemment, ne fait corps qu'en démantibulant le sien. « [S]'il [lui] devient presque impossible d'écrire [sans] mastique[r] » (*DQd*, 132), Abel ne parvient pas pour autant à avaler ces mots qui restent au travers de sa gorge (de la même manière qu'ils entravent aussi son regard). « Comment boire les

---

<sup>8</sup> Dans *l'Apocalypse* de Jean, la dévoration du Livre permet l'intégration de la Parole divine ainsi transmise et incorporée. Le Livre devient alors consubstantiel au témoin qui le porte puis le colporte (de même manière qu'il porte en son regard les images de la fin des temps).

mots, les avaler, les digérer<sup>9</sup> », demandera-t-il dans un autre épisode de sa saga. Or, la question qui se pose vraiment pour Abel est plutôt de savoir comment digérer d'être absorbé et englouti par sa création. Si l'incorporation du livre est si laborieuse pour lui, c'est qu'il est lui-même dévoré (rongé, aspiré, avalé, abîmé) par un insatiable désir d'écrire. « Si pauvre Abel. Tu sais bien que tu ne pourras jamais cesser d'écrire! Tu es habité par tes monstres, ce n'est pas toi qui les habites. » (*DQd*, 72-73) Cette écriture-mælström, «trou noir» (*DQd*, 148) – crématoire – qui l'absorbe et le retient dans les ténèbres du grand ventre mythique de la littérature ou « dans l'énorme ventre de la baleine blanche » (*DQd*, 134), le maintient en fait « dans son roman comme dans un ventre maternel » (*DQd*, 157). Tout au long du récit, Abel tente donc de survivre à cette fiction monstrueuse qui le dévore, à ses mots voraces, ainsi qu'à ses personnages qui profitent de son sommeil, de son manque de vigilance, pour « venir comme [des] voleur[s] » (Ap. III, 3) se loger dans sa tête en entrant par sa bouche :

Ils marchaient sur les dents, évitaient la langue d'Abel, pinçaient leur nez avec les doigts [...], tout au bout, c'était la luette et, derrière elle, dans le rose de la chair, la porte secrète grâce auquel [sic], par un escalier en colimaçon, ils monteraient tous dans le cerveau d'Abel. [...] Abel aurait voulu se réveiller, c'était plein de lumières rouges qui s'allumaient en lui pour le prévenir du danger qu'il courait. (*DQd*, 218.)

Ces personnages qui pénètrent jusque dans la prodigieuse mémoire d'Abel sont menés par Jos, le fils aîné des Beauchemin, qui profite alors de cette incursion pour s'insurger contre les desseins de son frère (de sanguine) tout en s'emparant de son pouvoir messianique :

Je te volerai ton monde, Abel. [...] Le projet du grand Œuvre, c'est moi qui l'accomplirai, menant tous les gens de notre tribu au-delà du seuil de la connaissance. Regarde-moi faire, Abel. Bientôt, tu devras expirer. (*DQd*, 227.)

---

<sup>9</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 128.

Entrant dans cette grande bouche qui (par mégarde) lui livre passage, faisant alors intrusion mais surtout *ingérence*, ce frère rival se propose d'usurper le projet familial, national et épique d'Abel (qu'il ne parvient visiblement pas à mener à terme) en s'arrogeant son ambition créatrice et rédemptrice. Croyant qu'une fois « l'Apocalypse venue, [il fera sortir les hommes] de la ténèbre pour fonder l'ordre définitif du monde québécois transmuté » (*DQd*, 155), Jos vise à dérober (c'est du moins ce à quoi songe le romancier assoupi) jusqu'à l'aspiration (messianique) d'Abel, voire son inspiration, ne lui laissant en fait de souffle que pour expirer.

Plutôt que d'avaler le Livre, il apparaît donc que c'est le romancier qui est dévoré par son insupportable création, assailli par ses personnages qui font irruption dans sa bouche, lacéré et grugé par des mots carnassiers, littéralement ingéré par

son roman qui, au lieu de se construire, se défaisait insidieusement en lui, mare stagnante de ses ignominies dont il ne savait plus comment se déprendre [...]. C'est pourquoi tout tournait à vide, se mangeait à l'intérieur de lui, abolissait toute possibilité de roman [...] (*DQd*, 67.)

Trop enivré, déjà noyé dans l'alcool, « [dévoré par] le jus de son mauvais sang » (*DQd*, 29), Abel étouffe, suffoque, pris au ventre par ses mots infâmes qui le maintiennent toujours dans « l'endeça de l'écriture » (*DQd*, 186), au seuil de l'aphasie, dans le pressentiment malsain de la mort :

Mourir, c'était peut-être cela : ne plus arriver à pousser un cri, tous vos mots se bloquant non dans votre tête mais dans le ventre, là où ils se formaient dans les ténèbres intérieures avant de se jeter dans votre sang et de monter à votre gorge [...]. Le ventre se gonflait, une vie infamante s'en emparait, le dénaturait, en faisait un long ver solitaire glissant lentement dans le labyrinthe de l'intestin [...] (*DQd*, 201.)

Au moment de la mort, expulsés comme une diarrhée, jaillissant « comme un geyser » (*DQd*, 201), les mots seraient en fait ce qui, de la dépouille, subsisteraient, « croissant comme des amibes, voraces, dévorant toutes choses sur leur passage, avalant toutes choses, pour les recracher en onomatopées, barbarisme,

néologismes qui ne pourraient signifier que l'envers du langage [...] » (*DQd*, 202.) Parasites insatiables infestant l'écrivain en sursis, monstres s'alimentant de sa souffrance, les mots seraient, comme la mort, « ce dont on meurt tout le temps et dès qu'on est né » (*DQd*, 150). Impuissant à se délivrer d'eux autrement que dans un accouchement catastrophique, dans une hémorragie ou un flux d'encre qui expulserait enfin le « remous noir » (*DQd*, 88) des mots et des ténèbres, Abel tente, tout au long du récit, la délivrance dans un passage à vide qui rappelle que l'écriture est peut-être toujours une Apocalypse d'où peut s'annuler ou surgir le Grand Œuvre, un instant radical où se joue la fin et la rémission du mal créatif dans le verdict insoutenable de la Loi.

\* \* \* \* \*

Venu au monde durant un orage apocalyptique, « naissant en criant désespérément [alors que sa] naissance se passa[it] dans le déchaînement des temps » (*DQd*, 16), Abel se voit donc prédestiné dès sa naissance à présager sa fin, cavalant toute sa vie à la rencontre de ce blanc chevalier de l'Apocalypse dont lui a soufflé mot son grand-père et auquel il se subroge. C'est à la fin du récit, durant un orage semblable à celui qui l'a vu naître, alors que « les éclairs mauves ensanglantaient le ciel » (*DQd*, 241) et que le dénouement approche, que la conjoncture advient.

Il se frotta les yeux car ce qu'il vit au fond de la cour lui parut si invraisemblable qu'il faillit pousser un cri délirant... Mais non! il avait bien vu : un cheval venait d'apparaître là, monté par un cavalier dont le heaume-paratonnerre jetait des escarboucles de feu. (*DQd*, 241.)

Ce chevalier à la triste figure qui porte sur sa monture une femme à la veille d'accoucher – Judith transfigurée qui donnera non pas la vie, mais plutôt la mort à l'Enfant-Livre espéré – voyage non pas sur Rossinante, mais plutôt sur Goulatromba, le formidable cheval de Victor Hugo qu'Abel affectionne particulièrement et dont le « ventre [est] rempli de mots lumineux » (*DQd*, 223). Cet étrange Don Quichotte, devenu messenger apocalyptique, laisse entendre à Abel que toute écriture qui a l'ambition (babélique) de faire Œuvre (sans craindre le châtement des mots) est désastreuse (puisque vouée à l'inachèvement, à l'écroulement

ou au morcellement). D'ailleurs, selon lui, nul écrivain ne saurait surpasser ni éclipser le personnage de Cervantès, seul véritable héraut de la littérature d'où s'originent les quêtes romanesques et auquel on ne peut se subroger qu'à perte :

Je n'ai pas d'âge, à peine un nom à partir duquel tout s'est créé sans que personne y soit vraiment pour quelque chose. C'est dans l'air, suspendu là depuis le grand commencement et ça y reste tout le temps. [...] La vérité, c'est que depuis des siècles je ne suis et ne peut être que seul, à me débattre pour que s'ébranle l'extra-monde immobile. (*DQd*, 251.)

Pour que cette apparition intertextuelle fasse entièrement sens, il faut dès lors spécifier qu'avec Cervantès et son célèbre antihéros naissent les Temps modernes, Don Quichotte étant le premier et peut-être le seul personnage à changer aussi radicalement le monde romanesque. Comme le rappelle Milan Kundera dans son essai *L'art du roman*, on se doit d'ajouter à Descartes le nom du romancier espagnol comme fondateur de la modernité, Cervantès initiant avec l'écriture du premier roman moderne une époque nouvelle et singulière, « qui est dégradation et progrès à la fois et qui, comme tout ce qui est humain, contient le germe de sa fin dans sa naissance<sup>10</sup>. » La modernité occidentale serait donc advenue avec la grande quête d'un Don Quichotte chevauchant dans l'incertitude du monde, alors que Dieu s'en est retiré, son absence faisant éclater la vérité unique en relativité. Le roman moderne, tel que l'invente Cervantès, sera désormais à l'image de ce monde équivoque, renaissant aussi, qui s'instaure dans une transition épistémologique. Alors que le Sens s'élude désormais derrière des mots interférents, alors qu'il faut en passer inévitablement par la représentation et ses traquenards langagiers, l'homme et le romancier modernes auront désormais à se battre contre des moulins à vents. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault écrit à ce propos :

La fiction déçue des épopées est devenu le pouvoir représentatif du langage. Les mots viennent de se refermer sur

---

<sup>10</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 14.

leur nature de signes. *Don Quichotte* est la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes; puisque le langage rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination<sup>11</sup>.

Se jouant dans son roman du genre chevaleresque, mais aussi caractère autoréflexif de sa fiction, Cervantès entreprend, avec l'aventure de Don Quichotte, un « déchiffrement du monde<sup>12</sup> » et une fantasmagorie apocalyptique raillant et ralliant la fin d'une ère, la fin du genre épique et l'avènement d'une modernité désormais inféodée à la Loi de la représentation. Le chevalier à la triste figure serait donc le premier témoin de l'écueil romanesque et langagier dans lequel se trouve Abel. D'ailleurs, à trop vouloir redoubler la quête épique de l'homme de La Manche, le romancier devient plutôt ce Don Quichotte de la démanche qui s'abîme et se perd dans l'Apocalypse qu'il révèle à nouveau, incapable néanmoins de reconstruire l'œuvre magistrale de Cervantès qu'il remâche sans cesse.

Dans la logique du récit, l'intertextualité participe donc à l'affabulation apocalyptique d'Abel qui ingère littéralement les livres des autres avec l'aspiration messianique de les retransmettre dans ce Grand Œuvre auquel il tâche et qui scellerait ultimement l'écriture du Grand Roman Moderne, ouvrant ainsi sur un autre monde, peut-être même celui du silence puisque la mort sous-tend toujours, dans son cas, à la réalisation délirante du Livre définitif. En outre, et au regard de cette propension beaulieusienne à la référence littéraire, il faut noter, ne serait-ce que brièvement, le rapprochement entre le procédé intertextuel et la particularité pseudonymique du genre apocalyptique. En effet, selon la tradition historique, il apparaît que la signature du

---

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 62.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 61.

livre apocalyptique est toujours fictive, l'auteur l'empruntant à un personnage fondateur (en l'occurrence Don Quichotte si on se réfère à la tradition littéraire plutôt que testamentaire) afin d'actualiser *hic et nunc* sa réalisation.

De plus, en tant que figure nécessaire, ce signateur au demeurant fictif est à la fois le narrateur d'ensemble et le héros central voire quasi exclusif des livres d'Apocalypses<sup>13</sup>.

Répondant plus qu'il ne le faut à ce processus référentiel de substitution, Abel calque et décale, reproduit, emprunte ou remodèle des œuvres marquantes, celles de Cervantès et de Joyce (les épiphanies, *Ulysses*, *Finnegans Wake*), jouant *La mort de Virgile* d'Herman Broch, composant et décomposant l'écriture en compagnie de Flaubert, Hugo, Melville, Faulkner, Ferron, Miron, Ducharme, Archibald Scott, Malcomm Lowry et même du prophète Ézéchiel, modulant leur voix ou s'accordant à elles pour continuer à « brailler et à chanter dans la litanie du texte, pour repousser la fin et ce qui, en elle, symbolise tant d'impossibles déjà vécus<sup>14</sup>. »

\* \* \* \* \*

Au bout du compte, Abel se trouve toujours dans l'impossibilité d'accomplir cette Œuvre grandiose. Or, sa posture apocalyptique motive non seulement la crise mais aussi la fureur de son écriture qui, en désespoir de cause, et sous peine de mort, offre néanmoins le récit sublimé de son entreprise désastreuse. Comme le souligne Pierre Nepveu,

la ruine n'est pas seulement à venir, comme catastrophe littéraire et psychique, elle est toujours déjà là, et c'est ce sentiment originel qui poétise l'œuvre, qui la fait vaciller au bord du vide et l'entraîne en même temps au-delà d'elle-même<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> André Paul, *Apocalyptique et apocryphes (littératures)*, article tiré de l'Encyclopédie Universalis, p. 654.

<sup>14</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « L'action dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, vol. 1, n<sup>o</sup> 6-7 (juin-juillet 1975), p.17-18.

<sup>15</sup> Pierre Nepveu, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*,

vers la primauté rédemptrice de l'inachèvement (transcendance d'ailleurs déjà prévue par le romantisme des frères Schlegel). En rester au projet donc, au plus juste de son désir du roman, dans l'imperfectibilité du verbe et l'inaccomplissement de l'œuvre, mais aussi dans l'effervescence de sa procréation, pour divulguer la parousie du texte infini. Tenir parole sur l'inachèvement puisqu'il « ne [peut] y avoir ni fond ni fin dès qu'on [a] trouvé le premier mot » (*DQd*, 21), esquiver ainsi le mal, la mort et la fin, même engouffré dans le grand cauchemar du roman, voilà peut-être la véritable assumption du romancier qui, en fait, « n'est rien d'autre qu'un gigantesque projet, qu'une manière de dire en devenir, qu'un acte créateur abolissant toute réalité en lui et hors de lui [...] » (*DQd*, 157.) Faire le pari de croire à l'écriture même si la verroterie des mots aveugle, et toujours la remettre en jeu, dans la reconquête furieuse de son mouvement fou, toujours en cavale. Donner « à son inachèvement le caractère dynamique et fervent d'une quête : le texte [...], saga ou voyageur, ne pourra plus s'arrêter<sup>16</sup>. » Comme pour le Temple détruit, érigé hors du temps et de l'espace commun, savoir transcender la caducité de l'écriture, sa dévastation, pour lui permettre d'accéder autrement à une dimension symbolique et infinitive.

S'apercevoir que c'est dans le recommencement répété, dans la relecture aussi, que le salut est possible, dans la prolifération textuelle, jamais dans le dernier mot.

Et cela, il l'avait bien senti en écrivant son roman. Si bien qu'il n'osait plus l'achever, conscient qu'en y mettant le point final, c'était lui-même qui, pour la première fois, devrait mourir en lieu et place de ses monstres à qui il avait donné la vie dans ses textes étriqués. (*DQd*, 247.)

Etre dans « cette beauté désespérée du dire<sup>17</sup> » qui ne se parachève pas, dans l'exaltation d'une écriture qui reste suspendue, en attente, « dans l'absence du temps et d'espace, comme

s'il fallait vraiment que tout reste en l'air, inachevé, sans fin dernière. » (*DQd*, 273.) Risquer l'impossibilité de l'œuvre close, repousser constamment sa finalité en se perpétuant en boucles non pas cycliques, mais elliptiques. Même dans l'en-deçà intenable du Grand Œuvre, au seuil de sa mort, être incapable de ne pas écrire. Transgresser l'échec par l'injonction et répondre ainsi à l'impératif de l'appel. Même piégé par la Loi du langage, trahi par l'imposture des mots, avalé par eux, batailler encore contre « l'infini mutisme » (*DQd*, 186). « S'atteler à cette tâche énorme<sup>18</sup> », piétiner, piaffer et chevaucher à l'encontre du péril pour parvenir, malgré et par le procès apocalyptique de l'écriture, à l'assomption de l'Œuvre inachevée, parcellaire, même lacunaire. Être peut-être, pour Abel, le premier Juste du désœuvrement. Le Messie du Livre à venir.

---

<sup>18</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « Le livre du Québec », *Magazine littéraire*, n° 138, mars 1978, p. 70.

## Bibliographie

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Race de monde* (roman), Montréal, VLB Éditeur, 1969.

\_\_\_\_\_, *Jack Kérouac (essai-poulet)*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.

\_\_\_\_\_, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de L'Aurore, coll. « L'Amélanchier », 1974.

\_\_\_\_\_, « L'action dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, vol. 1, n<sup>os</sup> 6-7 (juin-juillet 1975), p. 13-22.

\_\_\_\_\_, « Le livre du Québec », *Magazine littéraire*, n<sup>o</sup> 138, mars 1978, p. 69-70.

BOUCHARD, Magali, « La thanatogénèse ou La mort à l'œuvre dans *Don Quichotte de la démanche* », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997.

CHOURAQUI, André, *La Bible* (traduction), Paris, Desclée de Brouwer, 1989.

CLICHE, Anne Éline, « Le rire de Sara ou La comédie du sacrifice », dans *Comédies : L'Autre Scène de l'écriture*, p. 41-63. Montréal, XYZ Éditeur, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

NEPVEU, Pierre, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n<sup>o</sup> 1, printemps 1983, p. 27-40.

PAUL, André, *Apocalyptique et apocryphes (littératures)*, article tiré de *l'Encyclopédie Universalis*, p.652-657.



**Les mots de la fin : désémotisation et  
apocalypse dans  
*In the Country of Last Things* de Paul Auster**

Martin ROLDAN

Heureux le lecteur et les auditeurs de ces paroles prophétiques s'ils en retiennent le contenu, car le Temps est proche!

saint Jean, l'*Apocalypse*

Bleu est la couleur de tes cheveux jaunes,  
Rouge est la couleur de ton oiseau vert.  
Toi modeste fille dans ta robe de tous les jours,  
Toi bien-aimé animal vert, je te aime.  
Toi, tu te tes, je te, tu me, --- nous?  
Ceci, soit dit en passant, va dans --- la boîte à passions.

Anna Fleur, Anna, A --- N --- N --- A! [...]

Kurt Schwitters, *Pour Anna Fleur*<sup>1</sup>

Se promenant dans l'Allemagne dévastée de l'après Première Guerre mondiale, Kurt Schwitters aperçoit sur une clôture l'inscription « Anna Blume und Franz Müller », signe témoignant sans aucun doute d'un amour de jeunesse idyllique, d'un havre de plénitude issu de ruines et d'objets décomposés<sup>2</sup>. Schwitters s'inspire du nom de l'homme (Müller) pour créer un court récit dialogique, tandis que le nom de la femme devient un des leitmotifs de ses œuvres, une apparition récurrente caractérisant autant ses poèmes que ses dessins, collages, etc. En intitulant un recueil de poèmes inusités *Die Blume Anna*, Schwitters propulse cette nomination désanthropomorphisée, issue d'un

---

<sup>1</sup> Par la traduction, Anna Blume s'est transformée en Anna Fleur.

<sup>2</sup> Elisabeth Wesseling, « *In the Country of Last Things: Paul Auster's Parable of the Apocalypse* », *Neophilologus*, vol. XLV, n° 4, 1991, p. 499.

presque rien, au centre de l'histoire *Merz*<sup>3</sup> et, par conséquent, dans les rouages du mouvement dada. Anna Blume devient rapidement un tel lieu commun pour les adeptes *Merz* qu'elle se met à personnifier les idées *Merz*, ses aspirations – ou inspirations – et ses buts. Sur la couverture de *Die Blume Anna* se croisent les représentations d'un moulin à vent, d'une locomotive allant à reculons, d'un homme suspendu en l'air, d'une grande roue, de nombres divers, etc., le tout étant formé de tampons et de collages. Selon Schwitters,

cela ne signifie rien d'autre que dans le monde d'*Anna Fleur*, [...] les gens marchent sur la tête, [...] les moulins à vent tournent et [...] les locomotives vont à reculons<sup>4</sup>.

L'univers imaginaire du créateur allemand se veut superficiel, exempt de signification; il exige une adhésion inconditionnelle aux objets tels qu'ils sont représentés et non tels qu'ils sont connus dans le monde. Les œuvres façonnées par Schwitters dénotent un refus du sens institutionnalisé, les seules lois en vigueur s'avérant « l'accomplissement autonome, hors référents<sup>5</sup> », la recherche du non-sens, de la fragmentation et de la régénération personnelle. « Comme le pays était ruiné [écrit-il], par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi crier avec des ordures et c'est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble<sup>6</sup>. »

Telle la vie nouvelle offerte à l'inscription par Schwitters, Paul Auster a réactualisé cette Anna Blume, donnant une voix à ce nom afin qu'Anna puisse à son tour s'inscrire en témoignant des visions que lui inspire l'univers de Schwitters observé de l'intérieur, ce lieu où tout est détrit, fragment, collage.

<sup>3</sup> Kurt Schwitters et Marc Dachy, *Merz. Écrits; Ursonate* suivi de *Schwitters par ses amis*, Paris, G. Lebovici, 1990, p. 8. Le mot *Merz* est un fragment du mot *Kommerz*, soit le commerce ou l'échange de marché. Schwitters utilise ce substantif caractéristique à son art de multiples façons, créant le *Merzbau* (le *Merz* dans la construction), le *Merzbild* (dans la peinture), le *Merzdichtung* (dans la poésie), etc. L'un des jeux de mots les plus évocateurs réside dans le *ausmerzen*, signifiant l'élimination ou le retranchement.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 9.

Avec son roman *In the Country of Last Things*<sup>7</sup>, Auster plonge Anna Blume dans une cité anonyme en décomposition, un espace clos où la faim est une préoccupation constante, où rien de neuf n'apparaît, où la mémoire s'évanouit et où survivre tient du miracle.

These are the last things, she wrote. One by one they disappear and never come back. I can tell you of the ones I have seen, of the ones that are no more, but I doubt there will be time. It is all happening too fast now, and I cannot keep up. (*LT*, 1.)

Au moment où Anna soulève son crayon pour témoigner de la cité qui l'abrite, pour créer une suite de mots durables dans un endroit qui s'effrite à une vitesse démesurée, les choses sont certes dans la finalité, mais la finalité est également devenue une part intrinsèque des choses. Les objets existent uniquement pour disparaître, pour se démanteler en leurs plus petites parties qui, à leur tour, se défont en particules innommées et innommables.

La situation imposée à Anna par la cité en est une d'extrêmes. Anna débute son récit dans la fin et, instantanément, ce commencement devient une fin. Car dans les mots apparaît tout à coup leur propre disparition, leur perte de sens éventuelle au profit d'un néant langagier, d'un trou noir du sens. Le seul rayonnement émis par ce dernier serait peut-être ce cahier bleu où Anna note ses observations, un cahier péremptoire, qui lui aussi finira en fragments, fibres, bouts de papier illisibles. Telle que décrite par Anna, la cité pose un problème sémiotique de taille : alors que la création, de par son fondement, s'avère usuellement créatrice de sens, les propos d'Anna témoignent d'une perte progressive du sens dans un lieu précis, perte due au non-renouvellement des éléments composant son univers référentiel.

---

<sup>7</sup> Toutes les mentions subséquentes du roman *In the Country of Last Things* seront effectuées par la mention *Last Things*. De plus, dans le cas de citations, les initiales suivantes remplaceront les titres complets : *LT* pour *Last Things*, *IS* pour *The Invention of Solitude*, *CG* pour *City of Glass*, *GW* pour *Ground Work* et *AH* pour *The Art of Hunger*.

## La fin des choses et les choses de la fin

I have wasted much time looking for signs in the air, trying to study the atmosphere for hints of what is to follow and when: the color and heft of the clouds, the speed and direction of the wind, the smells at any given hour, the texture of the sky at night, the sprawl of the sunsets, the intensity of the dew at dawn. But nothing has ever helped me. To correlate this with that, to make a connection between an afternoon cloud and an evening wind—such things led only to madness. You spin around in the vortex of your calculations and then, just at the moment you are convinced it will rain, the sun goes on shining for an entire day. (*LT*, 25-26.)

Dans ce passage, Anna Blume démontre de manière exemplaire la nature et la fonction du signe. Afin de prévoir et d'éviter les averses, Anna tente de décoder les signes perceptibles dans l'environnement, signes qui pourraient l'avertir de l'imminence du déluge. Toutefois, elle ne voit pas les signes recherchés ou plutôt, elle perçoit les éléments habituellement porteurs de signes – nuages, direction du vent, effluves, etc. – mais n'est pas en mesure de lier le précédent à son conséquent, le signe à l'effet du signe. Dans ce cas, le ciel de la cité où transite Anna est-il exempt de signes, tel que le prétend Anna, ou porte-t-il des signes incompréhensibles pour elle? D'un côté, il y aurait présence d'objets « purs », sans signification et de l'autre, instauration de significations en latence nécessitant le bon mode d'emploi pour être comprises<sup>8</sup>. Laquelle de ces deux positions s'avère la bonne? Afin de répondre à cette interrogation, je me référerai à la conception triadique du signe élaborée par Charles

---

<sup>8</sup> Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998. Dans ce livre, Gervais explicite la différence entre comprendre et interpréter. Alors que comprendre est une activité simple, telle reconnaître à la vue d'un feu vert l'autorisation d'avancer, interpréter est une expérience sémiotique complexe mise en acte quand « les habitudes sont bouleversées et que les interprétants doivent être renouvelés par un quelconque coup de force » (p. 75), telle la lecture, par les Alliés, de messages nazis codés lors de la seconde guerre mondiale. L'utilisation de ces deux verbes au cours du texte sera conforme à ces conceptions.

Sanders Peirce, qui permet de concilier la posture d'Anna à la lecture des signes. Le signe de Peirce se compose de trois éléments constitutifs nécessaires, soit le representamen, l'objet et l'interprétant. Puisque Peirce nomme également signe son representamen, nous remplacerons notre acception du signe par le terme sémiose, consistant en une relation entre les trois éléments nommés précédemment, relation décrite par Peirce comme suit :

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea [...] <sup>9</sup>

Le representamen est donc le remplaçant d'un objet et ce, pour une pensée-signe actualisée chez quelqu'un. La conception du signe qu'est la sémiose peircéenne me permet d'élucider la proposition particulière mise en scène dans *Last Things* par laquelle le signe dépend autant de l'objet qu'il remplace que de la personne qui effectue ce remplacement. La sémiose s'avère conséquemment un mécanisme « socialisant », un mouvement tenant compte de l'individu et/ou de la société parmi lesquels les signes se déploient. Ici, Anna scrute attentivement les airs à la recherche d'indices annonciateurs de pluie. L'objet de l'attention d'Anna est la pluie, le representamen résidant en une certaine disposition atmosphérique, un ciel annonçant la pluie, et l'interprétant s'avérant le lien ciel-pluie qu'Anna tente en vain de créer dans son esprit mais, cette relation étant inexistante, la sémiose désirée par Anna ne peut être activée dans ce cas précis.

En fait, les interprétants peircéens sont en partie délimitables à l'intérieur d'une sphère de signification, un terrain où tout individu et/ou groupe interagit avec ses signes et ce, en synchronie et en contiguïté avec d'autres couples groupes/signes. La présence ou l'absence de reconnaissance d'un signe par un

---

<sup>9</sup> Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, édition électronique, 1994, paragraphe 2.228.

individu n'est pas un fait fixe, une réalité immuable. Une connexion de signification peut être effectuée à tout moment pour quelque objet que ce soit. En arrivant dans la cité, Anna est abasourdie par l'environnement apocalyptique qu'elle découvre. Ses points de repère usuels ne lui sont plus d'aucun secours. Comme pour la météo, les choses qu'elle voit ne représentent pas en ce lieu ce qu'elles représentaient là où elle habitait. « Bit by bit, the city robs you of certainty [...] As a consequence, you must learn how to read the signs. When the eyes falter, the nose will sometimes serve. » (*LT*, 6.) La sémiiose se bâtit alors sur une plate-forme mobile, un sable mouvant créateur de sens. Anna doit se façonner de nouvelles sémioses pour survivre dans cette géographie hostile. Ces sémioses ne dépendent donc pas uniquement de la nature de l'individu qui les porte, mais également de l'emplacement de ce dernier, de ses savoirs, de ses prédispositions psychologiques, etc. Du coup, un environnement de sémioses virtuelles est formé, un espace à l'intérieur duquel les sémioses potentielles attendent leur mise en action. Cet espace, Yuri Lotman l'a nommé sémiosphère, terme dont l'étymologie se rapporte à la biosphère<sup>10</sup>. Lotman décrit la sémiosphère comme :

The semiotic space necessary for the existence and functioning of languages, not the sum total of different languages; in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages [...] Outside the semiosphere, there can be neither communication nor languages<sup>11</sup>.

La sémiosphère se déploie comme une cellule biologique, la matière y étant disposée asymétriquement, sans ordre précis. Au centre se retrouvent « the most developed and structurally organized languages<sup>12</sup> », le noyau atomique de la sémiosphère, alors qu'à sa périphérie gravitent les éléments marginaux, ceux

<sup>10</sup> Yuri Lotman, « Semiotic space », dans *Universe of the Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 123-142. Lotman utilise la définition de Vernadsky, pour qui « The biosphere has a quite definite structure which determines everything without exception that happens in it... A human being observed in nature and all living organisms and every living being is a function of the biosphere in its particular space-time » (p. 125).

<sup>11</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 127

qui participent ou sont près de participer à une sémiosphère voisine<sup>13</sup>. Si elle se définit en fonction du langage, la sémiosphère délimite par extension le sol occupé par une culture, cette dernière pouvant autant être la Renaissance italienne que le sadomasochisme de bars alternatifs. Lotman élabore cette idée :

At the same time, throughout the whole space of semiosis from social jargon and age-group slang to fashion, there is also a constant renewal of codes. So any one language turns out to be immersed in a semiotic space and it can only function by interaction with that space. The unit of semiosis, the smallest functioning mechanism, is not the separate language but the whole semiotic space of the culture in question. This is the space we term the semiosphere. The semiosphere is the result and the condition for the development of culture<sup>14</sup>.

Toute sémiosphère est cernée par des sémiosphères cousines, des espaces sémiotiques dont les périphéries se côtoient et se chevauchent. Les sémiosphères présentent conséquemment un certain effacement temporel qui tend à réduire la prégnance du temps au sein de l'espace sémiotique; Lotman introduit cette hétérogénéité de l'espace sémiosphérique – phénomène par laquelle « la chronologie doit être sacrifiée<sup>15</sup> » – en décrivant les sémiosphères de la littérature, de la danse et de l'architecture de la période romantique en Europe :

Romanticism occupies only a part of the semiosphere in which all sorts of other traditional structures continue to exist, some of them going way back into antiquity [...] Besides, at all stages of development there are contacts with texts coming in from cultures which formerly lay beyond the boundaries of the given semiosphere<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Un des exemples donnés par Lotman sur la répartition des éléments de la sémiosphère en son centre et en sa périphérie réside dans la langue utilisée par une communauté. Le centre de cette sémiosphère serait les mots que cette langue ne partage avec aucune autre et, en s'éloignant du noyau, on retrouverait des mots de moins en moins purs, des mots subissant l'influence d'autres langues, d'autres cultures et ce, jusqu'à la périphérie où graviteraient les mots issus de traductions.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 126.

Lotman considère la sémiosphère selon une perspective asynchrone. Il avance que Pouchkine considérerait Shakespeare comme un frère littéraire malgré les deux siècles les séparant, et que Dostoïevski est aussi pertinent à la fin du vingtième siècle qu'au dix-neuvième; proposition qui appelle une abolition de l'axe temporel passé-présent.

Les échanges dont traite Lotman ont lieu à la frontière de la sémiosphère, d'où l'activation d'un binarisme sémiosphérique, c'est-à-dire l'interaction permanente de deux sémiosphères; phénomène qu'il aurait pu nommer multinarisme tant le nombre de sémiosphères engagées dans des échanges avec une sémiosphère précise s'avère élevé. Afin de laisser voyager librement les éléments sémiosphériques d'un espace à l'autre, les frontières sont en effet pourvues de propriétés osmotiques ainsi que d'une grande élasticité. Cette notion de frontière intersémiotique est doublée par l'apparition de parois intrasémiotiques délimitant diverses sous-sémiotiques participant d'une sémiotique; de la sorte, si la cité dans laquelle évolue Anna s'avère une sémiotique, les différentes perceptions communautaires de cette ville seraient des sous-sémiotiques :

There is a small minority, for example, that believe that bad weather comes from bad thoughts [...] According to them, when you think a dark or pessimistic thought, it produces a cloud in the sky. If enough people are thinking gloomy thoughts at once, the rain will begin to fall [...] Their solution is to maintain a steadfast cheerfulness [...] No frowns, no deep sighs, no tears. These people are known as the Smilers [...] By contrast, there is another group called the Crawlers. These people believe that conditions will go on worsening until we demonstrate – in an utterly persuasive manner – how ashamed we are of how we lived in the past. Their solution is to prostrate themselves on the ground and refuse to stand up again until some sign is given [...] There are two principal factions in the sect – the Dogs and the Snakes. The first contend that crawling on hands and knees shows adequate contritions, whereas the second hold that no thing short of moving on one's belly is good enough. (*LT*, 27.)

Ces deux positions, la seconde se subdivisant elle aussi, démontrent comment l'interprétant peircéen est nécessaire à la formation des sémiosphères et sous-sémiosphères. De fait, une sous-sémiosphère peut se réduire ultimement à un individu unique ou à la position d'interprétant occupé par cet individu, résultant en une sémiose singulière.

La majorité des œuvres littéraires s'élaborent en synchronie avec le développement de leurs sémiosphères. La plupart des éléments d'une œuvre contribue à la mise en évidence de sémioses : la culpabilité et la chambre minuscule pour le Raskolnikov de Dostoïevski, la douleur physique et l'impunité chez Sade, Elseneur et les spectres dans *Hamlet* de Shakespeare, etc. Nous nous retrouvons habituellement en présence d'œuvres à sémiotisation et à sémiosphérisation croissantes<sup>17</sup>, des crescendos de signification provoqués par l'accumulation de l'activité sémiotique tributaire des interrelations sémiosphériques. Avec *Last Things*, la tendance se renverse. La sémiosphère de la cité, loin de se construire, se contracte jusqu'à son effacement prévisible, son absence de signification. Ainsi, le seul accès apparent menant au-delà des frontières de la cité, le port maritime, est obstrué par une immense muraille, le *Sea Wall Project*, devant protéger les habitants d'attaques éventuelles – comme si quelqu'un se battrait pour cette terre en perdition. Toutes les issues terrestres étant déjà fermées par des fortifications, la cité se transforme peu à peu en un vase clos d'où nul ne peut s'échapper, un Leningrad assiégé sans assiégeant. Cette orientation annonce la fin des échanges intersémiotiques, la fin du binarisme et de l'osmose frontalière. Les parois de cette sémiosphère sont formées de pierres indélogeables; c'est un système autarcique qui s'auto-digère graduellement. Si la société se vide de ses sens, elle en vient également à se vider de ses signes primaires : les mots. S'informant auprès d'un employé gouvernemental sur un moyen de quitter la cité, Anna se bute à ces pertes notoires :

<sup>17</sup> Puisque les sémiosphères sont préexistantes au langage (« in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages » [Lotman, p. 123]), ce qui les rend toujours présentes – même préalablement à leur activation sémiotique – le processus de sémiosphérisation croissante ne désigne pas l'ajout de sémiosphères, mais la mise en relief croissante de la sémiotité sémiosphérique.

What about an airplane? I said. What's an airplane? he asked, smiling at me in a puzzled sort of way, as though I had just told a joke he didn't understand. An airplane, I said. A machine that flies through the air and carries people from one place to another. That's ridiculous, he said, giving me a suspicious kind of look. There's no such thing. It's impossible. Don't you remember? I asked. I don't know what you're talking about, he said. You could get into trouble for spreading that kind of nonsense. The government doesn't like it when people make up stories. It's bad for morale. (*LT*, 87.)

Ici, ni le mot avion ni le sens donné à ce mot – objet volant – ne possèdent de signification. Il y a perte de sémiose, effacement des relations. « It's not just that things vanish, [commente Anna] – but once they vanish, the memory of them vanishes as well. » (*LT*, 87.) La chose disparaît, puis la conception de la chose, et enfin le mot de cette chose. L'implication de cette situation régressive sur la sémiosphère s'avère primordiale : puisque ce qui est sémiotisé pour Anna ne l'est plus pour son interlocuteur, et que chaque chose puisse être comprise ou incomprise selon l'individu, une compartimentation rigide s'établit autour de chaque être. La paroi rocheuse de la sémiosphère est plagée par chaque sous-sémiosphère, d'où un dédoublement du vacuum de signification précédemment explicité.

In the end, the problem is not so much that people forget, but that they do not always forget the same thing. What still exists as a memory for a person can be irretrievably lost for another, and this creates difficulties, insuperable barriers against understanding [...] In effect, each person is speaking his own private language, and as the instances of shared understanding diminish, it becomes increasingly difficult to communicate with anyone<sup>18</sup>. (*LT*, 88-89.)

---

<sup>18</sup> Cette problématique de la solitude du langage est omniprésente dans l'œuvre d'Auster, tout comme elle l'a été chez la plupart de ses modèles littéraires américains, dont Whitman, Melville et Thoreau, ce dernier ayant à la fois pensé et vécu la solitude de l'être via *Walden*, la récit de sa propre réclusion prolongée au cœur d'une forêt. Dans son essai sur la démocratie américaine rédigé en 1938, Alexis de Tocqueville exprime ses craintes face à la démocratie, qui isole l'individu de ses contemporains et descendants, le confinant à la solitude de son propre cœur. Cette préoccupation serait conséquemment liée au concept de liberté, qui fait de chaque homme une unité

Cette perte de signification constitue la désémiotisation, par opposition à la sémiotisation qui s'avère la mise en action de sémioses. Selon Bertrand Gervais, la désémiotisation ne serait pas un aboutissement, mais un processus menant à l'illisibilité, « que [cette dernière] soit préalable à la sémiose en acte ou une résultante de celle-ci<sup>19</sup> ». Puisque, par la proposition de Gervais, la désémiotisation est déplacée de conséquent à agent causal, il est approprié d'explicitier quelle est la nature de cette illisibilité vers laquelle tend l'acte désémiotisant afin de mieux comprendre comment fonctionne sa désémiotisation. Gervais présente l'illisibilité comme « l'incapacité d'engager une interprétance<sup>20</sup> » ou, dit autrement :

l'incapacité d'initier ou encore d'assurer l'enchaînement des interprétants, comme si ce qui s'imposait du signe étaient ses seules qualités matérielles, ce qui le distingue comme représentant, au détriment de l'objet auquel il renvoie et de l'interprétant qui assure cette médiation<sup>21</sup>.

Gervais place l'emphase sur les qualités physiques du signe illisible, d'un *ceci-en-tant-que-ceci* et non *en-tant-que-cela*. D'un même élan, il circonscrit sa désémiotisation aux choses durables, tels les hiéroglyphes égyptiens déchiffrés par Champollion, et non aux choses en décomposition explicitées dans *Last Things*. La désémiotisation telle que nous la percevons est également une cassure des liens sémiotiques, mais elle ne dirige pas obligatoirement la situation vers un aboutissement dans l'illisibilité; elle peut dépasser ce stade afin d'entrer dans la décomposition, qui serait l'étape où l'acte de lecture du signe ne

---

complète indépendamment des individus formant son environnement. Notons qu'Auster était hautement sensibilisé à ce paradoxe de la liberté énoncé par Tocqueville, au point où il a déclaré que « l'essai de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, reste à ce jour le plus grand livre jamais écrit sur les États-Unis » (Gérard de Cortanze et Paul Auster, *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 96.)

<sup>19</sup> Cette définition est issue de travaux effectués par Bertrand Gervais en 1998 à l'UQAM.

<sup>20</sup> Bertrand Gervais, « En quête de signes : la fin comme principe de lisibilité », issu du Colloque sur l'illisibilité, U. de Reims, 1997, p. 6.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 6.

peut plus être tenté, où l'ancienne sémiose déconstruite ne peut être rebâtie par un Champollion ou quelque lecteur excessivement habile.

Une mise en garde s'impose à ce stade de mon développement : il serait erroné de confondre désémiotisation et désémiosphérisation. Alors que le premier terme correspond à une abolition de sémiose, le second ne représente nullement la destruction de sémiosphères, mais plutôt le dépeuplement d'une sémiosphère. Cette distinction émane de la nature même de la sémiosphère qui, en tant qu'élément préexistant au langage et à la sémiose, ne peut jamais disparaître ou mourir. Cette assertion est confirmée par le fragment narratif dans lequel Anna recherche les signes associés au ciel. J'ai démontré que cette situation se déroulait en absence de sémiose, ce qui ne brime point l'existence d'une sémiosphère météorologique non sémiotisée « positivement » par Anna. Afin que la sémiose soit envisageable, la sémiosphère correspondante doit être présente, sous forme latente, prête à être investie par l'activation d'une signification.

La désémiotisation ronge les bases de la cité, ses objets, son fonctionnement, ses paroles. Le seul langage compris de tous est celui de la violence, du viol, de la mort. La raison pour laquelle de tels langages survivent au détriment des autres réside dans leur nature objectale. Contrairement à un avion, la mort/objet (ou le cadavre physique) ne disparaît pas du quotidien des habitants de la cité : elle émane de toute part, s'affiche ouvertement dans les rues, à un point tel que Anna tente de ne pas percevoir cet objet en lui refusant les mots.

Often, you feel it will be dangerous to look, and there is a tendency to avert your eyes, or even to shut them. [...] It is not enough simply to look and say to yourself, 'I am looking at that thing.' For it is one thing to do this when the object before your eyes is a pencil, say, or a crust of bread. But what happens when you find yourself looking at a dead child, at a little girl lying in the street without any clothes on, her head crushed and covered with blood? What do you say to yourself then? It is not a simple matter, you see, to state flatly and without equivocation : 'I am looking at a dead child.' Your

mind seems to balk at forming the words, you somehow cannot bring yourself to do it. (*LT*, 19.)

En tentant d'occulter la signification douloureuse d'un cadavre d'enfant, Anna subit un acte de désémotisation différent de celui vécu au cours de sa conversation sur l'avion avec l'employé gouvernemental. Dans le cas de l'avion, il y a en premier lieu perte d'objet, d'où rupture de sémiotose. La particularité d'un objet évanescant comme l'avion s'affiche dans son déplacement frontalier, sa migration sur la frontière sémiotosphérique, survolant les sous-sémiotosphères de certains personnages tels Anna et évitant les zones sous-sémiotosphériques d'autres individus, dont l'employé du port.

Cette soudaine mise en activité de la frontière sémiotosphérique m'oblige à mieux définir ce topos quelque peu inédit. Comme nous l'avons vu, cet espace lotmanien s'avère ambivalent : « it both separates and unites [...] it is the place where what is external is transformed into what is internal, it is a filtering membrane<sup>22</sup> ». Ce terme de membrane me paraît cependant mal adapté à la sémiotosphère présente dans *Last Things*. Autant en anglais qu'en français, le mot « membrane » signifie une mince cloison, « a thin pliable material<sup>23</sup> ». Quelle que soit sa nature, sa minceur constitue son principal lieu commun. Confrontée au récit d'Auster, cette définition pose un problème majeur : si la frontière est, tel que l'avance Lotman, une mince pellicule, comment ai-je pu affirmer que les objets désémotisés s'agglutinent *sur* la frontière et non près de cette frontière? En situation sémiotosphérique usuelle, les pôles sémiotiques vogueraient sans cesse, longeant des périphéries sémiotosphériques jusqu'à ce qu'une sémiotose se crée. Par contre, lorsqu'elle est coordonnée à une frontière infranchissable, cette dérive est confinée au volume sémiotosphérique au sein duquel les éléments se sont dissociés les uns des autres. Les trois composants sémiotiques se retrouvent donc prisonniers d'une sémiotosphère ne reconnaissant plus leur union sémiotique, un espace qu'ils tentent en vain de

<sup>22</sup> Lotman, *op. cit.*, p. 137.

<sup>23</sup> *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, Markham, Thomas Allen & Sons, 1991, p. 740.

fuir, un endroit face auquel leur sentiment d'appartenance s'est étiolé. D'un point de vue sémiosphérique, la cité offre un paradoxe révélateur : elle ne peut garder, même en sa périphérie, des constituantes sémiosphériques n'ayant plus la possibilité de signifier en ce lieu, mais elle ne peut pas davantage s'en départir. Le seul endroit où ces éléments peuvent se ranger serait logiquement la frontière, qui n'appartient ni à l'intérieur ni à l'extérieur de la sémiosphère, d'où la nécessité de remplacer le terme « membrane » par un autre plus approprié qui tiendrait compte d'un besoin de stockage au sein de la zone intersémiotique<sup>24</sup>. Dans le cadre d'une thèse sur l'œuvre de Charlotte Brontë, Johanne Prud'homme s'est penchée sur le problème de la « largeur » frontalière, des caractéristiques topiques des échanges intérieur-extérieur. S'inspirant entre autres des espaces intermédiaires de Greimas, de la surface frontière architecturale de Jean Cousin, de « la ceinture de protection, lieu de passage neutre entre le noyau et l'extérieur infiniment ouvert et hostile<sup>25</sup> » élaboré par Ablamowicz ainsi que par le concept de *limes* introduit par Louis Marin, Prud'homme élabore un espace-frontière « se situant entre deux frontières<sup>26</sup> », entre deux territoires, que ceux-ci soient deux intérieurs ou un intérieur et un extérieur. Cet espace-frontière ne répond cependant pas à la situation de désémiotisation exemplifiée dans *Last Things* : l'espace intersémiotique du roman d'Auster se voulant non un coussin interfrontalier, mais une réelle frontière pouvant se contracter ou se dilater au

---

<sup>24</sup> Tim Woods, « "Looking for Signs in the Air" : Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things* », dans *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, Dennis Barone, dir., Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 107-128. Tim Woods, dans cet article, perçoit des similarités entre l'espace du récit d'Auster et l'espace de la fiction postmoderne proposé par Brian McHale, soit : « a kind of between-world space – a zone », ce qui s'adapte au questionnement posé face à la membrane de Lotman.

<sup>25</sup> Johanne Prud'homme, « Préliminaires » et « Espaces et frontières romanesques », « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 1994, p. 63.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 64.

besoin<sup>27</sup>. Une nouvelle nomination de cet espace me semble conséquemment nécessaire, une nomination qui tiendrait compte de la qualité spongieuse de l'espace, de sa capacité à absorber et rejeter des éléments sémiotisables, de sa particularité d'être à la fois extérieur et intérieur aux sémiosphères le bordant et ce, en fonction de sa largeur et de l'emplacement d'un élément au sein de cet espace, de son utilité comme zone de transfert progressif ainsi que de muraille potentielle si le besoin s'en faisait sentir. Sans prétendre que cette nomination soit idéale, je réintitulerais la frontière lotmancienne « zone tampon », notion issue du principe chimique spécifiant que le pH d'une solution tampon est à peine modifié par l'addition d'une base ou d'un acide fort ou, en d'autres mots, une zone élargie séparant deux états et pouvant retenir les éléments d'un des états entre l'état d'origine et l'état destinataire. Pour le type de désémiotisation analysé, celui où l'objet/avion disparaît, tous les éléments de la sémiose se retrouveront dans la zone tampon de la sous-sémiosphère liée à l'employé qui ne se souvient pas ce qu'est un avion et pour qui la notion d'avion est choquante et perturbatrice<sup>28</sup>.

Cette désémiotisation objectale, si elle adhère à un certain nombre d'éventualités (dont le cas de l'avion), ne résoud pas le problème perceptuel lié à la vision de l'enfant décédé par Anna. Quand Anna désémiotise le cadavre d'une fillette sur le pavé, quand elle refuse à l'objet gisant toute signification syllabique, elle abolit le signe créé par l'interprétant, celui issu de la liaison objet/representamen. L'objet est là, son signe premier existe – le mot cadavre – mais il y a refus d'association de ces deux éléments pour en créer un troisième. Ceci réitère partiellement l'épisode de la pluie explicité au début de cette discussion : dans les deux cas, l'interprétant fait défaut, mais alors que la pluie instaurait une interprétance désirée mais non accomplie, le cadavre se présente sous la forme d'un refus d'interprétance

<sup>27</sup> En nous fiant à Prud'homme, nous constatons que tous les essayistes sur lesquels s'est basée sa conception de l'espace-frontière tiennent compte d'un *topos* entre deux frontières et non d'un *topos-frontière*.

<sup>28</sup> Pour Lotman, la frontière est une zone de perturbation et d'affrontement constants, ce qui adhère parfaitement à la réaction de l'employé face à cet avion frontalier.

possible. La problématique de l'avion et celle du cadavre nous confrontent à deux types de désémotisations possibles : la désémotisation objectale, tributaire d'une disparition de l'objet menant à l'évanescence éventuelle du signe de l'objet pour l'interprétant, ainsi que la désémotisation interprétante<sup>29</sup>, issue du franchissement d'un seuil sémiotique de la part d'un interprétant, de son déni des liaisons objets-representamens.

Le monde dans lequel évolue Anna s'avère un véritable hymne à la désémotisation. Tout y est détruit, transformé, incompréhensible. Un tel univers ne permet pas à l'humain d'assouvir son besoin de signification : un objet doit être vu comme un objet, sans plus. Toute construction humaine, qu'elle soit réelle ou imaginaire, est vouée à l'échec. « If anything is in short supply in the city it's imagination » (*LT*, 61), écrit Anna dans son cahier bleu. La cité engloutit la création tel un déluge, privant Anna du bébé qu'elle porte, lui retirant tout espoir d'amélioration pendant les prémisses d'un avenir heureux. Sur ce point, il est intéressant de constater dans quelles circonstances Anna perd son fœtus : attirée par la perspective de nouvelles chaussures, Anna suit un homme qu'elle connaît à peine (Dujardin) dans un immeuble où aura lieu la transaction, basant sa confiance en cet homme aux signes d'honnêteté qu'elle perçoit sur son visage sans se douter que l'homme et son cousin ont prévu l'assassiner pour vendre la viande de son corps. Quand Anna se rend compte de la supercherie, il est trop tard pour une fuite éventuelle et elle doit se défenestrer du deuxième étage, survivant miraculeusement à la chute, mais y laissant son enfant à venir. La cité désémotisée fait payer très cher les sémiotisations virtuelles. Voir un objet pour ce qu'il est et non pour ce qu'il a été, sera ou pourrait être : telle est la loi pour qui désire survivre.

---

<sup>29</sup> Interprétante ne doit pas être confondue avec interprétative, cette dernière se rapportant à l'interprétation alors que la première s'affilie à l'interprétant et à l'acte d'interprétance activé par celui-ci. Notons également que selon Bertrand Gervais, la désémotisation implique nécessairement une perte de l'interprétance. Ma proposition à double catégorisation (objectale et interprétante) ne vient pas à l'encontre de cette assertion, car elle implique une perte de l'interprétance même dans la désémotisation objectale. Seulement, cette perte d'interprétance résulte d'une perte d'objet en premier lieu, suivi d'un effacement d'un representamen et ce, pour l'interprétant.

Certains croient que leurs conversations sur la nourriture possèdent des valeurs nutritives, d'autres dépensent leurs derniers glots (l'argent de la cité) sur des photos de logements qui n'existent plus, mais ceux-là sont déjà morts, ils appartiennent au « language of the ghosts » (*LT*, 10). Anna s'en tire, elle, car elle se borne aux objets « purs » – la plupart du temps, du moins –, à ce qu'ils sont pour ses yeux, ses mains, ses narines. L'activité sexuelle d'Anna traduit cet ancrage dans la nature des choses : la relation sexuelle n'est pas une montée au septième ciel, c'est un « fuck » cru; la vulve, loin d'être la poétique huitième porte du corps féminin, est un vulgaire « cunt ». « Forgive me for being so blunt, but I don't see any point in mincing words » (*LT*, 62), dit Anna alors qu'elle aurait pu ajouter que ce refus des mots élégants était justement ce qui pouvait la sauver. Captive d'une sémiosphère rétrécissant à mesure que sa zone tampon s'élargit, Anna écrit les dernières choses, les signifie par des mots avant que ces derniers ne s'évaporent en compagnie des choses :

Close your eyes for a moment, turn around to look at something else, and the thing that was before you is suddenly gone. Nothing lasts, you see, not even the thoughts inside you. And you mustn't waste your time looking for them. Once a thing is gone, that is the end of it. (*LT*, 2.)

Et tout pourrait continuer ainsi jusqu'à ce que cette sémiosphère ne soit plus qu'une immense zone tampon sursaturée d'objets et de signes sans relations. « Sémioses interdites passé cet endroit », pourrait proclamer une affiche placardée sur les palissades de la cité. La fin est commencée, jusqu'ou continuera-t-elle?

### **Roman apocalyptique ou roman de la fin?**

Le roman d'Auster se déroule dans un monde sordide qu'il serait tentant de nommer apocalyptique. L'acception populaire apposée à ce terme se résume à un monde en perdition, accablé par des fléaux quelconques visant à anéantir les hommes et leur société. L'assertion suivante de Matei Calinescu reprend adéquatement la perception populaire de l'apocalypse :

The end itself may be regarded as the coming of the *eskhaton* (doomsday in a secular world without transcendence), or the achievement of the *telos* of history (its 'final cause', its goal), or a combination of the two in various degrees and proportions; it may evoke anxiety or a paradoxical kind of joy; it may be colored by the most somber pessimism or, again paradoxically, it may even be considered with a mixture of irony, self-irony, and even playfulness. Whatever the case, the inescapable idea of the end remains fundamentally the same, unchanged by the great diversity of reactions, rationalizations, or emotions that it brings about<sup>30</sup>.

Si, tel que proposé, l'apocalypse est une destruction, son étymologie grecque désigne originellement la Révélation : celle de Dieu et de son Royaume aux yeux des hommes. Depuis longtemps déjà, l'apocalypse relève davantage du folklore populaire que du religieux. On n'a qu'à se pencher sur les comptes rendus de cata-strophes naturelles, de guerres et de famines pour se rendre à l'évidence que la véritable *Apocalypse* biblique, celle de Jean, a été dénaturée à un point tel que personne – ou presque – ne peut citer les événements racontés par le texte d'origine. Voilà sans doute une des raisons pour lesquelles l'esthétique apocalyptique contemporaine a évacué de son contenu l'herméneutique et Dieu pour focaliser son attention sur les volets humains et sociaux de la grande tragédie. Confrontés à la prolifération d'œuvres apocalyptiques sociales, plusieurs essayistes ont tenté de placer des balises permettant de démarquer les créations réellement apocalyptiques de celles qui, bien que semblables, ne répondent pas aux critères d'admissibilité de cette esthétique particulière. Sans le nommer de la sorte, ces analystes ont voulu délimiter la sémiosphère apocalyptique de ses sémiosphères voisines avec qui elle partagerait sa zone tampon. Frank Kermode est sans doute l'un des plus importants critiques apocalyptiques de la seconde moitié du vingtième siècle. Son essai *The Sense of an Ending* a servi de jalon à la définition et à la dissection de l'esthétique apocalyptique. Selon

---

<sup>30</sup> Matei Calinescu, « The End of Man in Twentieth-Century Thought: Reflections on a Philosophical Metaphor », dans Eugene Skolnikoff, dir., *Visions of Apocalypse: End or Rebirth?*, New York, Holmes and Meier, 1985, p. 172.

Kermode, l'*Apocalypse* n'est plus ce texte liturgique enclavé par un emballage cartonné, mais une part intrinsèque de l'être, une pulsion vivant en chacun de nous.

The matter is entirely in our own hands, of course; but our interest in it reflects our deep need for intelligible Ends. We project ourselves – a small, humble elect, perhaps – past the End, so as to see the structure whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle<sup>31</sup>.

Être dans la fin présente comme unique intérêt la possibilité de s'imaginer au-delà de cette fin. Par conséquent, la fin n'est pas une véritable fin, mais une station parmi tant d'autres, un point d'exclamation nous séparant du prochain chapitre. Il y a donc l'étape de la descente, des fléaux, puis l'avènement de la félicité et du bonheur issus du recommencement : « The Terrors and Decadence are two of the recurring elements in the apocalyptic pattern; Decadence is usually associated with the hope of renovation<sup>32</sup>. » Dans « Waiting for the End », Kermode explicite davantage ces notions, avançant que l'apocalypse possède une nature triple : « transition, with decadence on one side of it and renovation or renaissance on the other<sup>33</sup> », la décadence et le nouveau n'étant parfois pas distinguables l'un de l'autre tant le passage entre les deux états s'effectue implicitement. Cet après-apocalypse comme condition d'appartenance au style est réitéré par Aleksander Fiut, pour qui le catastrophisme – ou la fin – « proclaims – and this is important – the annihilation of certain values, not values in general, and the destruction of a certain historical formation, but not of all mankind<sup>34</sup> ». Suivant cet axe argumentatif, Matthias Delcor, résumant les propos de R. H. Charles, dit que : « la croyance en une vie future s'enracine [...]

<sup>31</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, « The Mary Flexner Lectures », 1968, p. 8.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>33</sup> Frank Kermode, « Waiting for the End », dans *Apocalyptic Theory and the Ends of the World*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 258.

<sup>34</sup> Aleksander Fiut, « Facing the End of the World », dans *World Literature Today*, vol. LII, n° 3, été 1978, p. 421.

dans l'Apocalyptique<sup>35</sup> » alors que Lois Parkinson Zamora outrepassa ses acolytes en déclarant :

When the dialectic between cataclysm and millenium disappears, when the vision is merely optimistic or pessimistic, we do not have apocalyptic literature but fairytale<sup>36</sup>.

L'apocalyptique traite donc à la fois de la fin et de la renaissance, l'absence de l'un de ces termes résultant en une exclusion de cette esthétique. Même si Kermode positionne l'homme à cheval entre le début et la fin, cette fin est, pour l'homme, omniprésente. Kermode rapporte les propos de Bultmann, pour qui « in every moment slumbers the possibility of being the eschatological moment. You must awake it<sup>37</sup> », d'où la proposition de Kermode spécifiant que la fin n'est plus imminente, telle qu'elle paraît en surface, mais immanente dans et par l'humain; affirmation reprise par Zamora, selon qui « the apocalypticist sees the future as breaking into the present<sup>38</sup> ». Malgré leur utilité et leur pertinence, les définitions de l'apocalyptique présentées ci-haut, en se penchant à la fois sur les aspects sociaux, littéraires et culturels de la pensée apocalyptique humaine, délaissent une détermination purement littéraire tributaire de l'esthétique en question. Dans son essai intitulé « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », Bernard Brugière franchit le pas menant de la multidisciplinarité au littéraire, alors qu'il définit en détail les particularités recherchées chez une œuvre se réclamant de l'*Apocalypse* :

---

<sup>35</sup> Matthias Delcor, « Bilan des études sur l'apocalyptique », *Apocalypses et théologie de l'espérance*, Paris, Éditions du Cerf, 1977, p. 31.

<sup>36</sup> Lois Parkinson Zamora, « The Myth of Apocalypse and The American Literary Imagination », dans Lois Parkinson Zamora *et al.*, dir., *The Apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 98.

<sup>37</sup> Kermode, 1968, p. 25.

<sup>38</sup> Lois Parkinson Zamora, « Introduction », dans Lois Parkinson Zamora *et al.*, dir., *The Apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 2.

Quelle que soit la complexité de sa typologie, la littérature apocalyptique au sens où nous l'entendons se caractérise par son utilisation de l'*Apocalypse* comme d'un canevas : à la différence de l'exégèse elle refuse un décodage tributaire de correspondances terme à terme car elle vise d'abord à récupérer une symbolique exaltante, une dynamique de l'imaginaire<sup>39</sup>.

Plus loin, il ajoutera :

[...] la définition de la littérature apocalyptique [...] implique l'examen de présupposés de sa représentation d'un monde plus hypothétique que réel; elle est liée à des genres reconnus; elle utilise des catégories esthétiques repérables [...] elle nous propose le plus souvent des utopies dysphoriques (des dystopies, si l'on veut) dont les espaces-temps imaginaires s'enracinent avec une précision maniaque parfois dans la réalité de notre *hic* et *nunc* soit pour amener celle-ci à la catastrophe finale, soit pour la bloquer dans une impasse intolérable. Les liens qui existent entre le monde réel et le monde apocalyptique relèvent de la catégorie *classique* du vraisemblable sinon du vrai : ils sont tissés à partir d'extrapolations et d'analogies peut-être hasardeuses mais souvent ingénieuses, à moins qu'ils ne procèdent d'une croyance religieuse ou d'un credo irrationnel. Le genre apocalyptique ne relève ni du réalisme ni de la littérature d'évasion proprement dite; il oscille de manière ambiguë entre les procédés du fantastique et les codes de la *mimésis*; il est centré sur le moment-charnière, sur les points d'articulation qui, de manière insidieuse ou spectaculaire, détruisent et métamorphosent notre monde pour en faire surgir un monde nouveau, le meilleur ou le... pire des mondes *possibles*, la crédibilité ayant été en principe maintenue tout au long de ce processus de mort et de transfiguration<sup>40</sup>.

La planification d'une fuite, d'une existence post-cité, pourrait représenter la rénovation dont parlent Kermodé et Brugière si l'aboutissement positif de l'échappée était rapporté d'une manière ou d'une autre par le texte, mais il n'en est rien. Le lecteur ignore toujours, en refermant le livre, ce qu'il adviendra d'Anna quand cette dernière remettra sa fausse

<sup>39</sup> Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans Bernard Brugière et Robert Ellrodt, dir., *Âge d'or et apocalypse*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 115.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 123-124, les italiques sont de l'auteur.

autorisation de sortie aux gardes de la cité. Contraire à un espoir, le roman se termine par une promesse de réécriture s'il y a réussite. Anna atteint-elle son renouveau? Est-elle emprisonnée pour tentative d'évasion? Rejoint-elle l'autre face de la décadence et de la destruction? Le cahier contient-il son dernier mot ou parvient-elle à écrire une nouvelle missive n'ayant jamais été envoyée? Katharine Washburn soutient que la fin du roman indique la mort imminente de l'héroïne. « In all the indices of folklore and mythology, it [the western exit] is synonymous with death<sup>41</sup> », rappelle-t-elle en s'attardant sur le fait que l'évasion d'Anna doit avoir lieu à la barrière la plus occidentale de la cité. Cette proposition nous paraît contestable en ce que l'avancée de l'humanité suit la route de l'ouest depuis Christophe Colomb et, qui plus est, que l'Amérique s'est bâtie sur les fondations d'aventuriers ayant défriché les plaines et montagnes de l'Ouest. De plus, l'Ouest d'Auster est habituellement synonyme de renouveau, de prise de contact avec son identité; que ce soit dans *Moon Palace*, alors que Marco Stanley Fogg, debout devant le Pacifique après avoir traversé les États-Unis, se sent prêt à recommencer sa vie ou dans *Leviathan*, lors du séjour californien de Sachs au cours duquel ce dernier décide de devenir terroriste afin d'éveiller ses compatriotes à la fragilité des fondations de leur pays. Similairement à l'intériorisation de l'apocalypse par l'homme dont parle Kermode, l'Ouest d'Auster est une conception intrinsèque de l'existence propre à chaque personnage. C'est une « géographie imaginaire<sup>42</sup> » défiant les marques du temps, un Atlantide inconscient sur lequel l'individu se dessine. Il serait toutefois hasardeux de copier Washburn et d'inventer un destin à Anna, quel qu'il soit, en fonction de signes perçus dans son récit. Nous avons déjà abordé les dangers associés à l'envoûtement par les signes lorsque ceux-ci participent d'une sémiotique en processus de désémiotisation; nous ne voudrions pas être tenus d'éjecter

---

<sup>41</sup> Katherine Washburn, « A Book at the End of the World: Paul Auster's *In the Country of Last Things* », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. XIV, n° 1, 1994, p. 61.

<sup>42</sup> Philippe Jacquin, « L'Ouest vu, inventé et rêvé », dans Philippe Jacquin et Daniel Royot, dir., *Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, Paris, Éditions Autrement, « Série Monde », hors série, n° 71, 1993, p. 27.

nos hypothèses par la fenêtre afin qu'elles échappent à leur mise à mort<sup>43</sup>. L'intérêt principal de *Last Things* réside justement dans ce refus de se conformer aux représentations usuelles de l'apocalyptique; dérogeant à la condition de renouveau, d'un au-delà meilleur ou pire, le roman se faufile hors des scénarios attendus, du cliché apocalyptique. Ceci ne l'empêche toutefois pas de mettre en scène des références explicites et implicites à l'*Apocalypse*, de réécrire habilement les thèmes et symboles foisonnant au sein du texte johannique.

Parallèlement au texte de Jean, le roman se présente sous la forme d'une mise en abyme du livre. Les cataclysmes relatés par l'évangéliste sont issus d'un *volumen* serti de sept sceaux, un « rouleau de Papyrus contenant des décrets divins<sup>44</sup> » que Jésus<sup>45</sup> seul peut décoder. Le livre de Jean commente donc le livre de Dieu et, par extension, les conséquences de l'ouverture et de la lecture de ce livre sur le destin humain. Dans la même optique, *Last Things* s'avère un livre écrit anonymement rapportant les propos tirés du cahier d'Anna. L'identité du narrateur extradiégétique de *Last Things* n'est jamais dévoilée, seules ses rares inscriptions, ses « she wrote » ou « she continued » indiquent la présence d'un tiers parti dans l'axe auteur-lecteur<sup>46</sup>. Ce narrateur est-il le destinataire du récit d'Anna, ce fiancé abandonné de l'autre côté de la mer, ou quelqu'un ayant découvert par hasard ce cahier bleu? Peut-être s'agit-il d'un

---

<sup>43</sup> Nous pourrions ajouter à cette argumentation l'assertion de Paul Auster qui, lors d'un entretien avec Larry McCaffery et Linda Gregory, déclara : « Anna Blume survives, at least to the extent that her words survive » (*AH*, 315), ce qui n'implique pas pour autant l'arrivée d'un renouveau.

<sup>44</sup> *La Bible. Traduction œcuménique de la Bible*, Toronto/Montréal, Alliance Biblique Universelle/Le Cerf, Ap, V.

<sup>45</sup> On pourrait remplacer Jésus par l'Agneau, mais les deux reviennent au même personnage.

<sup>46</sup> L'axe auteur-lecteur dont je parle ici ne prétend pas répondre aux problématiques de la lecture et de la réception littéraires. J'évacue volontairement de cette assertion le livre physique que je me suis acheté chez un libraire, livre qui a été corrigé, mis en page, paratextualisé... L'auteur ici n'est autre qu'Anna et le lecteur l'entité qui lit le texte remanié par le narrateur sans tenir compte de la corporéité du livre. Une approche lectoriale de l'œuvre serait assurément pertinente, mais elle dépasse les bornes que je me suis fixées.

charognard (*scavenger*) qui, comme Anna le faisait, a ramassé ce cahier dans la rue en espérant le revendre? Comme pour Jean, l'identité exacte du narrateur premier importe infiniment moins que le livre généré par cette narration. À propos de l'*Apocalypse* selon Jean, Louis Marvick écrit

The opening of the book in which the final disposition of things is set down, describes the opening of a book in which the final disposition of things is set down (the Book of life, "written within and without, sealed with seven seals"<sup>47</sup>).

Si, tel que le prétend Mallarmé, « le monde existe pour aboutir à un livre<sup>48</sup> », le narrateur de *Last Things*, lui, existe pour aboutir au livre d'Anna<sup>49</sup>.

Outre l'emboîtement livresque, le roman d'Auster met en scène certains des fléaux transportés sur Terre par les quatre cavaliers de l'*Apocalypse*, soit la famine, la mort ainsi que l'oppression (les fauves étant quant à eux absents). Les fissures couvrent le pavé de la cité, les gens se battent pour la nourriture toujours insuffisante et souvent introuvable, les rues sont des endroits de dangers constants – les attaques y étant monnaie courante –, des explosions peuplent l'espace sonore de la ville,

<sup>47</sup> Louis W. Marvick, « Two Versions of the Symbolist Apocalypse: Mallarmé's *Livre* and Scriabin's *Mysterium* », dans *Criticism*, vol. XXVIII, n° 3, été 1986, p. 288.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 289.

<sup>49</sup> Claire Maniez, « Parole et écriture dans *Le voyage d'Anna Blume* », dans Annick Duperray, dir., *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Actes du colloque Paul Auster, Actes Sud/Université de Provence-Irma (Grenoble), 1995, 187-196. Claire Maniez, constatant le peu d'apparitions effectuées par le narrateur au cours du récit (il y en a quatre) et le fait que ces apparitions sont concentrées dans les premières pages du roman (p. 9, 11, 13 et 48), propose que ce narrateur apparemment extradiégétique est en fait Anna qui n'ose pas s'afficher comme sujet d'énonciation au début de son récit et qui réussit à se défaire de ce subterfuge au fur et à mesure que l'écriture la reconstitue. Maniez rappelle que la seconde partie de *L'invention de la solitude* se présente elle aussi comme un récit autobiographique écrit à la troisième personne, ce qui renforcerait sa proposition. Notons toutefois que Paul Auster a affirmé dans un interview : « The little phrases that appear a few times at the beginning [of *Last Things*] – "she wrote" or "her letter continued" – put the whole book in a third-person perspective. Someone has read Anna Blume's book notebook; somehow or other, her letter has arrived. » (*AH*, 311.)

« as if somewhere far from you a building were falling down or the sidewalk caving in » (*LT*, 22) et ce, sans que quiconque en soit jamais témoin. « L'action de Dieu se fait à partir d'une action transcendante et totale que le voyant ne saisit qu'à travers des symboles<sup>50</sup> », assure Delcor, mais en ce lieu où Dieu est remplacé par une fin areligieuse, au centre de ce monde illisible « where only blind people live » (*LT*, 18), les symboles ne sont plus perçus, compris et interprétés – ils sont devenus des objets sans signification, des choses pures s'effaçant progressivement de la vision humaine.

Dans le dixième chapitre de l'*Apocalypse*, Jean se fait ordonner par la voix du ciel de prendre le livre tenu par l'Ange et de le manger, cette ingestion devant lui permettre de « prophétiser contre une foule de peuples, de nations, de langues et de rois<sup>51</sup> ». Dès ce moment, la fin auparavant livresque devient une partie de lui, une de ses possibilités. Par l'ingestion, Jean acquiert le savoir instantané des langues et des cultures; en d'autres mots, il devient une composante de toute sémiosphère et de toute sémiose; il est lui aussi achronique et infini<sup>52</sup>. Cette transmutation de mots en nourriture, si elle ne porte pas le même poids prophétique que dans l'*Apocalypse*, apparaît au sein de la cité où survit Anna. Désireux de paraître bien portants, plusieurs gens se concoctent des « paper meal » consistant à rembourrer leurs vêtements de papier jusqu'à ce qu'ils aient l'air de peser de deux à trois cent livres. Plus significatifs sont toutefois les disciples du « arena of the sustaining nimbus » (*LT*, 10), ces individus qui se sustentent de discours traitant de repas gargantuesques comme si chaque mot reçu était une bouchée ingérée. Ceux-là constituent le chaînon principal reliant *Last Things* à l'*Apocalypse* canonique. Au sein du livre de Jean, les

<sup>50</sup> Delcor, *op. cit.*, p. 155.

<sup>51</sup> *La Bible, op. cit.*, Ap X, 11.

<sup>52</sup> L'utilisation du mot infini ici se rapporte autant à la spatialité qu'à la temporalité puisque la fin qu'il porte en lui n'est pas une fin mais, comme nous l'avons spécifié, une étape menant au recommencement. La transition entre les deux antithèses nominatives s'effectue sans rupture, la fin contenant le début et le début contenant la fin. Ces deux qualités de la fin apocalyptique suivant l'ingestion du livre – l'achronicité et l'infinitude – seront explicitées plus exhaustivement au cours du texte.

mots atteignent la valeur de choses, ils deviennent interchangeables avec les objets qu'ils désignent. Le mot « Viens » proféré par les Vivants de l'*Apocalypse* crée directement les fléaux, les visions, les créatures qui détruisent la terre. Il n'y a ni désignation ni représentation : seul le verbe être est en usage. Cette situation en est une d'asémiotisation, de non-nécessité et, par ricochet, d'absence de toute sémiose.

Après avoir énoncé que Jean, en avalant le livre porté par l'ange, devenait porteur de toute sémiose, nous prétendons que ce livre n'en contient aucune, qu'il est une absence sémiotique. Comment ces deux positions peuvent-elles être conciliables? Si le livre de la Vie ne peut être ouvert avant le moment décisif, si chaque étape de son ouverture engendre des catastrophes pour la société humaine, cela est dû au fait qu'il ne contient pas de mots inoffensifs, mais les choses réelles que ces mots devraient représenter dans un univers normalement sémiotisé, d'où l'asémiotisation. Cependant, Jean est un être sémiotisé indépendant du livre qu'il ingère : il lit les symboles, les mots, les signes du ciel. En avalant le livre, il incorpore les données du système asémiotique en les intégrant à son propre système sémiotique, clivant les objets des mots tout en créant des liaisons effectives entre ces deux éléments. En fait, sa situation d'interprétant ne peut accepter l'arrivée du livre si celui-ci demeure asémiotisé; elle a besoin que le livre s'intègre à la mécanique significative qui définit Jean. La situation asémiotique peut conséquemment être sémiotisée par un sémiotiseur qui, tel Jean, profite du coup de tous les composants du livre. Cette asémiotisation s'avère justement le but recherché par les adeptes du « repas-parlé ». Semblables à Peter Stillman père – le personnage de *City of Glass* désirant reconstituer un langage adamique où chose et mot ne feraient qu'un – ces personnages de *Last Things* tentent sans succès d'orienter la désémiotisation sévissant sur la cité vers une fusion asémiotisée du mot « viande » et de la véritable viande qui emplirait leur estomac. Évidemment, les mots alimentaires ne peuvent remplacer adéquatement la nourriture, car l'asémiotisation permettant une telle opération se déploie à l'écart de l'Histoire humaine, dans une ère prébabélique n'existant désormais que dans le livre de

Dieu<sup>53</sup>. Ce rapport physique avec les mots est également expérimenté, quoiqu'en d'autres circonstances, par Otto Frick, un employé de la Woburn House où travaillera Anna :

He [Otto] had difficulties maneuvering [the words] around his tongue, and he would sometimes stumble over them as though they were physical objects, literal stones cluttering his mouth. Because of this, he seemed especially sensitive to the internal properties of words themselves: their sounds as divorced from their meanings, their symmetries and contradictions. (*LT*, 133.)

Ce personnage semble avoir intériorisé la désémotisation de la cité, la dissociation mot-chose qui y sévit; sa situation s'avère opposée à l'asémotisation en ce que, même si les mots sont des objets, ils sont tous le même objet, une pierre, qui n'est ni l'objet de la sémiose réussie ni l'objet interchangeable au mot. Pour Otto, il y a les mots et il y a les choses, et si un mot devient une chose – une roche, dans ce cas – il ne gagne pas en clarté (tel le langage adamique) mais s'échoue sur une double illisibilité : celle du mot qui ne représente plus et celle de la mauvaise équivalence mot-chose. Tim Woods remarque que :

In Auster's focus on Francis Ponge (*The Invention of Solitude* 137-138), Edmond Jabès (*Art of Hunger* 99-106), Louis Wolfson (*Art of Hunger* 26-34) and Paul Celan (*Art of Hunger* 82-94), he is clearly fascinated by their common interest in the complexities of reference, of the relationships between word and thing, and the manner in which they handle words 'as if they had become a part of the world' (*Art of Hunger* 89). This interest in the materiality of language finds significant expression in the novel [*Last Things*].<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Quoiqu'exprimée différemment, la comparaison effectuée entre la désémotisation vécue par les personnages de *Last Things* ainsi que par Stillman, et l'asémotisation qu'ils recherchent tous en vain, s'inscrivent dans la même lignée que le postulat de Bertrand Gervais, pour qui « le résultat de [la] dislocation [des significations] est le développement de langages privés, tout à l'opposé de la langue adamique rêvée par Stillman » (Gervais 1995, *op. cit.*, p. 99), la dislocation représentant la désémotisation et la langue adamique se rattachant à l'asémotisation.

<sup>54</sup> Woods, *op. cit.*, p. 18.

Nous sommes en accord avec Woods dans la mesure où cet intérêt démontré par Auster dans *Last Things* n'est nullement une recherche de l'interchangeabilité du mot pour la chose, mais un arrière-plan sur lequel de telles préoccupations sont projetées. En ce sens, *Last Things* se distingue du poème *Disappearances* qui n'hésite pas à placer un signe d'égalité entre mot et chose :

[...] and therefore a language of stones,  
 since he knows that for the whole of life  
 a stone  
 will give way to another stone  
 So to make a wall  
 [...]
 For the wall is a word.  
 And there is no word  
 he does not count  
 as a stone in the wall (GW, 61-64)<sup>55</sup>

Au sein de la cité des dernières choses, les mots voudraient être des matériaux de construction, mais cette avenue leur est interdite par la sémiosphère qui les retient. À travers le cahier d'Anna, ce n'est pas le livre de la Vie qui est révélé, mais celui de la mort, du non-renouvellement, de cette dernière forme d'art, ce dernier espace de création; l'homme est condamné au Jugement dernier, à celui des dernières choses et des derniers mots qui, dissociés les uns des autres, essaient en vain de recréer leur fusion originelle. La fracture majeure entre *Last Things* et *l'Apocalypse* selon Jean réside justement là. De la fin biblique découle une ré-origine asémiotisée, une union indissociable, entièrement motivée du mot et de la chose; tandis que privé d'espoir, de promesse, de prévision d'un nouveau début, les mots et les choses de la cité s'entrechoquent et butent les uns sur les autres sans être en mesure de se symbioser ou de se représenter mutuellement. Le conséquent de cette assertion est primordial :

---

<sup>55</sup> Notons que le mur est un leitmotiv de l'œuvre austérienne, lui qui « enferme le héros austérien qui finit par s'y anéantir (Cortanze, *op. cit.*, p. 53). Outre *Last Things* et plusieurs poèmes, le mur occupe une place prédominante dans *Music of Chance*, où il devient l'unique occupation de Nashe et de Pozzi, ainsi que dans la pièce « Laurel et Hardy vont au paradis », alors que les deux personnages accomplissent leurs dialogues en érigeant un mur qui les séparera définitivement du public.

ce n'est pas l'absence de rénovation qui crée la désémiotisation, mais la désémiotisation de l'espace narratif qui empêche le renouveau de percer l'étanchéité de la sémiosphère. Si une réelle motivation adamique du langage pouvait être instaurée, ne fut-ce que pour un objet, cela suffirait à générer un univers sémiotique inédit, l'instauration d'un Royaume qui, sans être nécessairement celui de Dieu, s'avérerait à tout le moins une rénovation par rapport au précédent, mais la cité se désintègre à un rythme constant.

At a certain point, things disintegrate into muck, or dust, or scraps, and what you have is something new, some particle or agglomeration of matter that cannot be identified. It is a clump, a mote, a fragment of the world that has no place : a cipher of itness. (*LT*, 35-36.)

Nous sommes loin de la Jérusalem céleste et de la révélation de Dieu. Certains diront que nous sommes dans l'*Apocalypse*, d'autres non. Une chose est sûre : *Last things* est un roman de la fin; de la fin des choses, tel que l'indique son titre, mais surtout de la fin de la signification de l'homme. Et sans signification, qu'est l'homme sinon une chose pas plus importante qu'une roche ou un parapluie sans toile?

Bien que l'insertion ou l'exclusion du roman d'Auster dans la trame apocalyptique dépende de l'acception apposée à cette esthétique, *Last Things* présente une conception de la fin qui se doit d'être analysée selon les barèmes de l'*Apocalypse*, ne fut-ce que pour mettre en relief en quoi la fin austérienne se rapproche ou se distingue des interprétations de la fin biblique. Le récit d'Anna, nous l'avons expliqué, se limite à une description de la fin ne percevant nul espoir de renouveau pour la cité en décomposition. Tout s'écroule, s'érode, se détériore. On serait logiquement porté à croire que la cité se rapproche à chaque jour de sa fin et pourtant, il n'en est pas ainsi :

What strikes me as odd, [dit Anna] is not that everything is falling apart, but that so much continues to be there. It takes a long time for a world to vanish, much longer than you would think. Lives continue to be lived, and each one of us remains the witness of its own little drama. It's true that there are no

schools anymore; it's true that the last movie was shown over five years ago; it's true that wine is so scarce now that only the rich can afford it. But is that what we mean by life? Let everything fall away, and then let's see what there is. Perhaps that is the most interesting question of all: to see what happens when there is nothing, and whether or not we will survive that too. (*LT*, 28-29.)

La question posée par Anna, bien qu'intéressante, ne se matérialisera pas dans la cité car, malgré l'évanescence des mots et des choses y sévissant, le lieu maudit ne s'approche pas véritablement de la fin, mais semble plutôt engagé dans un mécanisme à roulement éternel qui fait reculer la fin d'un pas chaque fois que la cité progresse dans cette direction. Cette citation d'Anna est caractéristique de la stagnation temporelle de la cité :

You would think that sooner or later it would all come to an end. Things fall apart and vanish, and nothing new is made. People die, and babies refuse to be born. In all the years I have been here, I can't remember seeing a single newborn child. And yet, there are always new people to replace the ones who have vanished. They pour in from the country and the outlying towns, dragging carts piled high with their belongings, sputtering in with broken-down cars, all of them hungry, all of them homeless. (*LT*, 7.)

Le temps du roman d'Auster est celui de la fin, mais il n'est pas celui de l'atteinte de la fin. Il présente cette fin comme un espace élastique ou accordéon, qui peut se dilater indéfiniment afin de conserver le récit à l'intérieur d'un stade non évolutif. Comme le fait remarquer Elisabeth Wesseling, cette particularité de la fin austérienne rappelle les paradoxes de Zénon d'Élée, notamment celui de la dichotomie ainsi que celui d'Achille et de la tortue :

The Dichotomy states the impossibility of covering the distance between point A and point B, because in order to reach B, one first has to cross half of the distance between A and B, and then half of the half, and so on and so forth, *ad infinitum*. The Achilles deals with relative motion. It postulates that Achilles, the fastest runner, will never catch up with the slowest, the tortoise, because Achilles will first have to reach

the point where the tortoise started from, so that the latter will always be some space ahead. The distance between the different positions of Achilles and the tortoise will decrease continuously, but never to the point where the two will coincide<sup>56</sup>.

Dans le temps et l'espace réels, nous pouvons nous déplacer du point A au point B sans difficulté mathématique, mais *Last Things* n'appartient pas au monde réel, il fait partie d'une sémiotique imaginaire, d'une virtualité littéraire divergente de notre monde. En fait, la distinction majeure opposant *Last Things* aux littératures réalistes réside dans le caractère frontalier du récit d'Auster; la diégèse romanesque se déployant à la limite d'un univers, en contiguïté à son extrémité, celle-ci dissout l'univers référentiel commun pour le remplacer par une dilatation infinie du temps. Le microcosme formé par les remparts de la cité est exempt de progression ou de régression et, pour cette raison, il s'inscrit dans une trame atemporelle où le centième est le premier et où le milieu peut se produire avant le début. Le récit d'Anna reprend l'atemporalité terminale de la cité qu'il décrit. « Sooner or later, I will try to say everything, and it makes no difference what comes when, whether the first thing is the second thing or the second thing the last. » (*LT*, 39.) Par cette assertion, Anna renforce ce qu'elle avait préalablement énoncé : « Possibly I am transferring the observations of a later period onto those first days. But I doubt that it matters very much, least of all now. » (*LT*, 21.)

L'ordre temporel ou événementiel est aboli; l'axe progressif du récit n'a plus d'importance. Voilà pourquoi « even if it is the hundredth time, you must encounter each thing as if you have never known it before. No matter how many times, it must always be the first time<sup>57</sup> » (*LT*, 7). Hier, aujourd'hui, l'an

<sup>56</sup> Wesseling, *op. cit.*, p. 501.

<sup>57</sup> En lien avec l'œuvre de Jean-Paul Riopelle, Auster écrit en 1976 : « That is to say, to see the thing that is, and each time to see it for the first time, as if it were the last time that he would ever see » (*AH*, 193), ce qui correspond presque exactement à la phrase d'Anna. Notons que cet éternel recommencement s'adapte à la théorie de Peirce pour qui une singularité sémiotique – un Token – doit donner lieu à une habitude ou une répétition sémiotique – un Type – au cours de l'activité sémiotique usuelle.

prochain, tous se valent, tous sont aplanis dans une dynamique égalitaire et indifférenciante. La désémotisation vécue dans la cité pousse ses habitants à se recommencer constamment, à tenter éternellement de se sémiotiser afin de retourner dans le temps de l'apocalypse porteur de renouveau. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les interprétations du temps apocalyptique ne coïncident pas à la temporalité de *Last Things*. La majorité des critiques s'entendent pour qualifier le temps apocalyptique de linéaire<sup>58</sup>, c'est-à-dire un temps comprenant un début, un milieu et une fin, qui peut s'avérer un nouveau début menant à un nouveau milieu et ainsi de suite. Cette conception pose l'apocalypse comme une partie d'un tout, une étape parmi d'autres dans un développement temporel continu. Toutefois, le moment de la fin est chargé d'un tel bagage d'événements, de symboles et de significations qu'il impose en lui-même une redéfinition du comportement temporel, l'instauration d'un temps parallèle à celui qui évolue linéairement. Kermode nomme ce temps, dans un premier mouvement, *kairos* par opposition au *chronos*. Le *kairos* est un temps de l'arrêt, un temps prédominant, un moment de crise ou une crise du moment. Selon son sens biblique, le *kairos* est « a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end. [...] [An] historical momen[t] of intemporal significance » alors que le *chronos* est le « "passing time" or "waiting time"<sup>59</sup> », le temps de la progression sans relief particulier. Nous pouvons, sans risquer de nous tromper, avancer que *Last Things* et l'*Apocalypse* selon Jean s'intègrent dans le *kairos* tant les deux œuvres témoignent d'un moment lourd et important pour leurs imaginaires respectifs. Mais si les deux œuvres présentent un rapport temporel identique, la distinction

---

Puisqu'Anna subit la désémotisation de l'espace environnant, il est évident que ce passage de Token à Type ne puisse être complété et que chaque expérience doive être expérimentée comme un Token inédit.

<sup>58</sup> À propos de la linéarité temporelle nécessaire à l'avènement de l'ère apocalyptique, voir entre autres Wesseling, Kermode et Zamora. Cette dernière résume adéquatement la position générale face à ce sujet : « Christianity teaches that [...] time does not repeat itself but moves in irreversible fashion toward salvation. Historical movement is understood to be evolutionary rather than cyclical. »

<sup>59</sup> Kermode, 1968, *op. cit.*, p. 47.

énoncée précédemment entre temps apocalyptique et temps austérien serait-elle erronée? Si l'un comme l'autre répondent du *kairos*, qu'est-ce qui les différencie? Continuant sa recherche sur le temps apocalyptique, Kermode en vient à opposer le *nunc movens*, le temps fini, au *nunc stans*, le temps éternel. Reprenant des concepts angéologiques, il réitère la position selon laquelle si le premier ou le second de ces temps s'applique à la majorité des situations réelles et imaginaires, certaines possibilités situationnelles échappant à cette taxonomie nécessitent un troisième temps, celui de l'*ævum*. Ce moment est celui que saint Thomas a nommé « l'attention de l'esprit<sup>60</sup> », soit un temps à la fois humain – fini – et déitique – éternel.

The concept of *ævum* provides a way of talking about this unusual variety of duration – neither temporal nor eternal, but, as Aquinas said, participating in both the temporal and the eternal. It does not abolish time or spatialize it; it co-exists with time, and is a mode in which a thing can be perpetual without being eternal<sup>61</sup>.

Selon Kermode, ce temps est celui de l'*Apocalypse*, de la fin porteuse de renouveau : « apocalypse is translated out of time into the *ævum*<sup>62</sup> ». La temporalité apocalyptique aurait donc lieu à la fois dans le temps et à l'écart du temps, dans un espace temporel répétant celui que nous avons apposé à la sémiosphère, soit une achronie dans le temps. L'*Apocalypse* ayant adopté une posture asémiotisée où mot et chose sont un, il n'en demeure pas moins une composante de l'espace sémiosphérique contenant toute communication. En tant qu'éléments asémiotisés, les objets de l'*Apocalypse* s'engagent dans une suite de dérivations sémiosphériques, pérégrinant au gré des chemins tracés par les jonctions intersémiotiques tels des navires de papier sur un cours d'eau, incapables de s'ancrer dans une sémiosphère tant que Jean n'aura pas sémiotisé ces objets par une incorporation. Par contre, dès que cette opération sera accomplie, il ne s'agira plus de l'*Apocalypse* divine, mais d'une représentation humanisée de cette *Apocalypse*, représentation prenant la forme de ce texte

<sup>60</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 82.

liturgique que nous lisons à défaut de connaître le code d'accès au langage objectivé de l'autre livre.

Puisque nous venons de spécifier l'emplacement de la temporalité apocalyptique à l'intérieur d'une conception sémiotique du langage et des cultures, le moment est venu de poser le temps de *Last Things* par rapport au temps apocalyptique pour ensuite observer en quoi ce postulat se rattache au positionnement sémiotique d'un monde en désémotisation. La temporalité austérienne, nous l'avons spécifié, s'affilie à la notion de *kairos*, de moment d'envergure se distinguant du *chronos* usuel faisant justement défaut au récit analysé. Alors que l'*Apocalypse* s'inscrit au sein d'une trame linéaire débutant avec la *Genèse*, la cité n'a déjà plus de passé au moment où Anna y aboutit. L'endroit en question est un espace de la fin, sans commencement perceptible, exempt de recul temporel lui permettant de relativiser sa situation actuelle. Chaque matin y est celui de la veille, qui lui-même était celui de l'année précédente. « Her experience of the city occurs in a space without a history : her life is a spatial rather than temporal experience<sup>63</sup> », affirme Woods à propos d'Anna. Le temps de la cité est conçu d'une série de boucles, de torsades qui ramènent inévitablement le promeneur au point de départ. Il n'y a ni *nunc stans* ni *nunc movens* ni *ævum*. En fait, il n'y a rien. La cité est plongée dans l'atemporalité la plus complète, celle du mot « Anna », ce palindrome auquel on peut ajouter un nombre infini de « n » sans en modifier le sens. Les yeux du temps ne dépassent jamais le milieu du nom : de A-n-n-a, puis A-n-n-n-a, et A-n-n-n-n-a. Chaque « n » lu en engendre un autre. Notre lecture s'effectue dans la frontière, entre les deux extrémités intersémiotiques du palindrome. Le récit s'écrit conséquemment dans la zone tampon de la sémiotique, là où toute temporalité est abolie; ce temps où Shakespeare et Pouchkine se croisent sur une route sans dénivellation, où les échanges se multiplient sans considération sur les provenances chronotopiques des éléments en mouvance. Il y aurait alors un espace-temps de la désémotisation : celui dans la limite – à ne pas confondre avec celui à la limite –, celui qu'on ne peut positionner, ne faisant

---

<sup>63</sup> *Loc. cit.*, p. 120.

partie ni de l'intérieur ni de l'extérieur de la sémiosphère contrairement au livre de l'*Apocalypse* qui, lui, est « written within and without » – qui est partout alors que la désémiotisation fait fuir vers nulle part.

\* \* \* \* \*

Voilà qu'est atteinte la destination que nous nous étions fixée. L'imaginaire de la fin, tel que mis en scène dans *Last Things*, possède une temporalité propre relevant de la zone tampon sémiosphérique, un rapport au temps distinct de celui appliqué par l'imaginaire apocalyptique qui, poussé par son besoin de renouveau et son rapport d'équivalence mot-chose, pérégrine d'une sémiosphère à l'autre, attendant la rénovation porteuse de sémiotisation pour s'inscrire dans un espace défini. L'immanence de la fin, son apparition dans chaque instant, dans chaque chose, découle de cette dérive apocalyptique, de ce mouvement continu d'éléments investissant toutes les sémiosphères qu'ils rencontrent; l'*Apocalypse* est une possibilité de la fin alors que l'imaginaire de *Last Things* se déploie au cœur d'une fin qui n'est plus annoncée mais activée.

Poussée par une pulsion inexplicable, Anna Blume sort le cahier bleu qui traînait dans son sac, prend un crayon et commence à écrire sa propre histoire de la cité. Du coup, elle crée sa vie sans se douter qu'elle inscrit réellement la fin de son existence. Chaque mot tracé, chaque page noircie la rapproche du moment inévitable où le cahier, rempli, devra être refermé sans pour autant que l'histoire qu'il contient soit complète. Elle écrit pour témoigner, pour partager, pour prouver, mais elle écrit surtout pour ne pas disparaître comme n'importe quel objet, pour que son nom – Anna – survive à cet endroit sans mémoire. Foncer, aveugle, dans l'accumulation des mots qui, comme les pierres d'un mausolée, contiendront tout ce qu'était le monde décrit et, paradoxalement, tout ce qui n'a pu être dit sur ce sujet. « Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface » (*LT*, 183), Anna se rend-t-elle compte à la fin de son récit. Oui, les mots sont incomplets; ce sont des déchets ramassés dans la rue, trouvés dans un terrain

vague, volés sur une clôture. Tels Schwitters et son *Merz*, nous collons ces fragments épars de savoir sur une feuille blanche, espérant qu'un sens nouveau émerge de cette fusion, que ce recyclage aggloméré prenne une forme inédite ou fascinante. Mais le seul niveau que nous réussissions à combler est celui de la surface, là où les locomotives avancent ou reculent, où le ciel peut faire ou ne pas faire sens, où s'étale l'encre représentant du mieux qu'il peut – donc très imparfaitement – le passage de l'homme dans l'histoire. En apposant le point final à ce texte, nous pouvons uniquement vanter la clairvoyance d'Anna et d'Auster : nous sommes dans la fin, même à l'extrémité de cette fin et pourtant, si peu a été dit, tant d'agencements de mots seraient nécessaires pour atteindre le bout du trajet entamé, que nous pouvons d'ores et déjà annoncer l'impossibilité de sa complétion. « You stop, but that does not mean you have come to an end » (*LT*, 183), écrit Anna. Il reste beaucoup à dire, et c'est pourquoi nous pouvons nous arrêter.

## Bibliographie

AUSTER, Paul, « Laurel et Hardy vont au paradis », dans *Le Diable par la queue*, Paris, Actes Sud, 1996, p. 159-198.

\_\_\_\_\_, *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*, New York, Penguin Books, 1993.

\_\_\_\_\_, *Leviathan*, New York, Penguin Books, 1992.

\_\_\_\_\_, *Ground Work*, London, Faber and Faber, 1990.

\_\_\_\_\_, *The Music of Chance*, New York, Penguin Books, 1989.

\_\_\_\_\_, *Moon Palace*, New York, Penguin Books, 1989.

\_\_\_\_\_, *The Invention of Solitude*, New York, Penguin Books, 1988.

\_\_\_\_\_, *In the Country of Last Things*, New York, Penguin Books, 1987.

\_\_\_\_\_, « City of Glass », dans *The New York Trilogy*, New York, Penguin Books, 1987, p. 1-158.

BAILLY, Jean-Christophe, *Kurt Schwitters*, Paris, Hayon, 1993.

BRUGIÈRE, Bernard, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans Bernard Brugière et Robert Ellrodt, dir., *Âge d'or et apocalypse*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 113-128.

BUSBY, Mark, « The Significance of the Frontier in Contemporary American Fiction », dans David MOGEN, dir., *The Frontier Experience and the American Dream. Essays on American Literature*, College Station, Texas A&M University Press, 1989, p. 95-103.

- CALINESCU, Matei, « The End of Man in Twentieth-Century Thought : Reflections on a Philosophical Metaphor », dans Eugene SKOLNIKOFF, dir., Collectif, *Visions of Apocalypse : End or Rebirth?*, New York, Holmes and Meier, 1985, p. 171-195.
- CORTANZE, Gérard de et Paul AUSTER, *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Paris, Actes Sud, 1997.
- DELCOR, Matthias, « Bilan des études sur l'apocalyptique », dans *Apocalypses et théologie de l'espérance*, Paris, Éditions du Cerf, 1977, 27-61.
- FIUT, Aleksander, « Facing the End of the World », *World Literature Today*, vol. LII, n° 3, été 1978, p. 420-425.
- GERVAIS, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998.
- \_\_\_\_\_, « En quête de signes : la fin comme principe de lisibilité », issu du Colloque sur l'illisibilité, U. de Reims, 1997.
- \_\_\_\_\_, « Au pays des tout derniers mots : une Cité de verre aux limites du langage », dans Annick DUPERRAY, dir., *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Actes du colloque Paul Auster, Actes Sud/Université de Provence-Irma (Grenoble), 1995, p. 86-101.
- INNIS, Robert E., « Charles S. Peirce », dans *Semiotics, an Introductory Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 1-23.
- JACQUIN, Philippe, « L'Ouest vu, inventé et rêvé », dans Philippe JACQUIN et Daniel ROYOT, dir., *Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les « valeurs » de la*

- Frontière*, Paris, Éditions Autrement, « Série Monde », hors série, n° 71, 1993, p. 27-54.
- JAKOBSON, Roman, « La Poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », n° 14, 1962, p. 209-248.
- KERMODE, Frank, « Waiting for the End », dans *Apocalyptic Theory and the Ends of the World*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 250-263.
- \_\_\_\_\_, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, « The Mary Flexner Lectures », 1968.
- La Bible. Traduction œcuménique de la Bible*, Toronto/Montréal, Alliance biblique universelle/Le Cerf, 1975.
- LOTMAN, Yuri, « Semiotic space », *Universe of the Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 123-142.
- MANIEZ, Claire, « Parole et écriture dans *Le voyage d'Anna Blume* », dans Annick DUPERRAY, dir., *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Actes du colloque Paul Auster, Actes Sud/Université de Provence-Irma (Grenoble), 1995, p. 187-196.
- MARVICK, Louis W., « Two Versions of the Symbolist Apocalypse : Mallarmé's *Livre* and Scriabin's *Mysterium* », *Criticism*, vol. XXVIII, n° 3, été 1986, p. 287-306.
- NÖTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, « Advances in Semiotics », 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, édition électronique, 1994.

- PRUD'HOMME, Johanne, « Préliminaires » et « Espaces et frontières romanesques », dans « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 1994, p.8-70.
- SCHWITTERS, Kurt et Marc DACHY, *Merz. Écrits; Ursonate suivi de Schwitters par ses amis*, Paris, G. Lebovici, 1990.
- WAGAR, W. Warren, « Part One/The Dream of Last Things », dans *Terminal Visions. The Literature of Last Things*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 3-30.
- WASHBURN, Katherine, « A Book at the End of the World : Paul Auster's *In the Country of Last Things* », dans *The Review of Contemporary Fiction*, vol. XIV, n° 1, 1994, p. 62-65.
- WESSELING, Elisabeth, « *In the Country of Last Things* : Paul Auster's Parable of the Apocalypse », *Neophilologus*, vol. XLLV, n° 4, 1991, p. 496-504.
- WOODS, Tim, « "Looking for Signs in the Air" : Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things* », dans Dennis Barone, dir., Collectif, *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 107-128.
- ZAMORA, Lois Parkinson, « Introduction » et « The Myth of Apocalypse and the American Literary Imagination », dans Lois Parkinson Zamora, dir., *The Apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 1-10 et 97-138.

## ***Dhalgren* et les recommencements de la fin**

Éric de LAROCHELLIÈRE

Go, go, go, said the bird : human kind  
Cannot bear very much reality.  
Time past and time future  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.

T. S. Eliot, *Four Quartets*

Nothing began with me nor will it end.

William Bronk, *Living Instead*

### **CITÉ D'AUTOMNE**

#### **Nulle part où commencer<sup>1</sup>**

*Dhalgren*<sup>2</sup>, de Samuel Ray Delany, est une métafiction qui consiste à la fois en la traversée, incessamment reprise, d'un espace-temps apocalyptique et en une investigation poétique ayant pour objet l'imaginaire de la fin en tant que tel. Le roman obéit à une double nécessité : celle de représenter l'apocalypse, ou du moins d'en dépeindre l'après-coup, et celle de voir comment le langage peut la (re)constituer. La structure du roman, dont la fin, à l'instar de *Finnegans Wake*, nous renvoie au début, annule et en quelque sorte renverse le principe qui, à première vue, semble présider au déroulement du récit : le garçon pénètre un territoire de désastre et, devenant poète, en consigne le détail, tente de mesurer l'étendue des dégâts, signant du même coup la chronique incertaine de ses découvertes : il devient le témoin des retombées de la fin, il en est l'historien dévoyé, qui arrive après. Un second déroulement se déchiffre, défilant à rebours du premier, mais simultanément : le garçon qui arrive du dehors, d'ailleurs, signe avant-coureur de la

---

<sup>1</sup> Titre renvoyant à un passage de *Dhalgren* : « In the long country, cut with rain, somehow there is nowhere to begin. » (p. 10.)

<sup>2</sup> Samuel R. Delany, *Dhalgren*, Hanover (N. E.), Wesleyan University Press, 1996. Les références à cet ouvrage seront notées comme suit : (*D*, folio).

chute, amène – et ne cesse de ramener – à Belloc le désastre; annonçant la fin, liant celle-ci à la trame linguistique de la ville, il l'actualise, écrivant alors dans la voix du prophète, sinon celle de l'antéchrist. L'apocalypse ne se produit qu'une fois le langage en ayant construit la représentation – ne se produit au demeurant peut-être que dans le langage.

Si elle empêche le roman de conclure, le privant d'une fin, la structure en boucles n'en poursuit pas moins, sur la lancée de ses reprises successives, une finalité. En ce sens, le texte n'est pas un continuum tournant à vide. Un processus de transformation en travail le matériau, allant jusqu'à annuler les frontières du récit – son commencement et sa fin. Et la difficulté du texte tient précisément dans l'indétermination affectant ses frontières. Cela qui permet de désigner les causes primitives et les causes secondes se trouve dans le récit révoqué, ni déterminisme ni finalité ne président à l'aménagement des épisodes de la narration. Les traces discernables d'une possible origine du désastre qui a eu lieu *seront aussi* les signes de celui encore à venir : précédant le « début » du récit, une apocalypse a eu lieu, et, quand « se termine » le roman, une seconde catastrophe atomise tout, à commencer par la syntaxe du texte elle-même. Cette suspension du texte entre deux effondrements – liminaire, que l'on consigne, et terminal, dont le langage est l'annonce et le signe – repoussés dans les marges du roman apparaît comme la traduction formelle et thématique, la mise en récit du terme « apocalypse », qui, on le sait, recouvre deux sens : celui d'un dévoilement ou d'une révélation et celui du basculement d'un monde menant à l'avènement d'une nouvelle réalité. Néanmoins, il est difficile d'assigner, dans le récit, un champ d'action propre à chacune de ces significations. *Dhalgren* se tisse en les enchevêtrant tout du long, jusqu'à ce qu'elles deviennent inextricables et s'impliquent l'une l'autre.

### **L'inauguration de la fin : le territoire du poète**

Au début du roman, un garçon à l'identité ajourée, que l'amnésie mine, arrive à la ville américaine de Bellona, transformée en champ de ruines par un désastre inconnu. Saignée de la plus

grande partie de sa population, la ville n'est plus peuplée que de deux mille habitants environ, en majorité de race noire, répartis en groupes de marginaux, de vagabonds, de parias. Des événements insolites surviennent, signes et symptômes, pour ceux qui restent, d'une nouvelle chute, peut-être imminente : la nuit, deux lunes sont parfois visibles, et un soleil plusieurs milliers de fois la circonférence de celui que nous connaissons se lève et se couche en l'espace de quelques heures. Le réel s'est délité; le temps suit un cours capricieux et littéralement insensé; l'espace et la géographie se reconfigurent sans cesse.

Le garçon arrive dans cette enclave de désolation, son identité volée en éclats. On en viendra à l'appeler « The Kid », puis « Kidd » – nom qu'il réduira lui-même plus tard à « Kid ». Il est d'une origine ethnique difficilement identifiable, et son âge – il dit avoir 27 ans – semble improbable selon les indices qu'offre le texte<sup>3</sup>. Durant son séjour, il deviendra poète, puis chef d'une bande de vandales hippies, que les habitants de la ville désignent sous le nom de « Scorpions » en raison des hologrammes lumineux, reproduisant des insectes ou des animaux, dont ils se vêtent lors de leurs raids dans les rues de la ville. À la fin, accompagné des Scorpions, Kid part de Bellona par le pont qu'il a emprunté pour y entrer quelques mois plus tôt. Le roman s'interrompt au milieu d'une phrase, au milieu du pont, et l'enjambement qui la noue à l'incipit ramène Kid aux abords de la ville, alors qu'il était à s'en éloigner et qu'une nouvelle catastrophe emporte celle-ci.

\* \* \* \* \*

La nature métafictionnelle de *Dhalgren* impose de suivre et de dépister, dans la trame uniforme que semble constituer la narration, l'entrelacement des voix et procédés narratifs qui travaillent et

---

<sup>3</sup> Il pense avoir 27 ans, mais la date de naissance qu'il se rappelle être la sienne (1948) le ferait plus vieux (p. 4-5). Le roman a été écrit entre 1969 et 1973; l'histoire se déroule quelque part entre la fin des années 70 et le début des années 80. Une jeune femme dit à Kid être née après 1948 et être pas mal plus âgée que 27 ans. Il n'y a qu'à calculer.

mettent à l'épreuve le tissu apocalyptique de Bellona. La structure circulaire du livre retient d'abord l'attention.

Il manque la première partie à la phrase d'ouverture du roman – « to wound the autumnal city » (*D*, 1); celle par laquelle se termine le roman, tronquée elle aussi, se noue à l'incipit :

Waiting here, away from the terrifying weaponry, out of the halls of vapor and light, beyond holland and into the hills, I have come to. (*D*, 801.)

Ces dernières lignes sont celles par lesquelles Kid sort du pont qui mène à Bellona et, à ce qu'on peut déduire de la syntaxe rompue et hallucinée, se sépare des Scorpions pour s'éloigner de la ville. Le verbe attendu, pour lors, serait « I have left »; à la place, nous lisons « I have come to », qui a deux significations distinctes, ici concurrentes : 1) « je suis venu à » ou « je suis venu pour »; et 2) « j'ai repris conscience » ou « j'ai retrouvé mes esprits ». Renouée à l'incipit, la phrase donne « I have come to wound the autumnal city » et « I have come to/to wound the autumnal city ». L'indécision où se trouve le lecteur à choisir laquelle des deux phrases fait sens contient déjà tout le projet du livre, les deux phrases se lisant en même temps et se faisant écho, tout en renvoyant aux deux sens du terme « apocalypse ». « Venir pour blesser/entailler la ville automnale<sup>4</sup> », c'est venir pour en provoquer le déclin, la chute, se poser en prophète, voire en ange exterminateur. « Reprendre conscience pour entailler la ville automnale », c'est la reconnaissance d'une révélation, doublée du recommencement de ce procès inlassable vers la fin. Ce retour est à la fois transformation et révélation : la transformation de la conscience et de l'identité de Kid, et la révélation, dont il est difficile de situer le moment (quelque part entre la dernière et la première page du roman), du processus apocalyptique en cours et dont Kid – lointain et séculier descendant du Jean de l'*Apocalypse* et des derniers

---

<sup>4</sup> « To wound » signifie « blesser » dans son acception courante et « entailler » en botanique.

prophètes – est le messager *et* l'agent, l'ange tout à la fois annonciateur et exterminateur.

La singularité est que nous sommes ici dans un état apocalyptique perpétuel. L'apocalypse est venue tout en étant à venir. Le texte oscille entre ces deux points de cristallisation. Ces deux désastres limitrophes ferment autant qu'ils relancent le travail du langage. En ce sens, l'apocalypse est le cadre et l'objet dans le cadre. La représentation nous y conduit et seulement par l'apocalypse peut-il y avoir représentation. Nous devons, pour informer le réel, pour en donner une image, le cerner, le limiter. Dès lors on peut se demander quelles sont, ou quelles doivent être, les relations entre le réel et les modalités de sa représentation : *Dhalgren* semble dire qu'une essentielle dialectique doit garder ces relations de la fixité ou de la stase, et qu'une place doit être ménagée pour le mouvant, ce qui implique en définitive que s'abolisse le cadre, cette abolition même – fin dans l'absence de fin – devant être vue comme garante du mouvement perpétuel. Le réalisme ne saurait être effectif sans dans un même souffle se mettre en péril. Le processus apocalyptique devient donc ici en quelque sorte la manifestation vitale, rédemptrice, transformatrice, du langage même et de sa capacité à se saisir du réel.

Nous ne sortons jamais de l'état apocalyptique. Nous ne sortons pas du langage. Chaque altération terminale, chaque fin de phrase nous réengagent, à nouveau, dans un processus ayant sinon une fin, du moins une finalité. Or, si la circularité de la structure du roman suggère un infini recommencement de la fin, l'écriture – dont on ne sait si elle est transcription de quelque chose ou cette chose elle-même – aiguille et fait dévier, de fois en fois, ce cycle des traversées de la ville, en transforme celui qui en est – en sera – l'acteur et le dépositaire. C'est donc dire que l'écriture – poétique et narrative – est un des motifs centraux du roman.

Un cahier, trouvé dans les quelques heures suivant l'arrivée de Kid à Bellona, sera l'objet par lequel l'écriture viendra transformer, influencer le cours des choses, sinon leur nature. L'extrait qui suit offre, par la négative et sur le mode du défaut de savoir, de la carence, le programme du roman, c'est-à-dire la non-quête dans laquelle s'engage Kid. Une deuxième lecture confirmera que Kid a été le sujet de quelque transformation dont il ne mesure pas encore l'importance et qui le prive de ses certitudes, sauf d'une : qu'il doit se rendre à Bellona. Une jeune femme asiatique apparaît aux côtés de Kid; ils font l'amour. Puis elle le questionne. Le dialogue qui s'ensuit introduit le motif du cahier et prépare le terrain au dispositif métafictionnel qui fera de ces boucles inféodant Kid non pas un cycle immuable et parfait, mais une suite de transformations. Elle lui demande :

«What do you want to change in the world?» she continued her recitation, looking away. «What do you want to preserve? What is the thing you're searching for? What are you running away from?»

«Nothing,» he said, «and nothing. And nothing. And... nothing, at least that I know.»

«You have no purpose?»

«I want to get to Bellona and —» He chuckled. «Mine's the same as everybody else's; in real life, anyway : to get through the next second, consciousness intact.»

The next second passed.

«Really?» she asked, real enough to make him realize the artificiality of what he'd said (thinking: It is in danger with the passing of each one). «Then be glad you're not just a character scrawled in the margins of somebody else's lost notebook: you'd be deadly dull. Don't you have any reason for going there?»

«To get to Bellona and...» (D, 4-5.)

Mais voilà, outre un garçon partiellement amnésique, Kid *est aussi* un personnage griffonné dans les marges – et partout dans les pages – d'un cahier, que quelqu'un l'ayant précédé à Bellona aura perdu et qu'il trouvera à son arrivée. Cette boutade de la jeune femme annonce de fait ce que le texte amènera au jour : une circulation, un télescopage entre ce que Kid lira et écrira dans le cahier, et ce que nous lirons dans le roman. Or, comme il est en

partie le personnage d'un texte qui le subsume et le précède à Bellona, Kid commence son périple dépossédé de ce qu'il est, de son identité, de son libre arbitre. Il n'a guère le choix, il se trouve reconduit à Belloc malgré lui. Mais sa marge de manœuvre s'élargira, et ce de plus en plus, lorsque, devenant poète, il investira par son écriture le jeu entre fin et finitude, y fondant son territoire. Il est maintenant nécessaire d'y entrer à sa suite, de descendre dans la trame.

### **La dévastation du réel : après la fin, le désordre**

Cette circularité de la structure, bien qu'imparfaite, fait que nous ne sortons jamais tout à fait de Bellona; cette boucle inscrit formellement la frontière entre les temporalités qui sous-tendent le roman : entre celle de Bellona et celle du reste des États-Unis. Dans la diégèse, cette frontière se marque dans *l'espace*, par une zone de terrains vagues et le pont qu'on doit ensuite franchir pour arriver à la ville.

Bellona est donc une ville plusieurs fois circonscrite. Dans le récit, elle entretient avec le reste du monde des relations si ténues que peu d'Américains savent où elle se trouve, cela quand ils n'en ignorent pas l'existence. Aussi apparaît-elle une sorte de citadelle, une cité repliée sur elle-même, comme les villes ceintées du Moyen Âge, presque entièrement coupée du monde. La narration nous la montre changeante et traque au plus près les manifestations de sa nature énigmatiquement combinatoire, labile, réfractaire au cadastre. Cette « ville automnale », suite au désastre qui en a fait implorer les structures (sociale, raciale, culturelle, économique, religieuse), s'est refermée en un « wilderness » intérieur, grouillant de bêtes lumineuses, en un « in-dark » coupé de l'histoire et invisible au champ social américain :

Very few suspect the existence of this city. It is as if not only the media but the laws of perspective themselves have redesigned knowledge and perception to pass it by. Rumor says there is practically no power here. Neither television cameras nor on-the-spot broadcasts function : that such a catastrophe as this should be

opaque, and therefore dull to the electric nation! It is a city of inner discordances and retinal distortions. (D, 14.)

Discordances et distorsions : le temps n'y échappe pas. Il a, dans la ville, sa propre rythmique, une élasticité, une liberté dans son cours que n'assujettissent ni passé ni futur. Si, hors de la ville, il est ce présent cumulé et construit, que l'on fait *passer à l'histoire*, le cours du temps à Bellona ne va pas de soi, régulier, à la remorque du futur et se résolvant en passé. Il fluctue, se disjoint, se renverse, s'augmente, multiplié en temporalités contradictoires et concurrentes. L'esprit, en défaut de repère et de prise, n'en peut figurer le déroulement, s'y perd, s'y fourvoie, piégé par un ici-maintenant flottant, dont les raccords avec le passé et le futur sont au mieux improbables : un temps sans histoire.

Le territoire de la ville se dérobe de même à toute forme de transcription, de représentation finie. Il est un site expérimental que régissent d'autres lois que celles de la physique. Une mouvance quasi imperceptible mais perpétuelle accable l'espace, ses rues, sa rose des vents. Une rue où nous avons l'habitude d'aller devient introuvable. De la fenêtre d'un studio, nous apercevons aujourd'hui le brouillard planer sur les eaux de la rivière; le lendemain, nous n'arrivons même plus à repérer la rivière, un bâtiment nous bloque maintenant la vue. L'espace se reconfigure sans trêve. Bellona est un royaume clos, encaissé dans quelque non-lieu américain; malgré le fait qu'elle soit circonscrite, ses combinaisons spatiales, ses jeux d'aiguillage rendent le territoire infini par le dedans, à la manière des objets fractals (dont les irrégularités se retrouvent à toutes les échelles, à l'infini).

L'apocalypse, comme le dit Roger Calkins – figure tutélaire qui gouverne ce qui subsiste de la ville –, est venue puis repartie. De sorte que la réalité recouvrant la vie à Bellona a moins à voir avec « un temps de la fin », assiégeant quelque américaine Babylone, qu'avec la fin du temps et une révocation de l'espace. Nous entrons ici dans un lieu qui, frappé par l'apocalypse, n'a su retrouver à nouveau la cohésion du réel : la réalité ne s'est pas remaillée – du moins à ce niveau d'organisation du texte.

Le flottement chronotopique désarrimant Bellona vise justement à permettre que de nouveaux paramètres émergent et de là soient en mesure de réorganiser le réel. Kid est le catalyseur de ce renouveau. Les retombées de ce réaménagement épistémologique, qui passe par l'écriture, se font voir et s'incarnent dans les diverses sphères de la vie sociale, depuis l'économique jusqu'au sexuel : le texte interroge, par le biais du travail d'écriture de Kid, déconstruit puis reconstruit ce qu'est le réel américain.

### **Régner dans les ruines : la régulation du chaos**

L'apocalypse a frappé. Un despote monte sur le trône.

Roger Calkins contrôle le seul quotidien de Bellona. Renchérissant sur le chaos qui règne dans la ville, il s'efforce, afin de mieux asseoir son emprise sur la ville, d'embrouiller encore davantage les liens qui la rattachent à la réalité américaine. La scansion du temps, des jours, relève du *Bellona Times*. D'une livraison à l'autre, le quotidien détermine la date de façon apparemment aléatoire, révolutionnant le calendrier chaque matin, allant et venant parmi les siècles passés et futurs, chamboulant l'ordre des mois et la succession des jours. Ainsi peut-il n'y avoir aucun jeudi pendant des semaines puis, coup sur coup, trois jeudis de suite, qui marquent en revanche plusieurs siècles d'intervalle. En ce qui a trait au contenu, les manchettes du *Times* suivent et rapportent avec une assiduité inégale les événements se produisant dans la ville, et figurent par ailleurs une actualité américaine volée en éclats. Cela nous vaut des manchettes telles que, pour la livraison du lundi 25 décembre 1879 : « ROBERT LOUIS STEVENSON QUITTS MONTEREY FOR FRISCO! »

À l'inconstance « réelle » ou « naturelle » du temps à Bellona, le *Times* surimpose la sienne, factice. Toutefois, ce jeu sur les dates, sans conséquence sur la durée, sur le passage du temps, finit par dicter un rythme singulier, imprévisible à la vie sociale. Un rendez-vous donné pour le prochain jeudi peut arriver plus vite que prévu ou ne jamais arriver. Du même coup, réaménageant,

refocalisant l'histoire des États-Unis, déformant sa contenance, il invente en parallèle celle de Bellona, l'étirant dans toutes les directions le long de la ligne du temps. Se surimposant métonymiquement à la ville, le quotidien secrète une temporalité qui n'est que sauts et syncopes, comme si Bellona, par le biais du quotidien, tentait par là de précéder sa propre origine et de transgresser sa propre fin.

Mais la maîtrise – symbolique tout au plus – que Calkins assume sur le temps n'est pas suffisante pour maintenir son ascendant sur la ville et la réinventer. Calkins s'assure donc en outre que la cartographie de Bellona demeure floue. Il commanditera des opérations de changements des panneaux où sont inscrits les noms de rue. Encore une fois, il renchérit sur une réalité déjà mouvante et instable à la base.

L'ombre de Calkins plane sur la ville, sans que l'homme ne se montre jamais. Bellona a trouvé avec lui son Roi-Soleil, mais dont seule la voix rayonne, apparemment omnisciente et désespérément spacieuse. Le discours objectif et compassé que revendique et signe Calkins via le *Bellona Times* fait pièce à ces coupes en travers que sont les poèmes de Kid, et sert de contrepoint et de repoussoir à la subjectivité inquiète du poète-criminel, à sa conscience ébréchée, à sa manière exacerbée de représenter la ville. Voulant raffermir son emprise sur la société décentrée<sup>5</sup> de Bellona, Calkins cherche à imposer chez les lecteurs du *Times* l'illusion d'une cohérence au sein de l'incohérence; il vise à les rallier à son interprétation des événements extraordinaires se produisant dans la ville. S'énonçant à la première personne du pluriel, où s'entend le « nous » du souverain et celui du scientifique, la voix du *Times* tente de conférer une normalité relative à la vie sociale de la ville,

---

<sup>5</sup> Littéralement : déportée du centre, marginale. L'opposition marge/centre joue un rôle important dans le processus de transformation qui, au niveau de la diégèse, affecte la ville. Cette opposition, à un autre niveau d'organisation, trouvera à s'incarner de diverses manières, par exemple dans la typographie : le septième et dernier chapitre, « A plague journal » se compose en colonnes marginales jouxtant le corps du texte, qu'elles commentent et abrogent parfois.

en dépit de l'incohésion réelle et irréductible de sa trame spatio-temporelle. Elle s'emploie donc à réfuter l'apparition momentanée des deux lunes puis celle du gigantesque soleil, sous le couvert d'une attitude se voulant celle du doute, du positivisme et de la rigueur scientifiques. Calkins se refuse à valider la réalité de ces phénomènes dont il récuse le potentiel sémiotique, voire mythique, que Kid, lui, ne négligera pas de développer dans sa propre écriture. Calkins souhaite donner de Bellona une image globale, fonctionnelle, « normale », même si jamais exactement la même, jamais fixe. Élucider la nature du désastre qui a frappé la ville ne l'intéresse pas, non plus qu'élucider la nature de la ville elle-même. Calkins a sa « grille théorique », pourrait-on dire, et, pour lui, il doit y avoir adéquation entre sa grille de lecture et les phénomènes que produit la ville.

Calkins lui-même ne distille le désordre spatio-temporel évoqué plus haut que pour mieux asseoir son pouvoir. Il cherche à reconstruire la ville telle qu'elle a pu être avant le désastre – une ville américaine, blanche, protestante, de classe moyenne. Les parias qui la peuplent maintenant, Calkins affectent de s'en divertir, d'en goûter les excentricités; il ira jusqu'à publier le livre de poèmes de Kid, sans toutefois jamais consentir à rencontrer le poète en personne. L'impasse à laquelle il se heurte est que Bellona est la négation même de sa grille d'interprétation des choses. Bellona est l'endroit où s'érode cela qui fonde son discours, et dont l'apocalypse est en quelque sorte le principe actif, le trou noir où s'abolissent les assises de la « normalité ».

Si Calkins n'exerce sur le territoire et l'histoire de la ville qu'un ascendant relatif, essentiellement mondain, et que son action apparaît n'avoir qu'une résonance métaphorique sur la marche des choses, la mécanique de ses interventions partage certains rouages avec celle qui sous-tend les transformations incessantes affectant Bellona. L'action de Calkins sert simultanément de relais, d'illustration ou d'opposition à la nature labile et problématique de la ville, selon qu'il crée du désordre en déconstruisant le calendrier ou

qu'il impose un ordre par sa lecture du réel. Il représente la figure par excellence du pouvoir<sup>6</sup>; pourtant, ce qu'il considère comme sa ville finira par lui échapper, n'offrant plus de prise à ce pouvoir logocentriste et totalisant. En face de lui, Kid, son opposé, sa *nemesis* d'une certaine manière, a sur la ville un ascendant autrement plus primordial et effectif. Avant d'en venir à la rencontre, la seule qui aura lieu, juste avant la énième apocalypse, entre Kid et Calkins, où se rejoue sur un mode dialectique la lutte entre le bien et le mal, il importe d'examiner la teneur de la relation unissant Kid à Bellona.

#### LES VERSIONS DU POÈTE

##### Papiers de la fin : la ville de Kid

Kid, arrivant à Bellona, se fait donner un cahier noir à reliure spiralée. L'ouvrant au hasard, Kid lit ceci :

*to wound the autumnal city.  
So howled out for the world to give him a name.*

[...]

*The in-dark answered with wind.*

*All you know I know: careening astronauts and bank clerks  
glancing at the clock*

*before lunch; actresses cowling at light-ringed mirrors and  
freight elevator operators*

*grinding a thumbful of grease on a steel handle; student (D, 31-32.)*

Ces mots sont ceux mêmes qui ouvrent le roman que nous avons entre les mains. Kid ressent une impression de déjà-vu à la lecture de ce passage. Cette page, en effet, lui renvoie, formalisées dans le langage, des sensations, des pensées, des perceptions qu'il se rappelle avoir eues et qui évoquent des expériences qu'il a vécues : le livre que nous lisons, qui raconte le périple de Kid, Kid le lit aussi.

---

<sup>6</sup> Dans une lettre de Calkins adressée à Kid : « My friend, I am fascinated by the mechanics of power. Who in his right mind would want the problems and responsibilities of the nation's president? Lord, I would! I would! » (D, 658.)

Ce dispositif métafictionnel, qui s'avère impossible à résoudre, complexifie singulièrement la structure narrative. Si le cahier contient le texte que nous lisons, le récit devient donc un objet monstrueux, un ruban de mœbius narratif. Artefact impensable et sans extériorité, à la fois miroir, prisme, lentille<sup>7</sup>, il opère sur plusieurs niveaux narratifs; il est l'antisoleil de Bellona, ou son soleil noir, dont le rayonnement enveloppe et travaille toute chose qu'il balaie, charge négative de la cité où le langage devient et fait acte. De sorte que le texte se retourne sur lui-même d'étrange façon. Ce que Kid écrit dans le cahier – descriptions minutieuses de la ville ou interrogations sur la réalité des choses – *devient* la ville; corollairement, il est impossible de distinguer le texte du cahier et le courant de conscience de Kid. Le cahier fait figure d'immense réticule, et le tissage s'en recommence sans cesse, *à la fois* captant et produisant du réel.

### Réécrire les pages de la ville

Il y a donc adéquation, formelle et métaphorique, entre ces systèmes complexes que sont la ville de Bellona, le discours intérieur de Kid, le texte du cahier noir et celui du roman. Ils partagent leurs propriétés (discontinuité, fragmentation, incomplétude, glissement), croisent leurs signes et leur voix en une trame linguistique composite, où s'abolit la possibilité même d'établir une différence entre la fixité rassurante des choses et la fluidité du langage. Le discours intérieur de Kid apparaît le foyer actif d'une dialectique qui le force à se mesurer, en s'y insérant, à un langage déjà en écriture, hors de lui, dans le cahier noir, et à interpréter et à se représenter l'inconstance et l'incohésion de ce qui fait figure de réel à Bellona. L'enjeu pour Kid est de distiller, par ce mouvement, par cette volonté de saisie du monde, sa propre écriture, et, partant,

---

<sup>7</sup> « Prism, Mirror, Lens » est le titre du livre I, qui renvoie à un objet que Kid portera comme un talisman durant tout son séjour à Bellona, une « chaîne optique » composée de prismes, de miroirs et de lentilles.

sa propre ville automnale. Cette dialectique mettant aux prises Kid et Bellona ne laisse en fait rien à l'extérieur : tout vient s'y jouer.

Concurremment aux phénomènes apocalyptiques qui la déréglent, le langage impose à la machinerie absconse de la ville sa finalité, par la voie du cahier, où ont transité possiblement plusieurs générations d'écriture, celle de Kid étant la dernière en date. Un passage, dans les premières pages du roman, signale le départ de cette dialectique souterraine qui bouleversera les paysages de Bellona pour la recomposer peu à peu en une ville différente, que détermineront de nouveaux paramètres :

How can I recreate this roasted park in some meaningful matrix?  
Equipped with contradictory visions, an ugly hand caged in pretty  
metal, I observe a new mechanics. I am the wild machinist, past  
destroyed, reconstructing the present. (D, 24.)

La phrase charnière : « I observe a new mechanics. » Comme pour l'enjambement syntaxique examiné plus haut, cette phrase hésite entre deux significations, toutes deux simultanément possibles : 1) je suis témoin de, je vois, je surveille de nouveaux mécanismes — « observe » renvoyant ici à la vision; 2) j'adhère à, je célèbre de nouveaux mécanisme — « observe » ayant ici le sens de « se plier à » ou de « vivre selon » l'observance d'une loi, d'un principe, d'un dogme. Cette nouvelle mécanique du réel serait étrangère à Kid, il ne pourrait qu'en témoigner (ce qu'il fait); et cette réalité ne lui est pas si étrangère qu'il ne puisse, coexistant avec, en faire usage à ses fins, en appliquer les lois (ce qu'il fait aussi). Dès lors, Kid est bien « the wild machinist », qui, subordonné à quelque mécanisme, reconstruit du présent, et qui, venu de l'extérieur (« sauvagement »), en subit en même temps le contrecoup.

Les métaphores sont nombreuses tout au long du livre pour renvoyer au travail de modelage qu'effectue Kid sur la ville par le biais de ses poèmes. Un autre exemple — Kid répondant, en boutade, à un journaliste l'interrogeant sur son travail d'écriture :

«I'm trying to—» Kid looked up at Bill, frowning in the pause—«to construct a complicitous illusion in lingual catalysis, a crystalline and conscientious alkahest.» (D, 640.)

Cette « catalyse » (terme issu du lexique de la chimie et qui signifie « dissolution ») et cet « alkahest » (terme issu lui du lexique de l'alchimie et qui désigne le solvant universel recherché par les alchimistes) reconduisent le processus dans lequel Kid se trouve engagé; son entreprise poétique, qui a pour double référent Bellona et la perception qu'il a de celle-ci, informe une « illusion » dont nous ne pouvons décider, en définitive, si elle se déploie à la place de ce qu'elle cherche à signifier ou si elle *est* cela même qu'elle cherche à signifier.

Quoi qu'il en soit, l'activité scripturale de Kid agit sur l'organisation de la ville et des événements, l'écriture comme processus d'éclatement puis de réassemblage. Au moment où Kid prend possession du cahier, peu après son arrivée, les premières pages manquent; celles de droites sont écrites, celles de gauche sont vierges. Un peu plus tard, travaillant à un poème, Kid s'interroge sur l'orthographe du mot « auguries »; retournant en arrière dans le cahier, à la recherche d'un passage où celui qui en a rempli les pages de droite a utilisé le mot, il lit ceci : « *A word sets images flying from which auguries we read...* » (D, 119, les italiques sont de l'auteur) Et nous lisons, dans la septième et dernière partie du roman, intitulée « *The Anathemata: A Plague Journal* », une entrée marginale :

Speech is always in excess of poetry as print is always inadequate for speech. A word sets images flying through the brain from which auguries we recall all extent and intention. And I don't know if my wounded sort is enough. People probably do hear watches go tic-tok. But I'm sure my childhood clock went tic-tic-tic-tic-tic... Why do I recall this in a city without time? (D, 709.)

Ce passage, c'est Kid qui l'écrira, plusieurs mois après cette scène où il compose un poème, alors qu'il sera à la tête des

Scorpions; et, tel qu'il se lit dans le « journal de la peste », ce passage ne coïncide pas avec celui dont il semble être l'écho. Il procède en outre de la fusion, de la contraction de deux entrées différentes des pages de droites du cahier : la phrase citée plus haut : « *A word sets images flying from which auguries we read* » (D, 119), et une autre entrée, qui commence ainsi : « *Speech [...] is always in excess of poetry as print [...] is in excess of words. I want to write but can fix with words only the desire itself.* » (D, 264, 266.)

Ce travail de contraction, de réduction qu'opère Kid à son insu, mettant au rebut des bribes de texte ou des passages entiers alors qu'il écrit-réécrit le cahier en miroir, participe et témoigne d'un mouvement souterrain de resserrement de la structure du roman et incite à voir dans celle-ci non pas un simple cycle, se répétant à jamais sans altération, mais un continuum spirale, tendant, de spire en spire, de recommencement en recommencement, vers un centre silencieux, un épuisement du langage.

L'extrait suivant explicite comment se mêlent les voix narratives, de même qu'il révèle éloquemment, une fois qu'on a pressenti l'incidence que peut avoir l'activité scripturale de Kid sur Bellona, le rôle de celui-ci dans l'écosystème eschatologique de la ville. Kid déambule dans les rues d'un ancien quartier aisé; il regarde autour de lui :

Charcoal, like the bodies of beetles, heaped below the glittering wall on the far corner. The sharpness of incinerated upholstery cut the street's gritty stink. Through a cellar window, broken, a grey eel of smoke slithered the sidewalk to vaporize in the gutter. Through another, intact, flickerings... The singular burning among the dozens of whole buildings was the most uncanny thing he'd seen. (D, 77.)

Ce paragraphe, faisant corps avec la narration, ne se démarque en rien de celle-ci, ni par sa syntaxe ni par ce à quoi il réfère, c'est-à-dire, une rue enfumée de la ville. Kid continue sa déambulation, puis, décidant de transcrire les impressions visuelles enregistrées plus tôt, il s'assoit pour écrire. Le fragment poétique

qu'il produit ressemble, dans sa première version, presque mot pour mot au paragraphe cité plus haut, qui rapporte ses perceptions des parages :

«Charcoal,» he wrote down, in small letters, «like the bodies of burnt beetles, heaped below the glittering black wall of the house on the far corner.» He bit at his lip, and wrote on: «The wet sharpness of incinerated upholstery cut the general gritty stink of the street. From the rayed hole in the cellar window a grey eel of smoke wound across the sidewalk, dispersed before» at which point he crossed out the last two words and substituted, «vaporized at the gutter. Through another window,» and crossed out window, «still intact, something flickered. This single burning building in the midst of dozens of other whole buildings was,» stopped and began to write all over again:

«Charcoal, like the bodies of beetles, heaped below the glittering wall. The sharpness of incinerated upholstery cut the street's gritty stink.» (D, 84-85.)

L'adéquation est maintenant parfaite entre son poème et le paragraphe plus haut cité. Mais, ne le sachant pas, il poursuit ses révisions, et travaille à réduire le fragment encore plus, à en rendre l'expression plus elliptique :

Then he went back and crossed out «the bodies of» and went on: «From a broken cellar window, a grey eel wound the sidewalk to vaporize at the gutter. Through another, intact, something flickered. This burning building,» crossed that out to substitute, «The singular burning in the midst of dozens of whole buildings,» and without breaking the motion of his hand suddenly tore the whole page from the notebook. (D, 85.)

Prenant une pause, il reprend sur une nouvelle page : «Charcoal, like beetles heaped under the glittering wall... » et recopie la suite en intégrant les dernières corrections.

Ce passage illustre bien comment se télescopent les deux principales voix narratives, la voix scripturale de Kid décrivant Bellona et celle, textuelle, qui raconte la traversée de Kid. S'entrelaçant, elles donnent en quelque sorte voix à la ville elle-

même. La ville s'extrait ainsi de l'écran où la projette la diégèse et, se retournant comme un gant, devient son propre projecteur, fait corps avec l'écriture, comme telle devenant bien sûr un corps mal-léable, susceptible d'être fragmenté, déformé, mais surtout effacé ou amûi. En conséquence, les choses se passent comme si ce que Kid voyait dans la fumée était d'ores et déjà du langage, et que la fumée elle-même était aussi du langage. Kid le formule d'ailleurs dans un de ses poèmes, posant le langage et la fumée comme équivalents, les deux gommant l'origine :

There is no articulate resonance. The common problem, I suppose, is to have more to say than vocabulary and syntax can bear. That is why I am hunting in these desiccated streets. The smoke hides the sky's variety, stains consciousness, covers the holocaust with something safe and insubstantial. It protects from greater flames. It indicates fire, but obscures the source. This is not a useful city. Very little here approaches any eidolon of the beautiful. (*D*, 75.)

Ou encore :

Bullshit! Only I felt like that when I wrote it—no: I felt *something*, and thought those words the proper ashes of the feeling as I searched the smolderings. But they were only smoke. (*D*, 723.)

\* \* \* \* \*

Kid, écrivant son poème, pose un acte qui reconduit un double mouvement : esthétique d'une part, et eschatologique d'autre part. Le paragraphe du roman que Kid se trouvera à réécrire à son insu se distingue, dans la première version, par une formulation descriptive, appliquée, précieuse, pauvre d'un point de vue métaphorique. En resserrant sa syntaxe, en omettant certains syntagmes, Kid confère au fragment une qualité évocatoire qu'à l'origine il n'avait pas. Le passage accède alors à une expression poétique et atteint à cette concision de l'expression pouvant créer ces « images flying from wich auguries we read ». Comparons : « Through a cellar window, broken, a grey eel of smoke slithered the sidewalk to vaporize in the gutter » avec « From a broken cellar

window, a grey eel wound the sidewalk to vaporize at the gutter ». Ce mouvement de resserrement esthétique qu'institue l'écriture de Kid n'a pas qu'une incidence sur la qualité poétique de ce qui s'écrit dans le cahier noir. Du point de vue eschatologique, réduisant le texte du cahier, et donc, ultérieurement celui du récit qui redira la traversée de la ville automnale, c'est Bellona même qui commence à se réduire, à se replier, à disparaître dans la syntaxe; un peu d'elle-même se perd à chaque correction, à chaque mot biffé; littéralement, elle perd ses mots, elle se défolie de sa propre substance, comme un livre de ses feuilles.

La circularité de la structure, imparfaite, s'apparente donc davantage à une spirale, que connote au demeurant la reliure, spiralée, du cahier noir qui, tel le livre de sable borgésien, contient un nombre infini de pages. Cette figure semble en effet seule propre à rendre compte du continuum textuel dont *Dhalgren* n'est qu'un état transitoire. La fin en boucle la boucle, certes. Mais un processus de resserrement travaille, de l'intérieur, cette circularité apparente; serait-il relancé de fois en fois, le texte en viendrait à s'épuiser, à s'éroder, bientôt dissolvant dans les ultimes anneaux de sa spirale la ville et ses habitants, pour n'en tracer plus que l'écho fossile, le souvenir persistant.

À la destruction du tissu de la ville, de sa matérialité, par le travail d'écriture, se rajoute la déconstruction, dans le discours, des couples d'oppositions qui en soutiennent le fonctionnement et l'appareil idéologiques. Se renverseront donc maintes dichotomies « fondatrices » liant et définissant la société américaine, de même que ce qu'elle est prête à reconnaître comme bien ou acceptable collectivement. Ces dichotomies participent de plusieurs catégories, raciales, sexuelles, psychologiques (noir et blanc, mâle et femelle, hétérosexuel et homosexuel, sain et insane, etc.), et Kid incarnera celui en qui se produira et par qui s'écrira cette déconstruction.

Le roman souligne par la négative, en n'en figurant que les antipodes, le fait que, sur plusieurs plans — sémiotique, social, politique, culturel — l'un des deux termes de toutes ces oppositions a été, au détriment de l'autre, surcodé, surinvesti de sens : blanc, mâle, hétérosexuel, sain d'esprit, etc. Aussi Kid figure-t-il d'emblée la rencontre de toutes ces oppositions, en ceci qu'il est un sang-mêlé bissexuel, dépressif, schizophrène, poète et criminel. Au terme de sa traversée de Bellona, Kid, en passe de devenir autre et de recommencer le voyage, a d'une certaine manière pu encoder le terme pauvre de chacune des oppositions qu'il aura incarnées, c'est-à-dire que son langage se sera recomposé en fonction de ce renversement idéologique. Le recommencement du cycle pourra ensuite encoder d'autres catégories, d'un autre point de vue, du sein d'une autre conscience.

#### *DHALGREN: UN NOM À PERDRE*

##### **Échos et avatars**

Le mouvement spiralé de la structure, dont la géométrie rappelle le principe du vortex (écoulement spiralé autour d'un centre creux), fait disparaître aussi la possibilité de revenir en arrière, de retrouver une identité perdue. Pourtant, plus le roman progresse, plus Kid en ressent le besoin : le temps qui passe, l'écriture, tout concourt à exacerber ce désir de ressaisir son origine. Malgré cela, Kid se trouve déporté de plus en plus loin de ce qu'il a pu être. Et au sortir de la ville, sa conscience et son discours se pulvériseront, deviendront babil. Ce sera pour Kid un littéral passage à blanc, bien que les traces de ce qu'il est, de son origine dérobée, peut-on conjecturer, demeureront visibles — le cahier noir en portera partout les signes. Kid ainsi a lui-même été l'avatar d'une identité antérieure, qui a elle aussi, en son temps, eu à subir une transformation — d'où Kid est issu.

Lorsque nous le découvrons au début, il est immobile, en position presque fœtale : « A whole minute, he squatted. » (*D*, 1.) Son pied gauche est nu, le droit chaussé d'une sandale. Nous

apprendrons beaucoup sur lui, mais son passé, pour une bonne part, restera dans l'ombre, pour lui comme pour nous.

Il a le teint foncé, est probablement de sang-mêlé : « "I'm an American Indian," he decided, with resigned wrath. » (*D*, 73.) Parfois sujet à des accès de violence, il se rappelle avoir été dans une institution psychiatrique, avoir lu beaucoup de poésie, ne sait plus son nom, et il vacille, croit-il, à la lisière de l'insanité. Plutôt que de devenir fou, il devient, à son corps défendant, poète et chef du gang des Scorpions. Comme eux, il va parfois vêtu de ces immenses hologrammes lumineux. Ni noir ni blanc, il est, dans la grammaire raciale de Bellona, un être intermédiaire, une « créature de lumière et d'ombre », un spectre incarné, l'ombre d'une identité antérieure, désorienté dans le temps et l'espace. Il est de fait lui aussi (comme la ville) le résultat d'une écriture anonyme remplissant les pages d'un cahier, dont il prendra possession comme d'un legs — mais de qui reçu?

Kid médite à plusieurs reprises au-dessus d'une liste de noms transcrite dans le cahier (donc dans le roman); un nom, plus que les autres, retient son attention et revient le hanter en deux occasions : William Dhalgren. Nous seuls évidemment sommes en mesure de rattacher Kid à ce nom. Mais, s'il a pu être William Dhalgren, il ne l'est plus; celui-ci participe d'une spire, d'une génération précédente du texte, et il est sans doute l'auteur des pages de droite du cahier noir; William Dhalgren est celui qui a traversé Bellona et qui, en faisant le pont entre deux mondes, croise Kid et lui passe le relais.

Dans une certaine mesure, Kid est l'imgo contre-culturel de William Dhalgren, résultant, plutôt que d'une improbable évolution, d'un processus sémiotique de diffraction et de distorsion. Dhalgren, s'atomisant lors de sa propre épiphanie-disparition, est relayé par une sorte d'hologramme tronqué et tordu de lui-même, c'est-à-dire un bâtard anonyme et déjanté, tenu dans les marges de la normalité consensuelle. Dhalgren, au moment où Kid entreprend

sa traversée de la ville automnale, n'est plus qu'un spectre allusif et encrypté, que voilent les replis de sa propre écriture : il est de Kid l'ancêtre dérobé. Sa disparition, suggère le texte, coïnciderait par ailleurs avec l'exil, hors de la ville, des habitants blancs de classe moyenne.

\* \* \* \* \*

Si *Dhalgren*, en somme, rend compte d'une expérience apocalyptique, et qu'il en explore les possibles linguistiques, il en fait la mise à l'épreuve dans un contexte discursif séculier. Du point de vue de la diégèse, le roman engage dans sa dialectique deux eschatologies, individuelle et collective, auxquelles nous pouvons rapporter respectivement Kid et Bellona, mais qui se résorberont dans la seule réalité d'une écriture, dans l'espace du cahier noir, dans lequel viendront se torsader Kid et la ville, se transformant mutuellement. Néanmoins, le texte garde la trace, pour ainsi dire fossile, d'un imaginaire apocalyptique composite, ayant thésaurisé le sacré d'eschatologies et de mythologies antérieures. Cette rémanence discursive, par la persistance certes atténuée de figures spécifiques, subsiste encore active dans la confrontation par laquelle se réactualise la fin de Bellona.

Des allusions fréquentes aux religions chrétiennes, à l'alchimie, de même qu'à des dieux divers, invitent à une lecture qui s'attacherait à révéler l'inscription et l'articulation clandestines de ces divers motifs, allant des noms de personnages (« Priest », « Revelation », « Angel », « Cathedral », « Devastation », « Faust ») à la présence signifiante, à Bellona, d'une église protestante et d'un monastère catholique, où ira s'isoler Roger Calkins, l'éditeur du *Times*, et où Kid et lui auront une longue discussion, de part et d'autre d'un mur, vers la fin du roman (*D*, 737-746), conversation qui en représente d'une certaine manière l'acmé. Cette rencontre entre Kid et Calkins n'est ni plus ni moins une reprise de cette lutte finale, apocalyptique, entre le bien et le mal, mais se déroulant ici sur un mode dialogique. Si nous avons à proposer quelques pistes pour une lecture qui s'attacherait

au religieux, il faudrait commencer par reconnaître en Kid, qui fait face à la figure démiurgique et institutionnelle de Calkins, une figure satanique, au sens étymologique du mot hébreu « satan », accusateur et opposant. Calkins lui dit à un moment dans la discussion :

I suppose one valid purpose of poets is to bring blasphemy to the steps of the altar. I just wish you hadn't felt obliged to do it today. Nevertheless, I appreciate it as a political, if not a religious, necessity.

En dépolarisant la structure duelle bien/mal (entre autres paires), le roman met en cause toute forme de bipolarité, pour laquelle cette opposition fait figure d'emblème. De sorte que la rencontre finale entre Kid et Calkins se lit davantage comme un commentaire, alors critique, sur le bien et le mal, et l'évanescence de ses manifestations dans la ville, que comme un *armageddon*.

Calkins : « You're afraid that for want of one good man the city shall be struck down? You better look back across the train-tracks, boy. Apocalypse has come and gone. We're just grubbing in the ashes. *That* simply isn't our problem anymore. » (D, 745.)

Se réaffirme là la contradiction, ou ce que le roman met à l'épreuve, c'est-à-dire, pour Calkins, l'apocalypse comme événement et, pour Kid, l'apocalypse comme processus toujours déjà inscrit dans le langage. Kid conclut – et c'est dans le fond la chose la plus importante qu'il a à lui dire : « "Mr Calkins, [...], most of your subjects aren't sure whether or not this place even exists." » (D, 746.)

Or, Bellona existe et n'existe pas. Ou alors elle n'existe *plus* – sous les formes qu'on lui connaissait. Elle a été Sodome, Troie, Rome. Le lieu même de la fin qui se fait, de l'écriture de la fin, de l'écriture. Le lieu que nous traversons et auquel, *da capo*, nous revenons sans trêve. Le prisme, le miroir, la lentille qui nous renvoient le monde et nous renvoient au monde, et sur la surface

desquels se lit ce désir inavoué qui est le nôtre : que tout cela finisse quand même bientôt tout à fait, enfin.

## Bibliographie

BRONK, William, *Living Instead*, San Francisco, North Point Press, 1991.

DELANY, Samuel R., *Dhalgren*, Hanover (N. E.), Wesleyan University Press, [1974] 1996.

ELIOT, T. S., *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber and Faber, [1963] 1974.



# L'espace gothique : l'exemple du *Moine* de Matthew Lewis

Mario LUSIGNAN

## Avant-propos

Cette étude entend ouvrir la discussion sur un chapitre de l'histoire du roman anglais du point de vue de l'imaginaire de la fin, point de vue demeuré, jusqu'ici, lacunaire. Alors que les perspectives critiques des études contemporaines sur la période littéraire « gothique » prennent des directions différentes, curieusement, une analyse de son langage eschatologique semble en être absente. La présence/l'absence obsédante de l'insolite inscrit en creux dans les récits de même que l'emploi en apparence paradoxal de la mort représentent pourtant les préoccupations premières du genre.

L'exploration du sentiment eschatologique dans la fiction gothique, c'est-à-dire dans ses manifestations scabreuses et terrifiantes, formellement inscrites dans l'axe vertical de la descente aux tombeaux et de la chute, peut nous permettre d'évaluer le rôle exact joué par l'angoisse de la fin dans la prolifération du genre noir. Effectivement, nous croyons que c'est justement dans sa volonté à échafauder un langage de l'horrible et du terrifiant (ce qui échappe à la rationalisation classique dans la réalité) que ce type de fiction a eu le pouvoir de dépasser les concepts linéaires de temps et d'espace pour mieux traduire un certain malaise anglais à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Tel un ancêtre déconstructiviste de la postmodernité qui anticipe notre sentiment d'incertitude dans la mesure où ce type de fiction dépeint un monde inutile et épuisé, le récit gothique a été ce champ de forces qui s'est interposé dans le continuum historique pour mieux le fracturer. Notre propos voudra examiner comment la métaphore de la fin s'est superposée à une forme narrative toujours construite à partir de conventions structurelles réalistes.

Alors que les classiques proposent les modèles culturels du beau, l'excès et l'exagération gothiques exploitent une autre catégorie esthétique, le sublime, (tel que défini par Burke<sup>1</sup>) jusqu'au point où trois constellations sémantiques se dégagent de cet agrégat linguistique : le barbare, le médiéval et le surnaturel. Le gothique littéraire se serait ainsi imposé comme un genre irrationnel en termes adverses aux Lumières à travers ses définitions. Parallèlement, le gothique (et peu importe les valeurs dont nous voudrions en investir le terme), avec ses origines dans le vernaculaire, a su résister à la colonisation de la réalité par l'esthétisme<sup>2</sup>.

Dans le cadre de cette réflexion, l'imaginaire de la fin implicite au canon gothique est déterminé par un contexte historique précis, c'est-à-dire la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, où les sentiments esthétiques, les préjugés religieux, les peurs et les fantasmes d'une nation en proie à une révolution scientifique et industrielle imprègnent l'imaginaire collectif. Lorsque l'on pense aux fictions gothiques de cette époque, un ensemble d'archétypes vient spontanément à l'esprit : l'insistance à dépeindre le terrifiant, une volonté commune à mettre en scène les lieux archaïques et un important usage narratif du surnaturel. Présentée de cette façon, la

---

<sup>1</sup> Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur les idées que nous avons du Beau et du Sublime*, Paris, Vrin, 1990, p. 42-43. Les travaux de Burke sont fondamentaux à la compréhension et à l'esthétisme de la production littéraire gothique. Chez Burke, le beau et le sublime s'opposent rigoureusement, dans le détail et point par point. « Les objets menus dont les lignes ne s'écartent qu'insensiblement de la ligne droite relèvent du beau. Le beau ne peut pas être obscur, il est léger et délicat : il se fonde sur le plaisir. Les objets dont les dimensions sont vastes et rappellent la notion d'infini relèvent du sublime. Leurs surfaces doivent être rugueuses, irrégulières et donner l'impression du négligé. Leurs lignes sont souvent toutes droites ou, si elles dévient, le font brusquement et totalement. »

<sup>2</sup> Pour appuyer cette propension de la forme à se rebeller qui expliquerait les effets-chocs forcés que nous retrouvons dans le gothique littéraire, nous citerons D. H. Lawrence qui avance que l'« amour » du gothique résulterait d'une certaine nostalgie : « So he had turned to the Gothic form, which always asserted the broken desire of mankind in its pointed arches, escaping the rolling, absolute beauty of the round arch ». D. H. Lawrence, *The rainbow*, London, Penguin, 1965, p. 237.

fiction gothique est la fiction des châteaux hantés, des terreurs irreprésentables et obsédantes et aussi des fantômes, des personnages sadiques et corrompus mis en scène dans un théâtre de la cruauté. Nous reviendrons plus loin sur la figure centrale du château, cet espace potentiel de la fin transgressif de toute temporalité linéaire qui soulève la question des origines plutôt que celle d'un référent spatial. Notons tout d'abord que cette période offre l'avantage d'étudier cette forme de fiction à un moment où l'exploration du passé national anglais se fait toujours sur le mode onirique plutôt qu'à partir de données historiques acquises sous le contrôle de la raison du XIX<sup>e</sup> victorien.

### **Des récits apocalyptiques et des fictions de la fin<sup>3</sup>**

Les récits de la fin les plus anciens sont probablement les contes millénaristes, là où les concordances entre les commencements et les fins sont soigneusement échafaudées. Les récits gothiques; par contre, ne possèdent pas cette structure millénariste positive. Là où les récits millénaristes mettent en valeur l'Histoire et la position de l'homme dans l'univers, les récits gothiques dépeignent un monde épuisé et inutile, un monde proprement angoissé et hésitant à participer aux affaires de la vie. Si les récits millénaristes trouvaient leur articulation à la hauteur d'un signifié, d'un référent, d'un Dieu qui devenait le tout-signifiant du monde habité, les récits gothiques portent le deuil de tout signifié, ils ne peuvent concevoir l'Histoire en termes téléologiques (les récits gothiques gardent une résonance apocalyptique dans la mesure où ils nous transportent au cœur même de nos peurs de la fin; si l'anxiété eschatologique n'est pas nouvelle en soi, la fin est toujours en train de se faire, elle est toujours immanente). Ces récits amènent notre regard vers l'épuisement des formes symboliques du monde : le réel prend les apparences du rêve, les représentations réalistes deviennent des cauchemars.

---

<sup>3</sup> Pour tenter de donner un tour d'horizon un peu plus complet des mutations d'un imaginaire de la fin dans les fictions gothiques, nous avons séparé notre étude en deux parties. La première s'attardera à contextualiser l'obsession de la mort et de la souffrance, ainsi que le penchant pour l'irrationnel à travers la sensibilité anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans la deuxième partie, nous chercherons à illustrer brièvement notre propos en nous servant du texte de M. G. Lewis, *Le moine*.

Alors que certaines œuvres littéraires se veulent le reflet plus ou moins fidèle du réel, le récit gothique recourt à l'imaginaire pour s'affranchir de ses lois. Son imagination frénétique (c'est-à-dire ses horreurs répétitives et ses situations délirantes) traduit sa méfiance envers toutes les constructions esthétisantes de la vie et de l'existence et de sa représentation dans la foulée du réalisme bourgeois.

Dans cette nouvelle configuration qui s'articule entre le pôle négatif de la terreur et le pôle positif du merveilleux, l'utilisation stratégique de l'espace et du temps, ses contorsions et ses bouleversements, vient modifier notre relation aux lois spatio-temporelles. Un penchant prononcé à reconquérir l'Histoire féodale, un certain style littéraire, une stratégie lucide à établir une « déréalité », un mode d'exploration de l'inconscient, des rapports à la primitivité, à la barbarie, aux tabous; toutes ces manifestations ont contribué, de près ou de loin, à nourrir notre appréhension de la fiction gothique et nous y voyons les conditions indispensables au rétablissement d'une discursivité fantastique « qui restitue au mystère, grossièrement travesti par les tenants d'un rationalisme moralisateur et myope, sa pleine dimension<sup>4</sup> ».

La trajectoire historique du terme gothique est en soi un principe herméneutique (si limité soit-il), puisqu'il se pose comme porteur de la conscience humaine. Lorsque nous apposons le terme à la littérature, il déclenche une série d'images (les fantômes, les passages souterrains, les portes grinçantes, les squelettes) autant qu'une forme particulière de récit qui repose sur un enchevêtrement de fragments, une forme prototypique de questionnement du passé. Les questions soulevées par les récits gothiques peuvent intéresser la recherche sur l'imaginaire de la fin dans la mesure où, lorsqu'ils décrivent les sentiments humains dans les situations-limites, ils cherchent déjà à penser le désir inconscient du sujet face à des

---

<sup>4</sup> Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1820*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 605.

moments de terreur. Là où Michel Foucault<sup>5</sup> affirmait que le siècle des Lumières avait tout tenté pour neutraliser ces régions ténébreuses qui habitent l'homme, voilà que le château des fictions gothiques se profile sur un fond de décor piranésien<sup>6</sup>. Nous verrons plus loin que l'obscurité dans laquelle baignent les éléments architecturaux des récits favorise la création de conditions objectives pour l'exercice d'une narration qui produit du savoir et qui donne du pouvoir à celui qui l'exerce. La compulsion de répétition des récits vers ces régions ténébreuses (les demeures « maudites » mises au service d'un théâtre de la cruauté) nous semble avoir peut-être servi d'hypothétique catharsis à l'expérimentation des états-limites. Si, dans son rapport à la modernité, la fiction gothique a cherché à problématiser la permanence de l'archaïque (c'est-à-dire ce rapport au primitivisme que le siècle des Lumières croyait dépassé ou qu'il a délibérément cherché à enrayer), aura-t-elle réussi à dissiper les craintes et les angoisses reliées à une fin? Pour esquisser les motifs de cette flexibilité, nous aborderons la fiction gothique à partir de son héritage idéologique et épistémologique dans la temporalité des Lumières qui a cherché à marginaliser toute forme de retours vers un passé irrémédiablement dépassé.

\* \* \* \* \*

---

<sup>5</sup> On pourra se rendre compte de l'extrême pertinence des travaux de Michel Foucault sur les conditions matérielles du pouvoir et du savoir qui s'inspire à la fois du dispositif panoptique de Bentham et des prisons imaginaires de Piranèse dans *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>6</sup> Dans les célèbres *Carceri* de Piranèse, le resserrement ne provient pas du manque d'espace mais plutôt de son ouverture sur l'infini. Dans la mesure où les gravures mettent en scène un univers qui intègre le spectateur à la représentation, les éléments des *Carceri* exposent à la fois la justice républicaine et la cruauté impériale. Le « contrat social » ainsi démontré en est un de coercition absolue. Ce n'est pas le fruit du hasard si la Nature invoquée par les Lumières dans le but de légitimer l'autorité de la bourgeoisie est représentée par des éléments corrosifs, diaboliques et inhumains. Cette contestation sera reprise par Diderot dans *Le neveu de Rameau*, dans *Les passions du jeune Werther* par Goëthe, de même que chez Rousseau, chez Sade et dans la fiction gothique. On pourra consulter les nombreuses monographies consacrées à Piranèse mais aussi le texte de Marguerite Yourcenar « Le cerveau noir de Piranèse » dans *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978.

### Schématisme et origines de l'espace gothique

Magnétique figure d'une fin<sup>7</sup>, la demeure gothique, souvent perchée à flanc d'abîme (et ainsi imprenable autant par la tentative matérielle que par la projection imaginaire), occupe la position centrale de la littérature « de la terreur et du merveilleux » publiée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais. Là où le roman réaliste privilégie l'Histoire et les aventures comme marqueurs textuels d'une temporalité aux dépens des symboles de l'espace, puisque ses préoccupations sont avant tout des questions d'origine et de genre, la fiction gothique met en scène les vieilles demeures ancestrales et le château (fort de préférence) devient une chaîne signifiante qui accueille dans ses entrailles le corps humain, le père impitoyable, la mère complaisante autant que les thèmes de la transgression sexuelle. Car si *Le Château d'Otrante* de Walpole (le roman précurseur du genre publié en 1764) appartient bien au domaine du rêve lointain, sa nombreuse descendance exploite le « mal anglais » en marge du normal pour donner à ses fantasmes tout le poids du réel. Dans l'engrenage gothique, le château n'est plus le référent spatial dénué d'ambiguïté auquel l'on s'attend puisque son signifié renvoie autant au siège du pouvoir des structures féodales qu'aux constructions chimériques. Le château devient le prétexte à la mise en scène des cauchemars et à la théâtralisation des luttes psychologiques, généalogiques et sexuelles (d'un point de vue psychanalytique, le château accepte les résidus infinis de la matière inconsciente). Le château devient ce lieu complexe qui occupe toute la place dans le champ des possibles (comme espace potentiel, il nous invite à y

---

<sup>7</sup> Nous considérons l'architecture gothique à la fois terrestre et aérienne et l'incertitude est peut-être le facteur fondamental de son esthétique, car elle ouvre le champ de l'imagination. À la suite de Georg Simmel, nous croyons que la ruine gothique fait partie de l'imaginaire de la fin tel que nous le développons puisque « la ruine oppose l'efflorescence et la moisissure de la construction rocailleuse, à l'inachèvement de l'architecture de la vision. Le sentiment de la mélancolie est évoqué par le triomphe de la nature sur la construction humaine; c'est à partir de ce principe de négation que la ruine tire son effet poétique [...] la ruine est à la fois ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. » (Simmel Georg, « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », dans *Cahiers de l'Herne, Romantisme noir*, numéro thématique sous la direction de Liliane Abensour et Françoise Charras, Paris, Éditions de l'Herne, 1978, p. 107-111.)

pénétrer à la fois comme lecteur du texte et comme personnage du récit). Le château gothique devient une figure de la fin puisqu'il est doté d'une mémoire du passé des hommes, il est la demeure qui se souvient tout en ignorant le drame de l'irréversibilité<sup>8</sup>. Car le style architectural des demeures pèse lourdement sur l'interprétation que nous pouvons donner à sa verticalité : les escaliers dérobés au regard, les trappes, les fausses fenêtres, les oubliettes, la disposition de ses étages, sont parfaitement adéquats à la condensation des rêveries dont elles sont l'expression. En deçà de l'espace et du temps, ce n'est plus l'image de la représentation de l'esprit, mais l'objet lui-même qui surgit en nous, au seuil de la manifestation (notre moi, dans sa malléabilité, se convertit en l'autre). Inversement, le réveil à l'extérieur de ses murs reproduit la tragédie de la manifestation : l'angoisse qui nous emprisonne alors traduit une sorte de retour à la finitude, aux limitations spatio-temporelles, à l'extériorité du monde et de son devenir.

La fiction gothique organise le décentrement des personnages principaux vers l'espace architectural pour subvertir la nature du procédé de lecture de la romance (en superposant les images du rêve architectural au rêve de ses personnages, la fiction gothique rend ainsi à l'architecture sa signification symbolique). En faisant déporter le centre des textes vers les demeures, l'espace physique devient plus important que la conscience des personnages, comme être vivant participant à la construction du monde (avec comme conséquence immédiate que le personnage de la fiction gothique n'a plus, pour ainsi dire, aucune incidence sur son environnement). Cette subversion semble être le principe directeur de cette nouvelle fiction : le château ne sera plus associé à son maître de céans dans la rhétorique de la métaphore, il sera plutôt constamment déplacé vers une succession métonymique de répétitions parce qu'il est à la fois immanent et imminent. Invités au château,

---

<sup>8</sup> Dans « Virtualités du gothique », Norman Holland et Leona Sherman proposent une interprétation de « gender ». Ils considèrent le château comme cet Autre manifestement indigne de confiance, ambivalent, mais irrésistiblement attirant pour quiconque se trouve dans son rayon. L'étude apparaît dans les *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 234-244.

nous déambulons dans l'intériorité d'une construction piranésienne et,

derrière ces salles aux soupirails grillagés, nous suspectons d'autres salles toutes pareilles, déduites ou à déduire indéfiniment dans toutes les directions imaginables. Les légères passerelles, les aériens pont-levis qui doublent un peu partout les galeries et les escaliers de pierre semblent répondre au même souci de lancer dans l'espace toutes les courbes et toutes les parallèles possibles. Ce monde bouclé sur lui-même est mathématiquement infini<sup>9</sup>.

Avec le château gothique nous entrons dans le domaine rhétorique de la métonymie qui contourne les écueils de la censure pour mieux annoncer le retour des refoulés. Le château acquiert ainsi toute la force de l'Autre et tous ceux qui y entrent doivent renoncer aux interdictions parce que la libido se voit accorder une plus grande liberté : les amants se transforment en débauchés, la réalité libère les horreurs des refoulés.

Le château gothique (ses pignons et ses flèches verticales mais aussi ses caveaux, ses souterrains, c'est la descente vers l'inconnu mais aussi la descente en soi) devient ainsi la représentation idéale de la terreur et de l'isolement des lieux clos, dans une grammaire prototypique de l'imaginaire de la fin. La fiction gothique nous paraît ainsi être le discours de l'instabilité du texte et de l'instabilité de la lecture, le discours de l'impossibilité de la représentation. Comme dans le fou rire et le carnavalesque, la discursivité gothique frise la folie, cet état de dissolution de la logique qui laisse prévoir la fragmentation du sujet. Le château menace de se retourner sur lui-même, encodant au besoin tous ses occupants. Ses nombreux passages souterrains ne sont que reliques, des métonymies de l'encodage potentiel de la fin.

\* \* \* \* \*

Loin de se laisser enfermer dans le sens clos des origines, le roman gothique s'échappe vers des espaces sémantiques nouveaux

---

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *op.cit.*, p. 155.

pour devenir la représentation d'une « altérité » éloignée dans le temps et dans l'espace, producteur de « vide », une manifestation a-historique et par conséquent, sans lieu ni date. Le château peut en effet être perçu tel l'au-delà de la ruine (le corridor onirique menant à l'inconscient selon André Breton) et du même coup échapper à son enracinement historique. Il ne serait plus la totalité précédant le fragment mais plutôt l'inachèvement produisant un espace où l'abolition du temps historique fait place à un temps indéterminé, un temps d'éternité piranésien. Si Kant définissait les Lumières comme « la sortie de l'homme de sa minorité<sup>10</sup> » alors, au moment même où l'idéologie d'une modernité (qu'il est commode de distinguer par la rupture esthétique) cherche à s'accaparer l'esprit occidental, la résurgence des croyances dites primitives, les mythes, la sorcellerie et la barbarie des fictions gothiques, inaugure une rupture dans la linéarité du continuum historique du siècle du progrès. Les fictions gothiques projettent-elles le présent sur le passé afin d'en éclairer les moments prémonitoires? La réflexion sur l'imaginaire de la fin suggérée par cette problématique consisterait alors à amorcer l'exploration de l'imagination gothique dans un rapport oblique à la construction temporelle structurée par une genèse et une apocalypse. En fait, nous essayons de voir si le roman gothique ne participerait pas plutôt d'un discours de l'éternité où le sublime serait la marque d'un infini avec ses éléments littéraires et extra-littéraires, ses symboles permanents, sa logique interne, etc.

La catégorie esthétique du sublime (avec son pôle « négatif » dans la terreur et son pôle « positif » dans le « merveilleux ») réintroduite par Burke au XVIII<sup>e</sup> siècle pourra peut-être nous aider à dégager cet espace intermédiaire entre le signifiant et le signifié ou encore entre le mensonge de la réalité et la réalité des apparences que Freud a redéfini dans *L'inquiétante étrangeté* et dans *Au-delà du principe de plaisir*. Enfin, nous tentons de voir comment le « langage de la terreur et du merveilleux » de l'imagination gothique met en jeu, dans le cadre d'expériences

---

<sup>10</sup> Emmanuel Kant, « Qu'est-ce que les Lumières », *La philosophie de l'histoire*, Paris, Gonthier, 1965 [1784], p. 46.

particulières (l'expérience de la peur comme outil de connaissance), une dynamique psychologique qui cherchera à miner la verticalité de l'influence religieuse. C'est au milieu de cet enfermement (la réalité comme prison dont on ne peut sortir : « Le Danemark est une prison », dit Hamlet, « Alors, le monde en est une », répond Rosencranz), que le merveilleux à l'œuvre dans l'imagination gothique s'affirmerait comme un constant déni de cette réalité. Aussi, la recherche doit prendre en considération comment la fiction gothique en vient à reproduire le paradigme de la claustration (la prison, l'asile, le château imprenable, la nature accidentée, mais aussi l'individu aux prises avec le noyau familial, religieux, etc.) pour consommer la fracture avec le temps historique, c'est-à-dire avec un temps linéaire construit par la délimitation d'une autorité arbitraire. Car, à partir du moment où la manifestation de l'enfermement (en soi ou en société) ne trouverait plus ni secours, ni recours, ne serait-ce pas le réel tout entier qui se prendrait au piège de l'enfermement?

Plutôt que de baser notre recherche sur un corpus littéraire beaucoup trop vaste (même s'il est circonscrit à une soixantaine d'années, il serait difficile d'établir une lecture interprétative soutenue), nous avons arrêté notre observation, pour le moment, à un seul modèle du genre publié au cœur même du cadre historique que nous nous proposons d'étudier, *Le Moine* de Matthew G. Lewis, paru en 1796. Mais avant de procéder à une interprétation abusive de l'imagination gothique, revoyons brièvement ce que sont ses conventions et possiblement son langage eschatologique.

\* \* \* \* \*

Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit le triomphe du rationalisme et des Lumières. Diderot, Voltaire mais aussi David Hume et William Godwin ont fait de leur siècle le serviteur d'une philosophie progressive radicale. En s'éloignant de tout rapport à la foi et à la religion révélée, le siècle a favorisé le développement scientifique de la connaissance. Sa revendication la plus soutenue fut de proclamer la potentielle toute-puissance de l'homme et la révélation de tous les

secrets de l'univers par les moyens scientifiques. La raison humaine étant désormais la voie unique menant à la vérité, l'idée d'un Dieu était reléguée uniquement à la création du monde et non plus à la conduite de ses affaires. Il est assurément possible d'interpréter le rapport à la raison du XVIII<sup>e</sup> siècle de plusieurs façons : la nouvelle distanciation par rapport au divin et l'insistance à tout rapporter à la connaissance humaine peut constituer l'enveloppe progressiste d'une époque, mais la réduction de l'humain à une rationalité produit circularité et stérilité. Le report à la raison peut sembler éclairer le mystère, mais seulement aux dépens d'une marginalisation d'une partie de l'expérience humaine, de l'expérience émotive et de l'expérience passionnelle. Le positivisme, l'immanence de la pureté de son achèvement ultime, n'est pas beaucoup plus qu'un tabou universel. Plus rien ne peut lui demeurer extérieur, parce que la seule idée de l'altérité est la source même de la peur. D'après une telle interprétation, la peur est à la fois la racine et le résultat de toute tentative à vouloir ramener le rapport à l'autre sous la coupe du contrôle rationnel et le rationalisme est un système qui aura couru à sa perte par son incapacité à assimiler ce qui lui devenait étranger et tabou<sup>11</sup>.

La raison a su créer ses propres ennemis : le savoir et la sensibilité semblent ne plus pouvoir avancer que sur l'expérience concrète, la matérialité du vécu. À vouloir considérer les passions humaines et les débordements émotifs comme des facultés assujetties à la raison dominante, les penseurs des Lumières ont rendu ces facultés incompréhensibles et d'une certaine façon, les fictions gothiques ont exploité la conscientisation croissante de ce problème. Par exemple, une première particularité d'un discours de la fin que nous rencontrons dans la fiction gothique est la relecture de la grande découverte du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'est le personnage de fiction. Le « personnage », l'innovation angulaire du siècle des Lumières, c'est-à-dire le spectacle qui lie le lecteur à une présence objectivée de lui-même, n'a pas droit de cité dans la fiction

---

<sup>11</sup> « Nothing at all may remain outside, because the mere idea of outsidership is the very source of fear » font remarquer Horkheimer et Adorno dans *Dialectic of Enlightenment*, London, Oxford, 1973, p. 16.

gothique où les figures archistylisées abondent. Au lieu de rencontrer des personnes sociales porteuses d'une conscience, les personnages gothiques apparaissent fragmentés, défigurés, ils sont des voix désincarnées, des résidus physiques, qui ne peuvent exister que placés entre la réalité logique et une réalité psychologique. Ces personnages sont souvent ombragés par l'individualité de l'autre, leur unicité et leur différence radicales démantelées par une stratégie textuelle de répétition médiatisée par la figure de l'insolite. C'est peut-être finalement dans le creux qui sépare l'idée de sa représentation dans la réalité que l'imaginaire de la fin dans la fiction gothique se fait le plus violemment sentir, c'est-à-dire à ce moment où la relation entre le signifiant et le signifié est interrompue pour être remplacée par une relation d'une valeur symbolique indéterminée. Chasser les fantômes des cimetières, les géants et les enchantements des romans de chevalerie ou les apparitions et les miracles de la religion a permis à toutes ces manifestations du démoniaque et du surnaturel de dériver au-delà des enjeux de la raison. C'est au cœur de ce creuset historique qu'a germé la terreur gothique, c'est-à-dire entre l'expérience psychologique et la réaction à un phénomène objectif et littéral (le malaise de l'individualisme est inséparable des chefs-d'œuvre noirs : le gothique prendrait ainsi la valeur de l'image de la réalité déformée/inversée par le miroir des Lumières).

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'importance des travaux de Burke est également centrale à la production esthétique gothique parce que pour la première fois une tentative systématique de rallier l'idée du sublime à l'idée de terreur était mise de l'avant. Intuitivement, Burke prolonge la théorie rhétorique de Longinius vers le champ de la psychologie spéculative en se basant sur l'esthétique avancée par la « poésie des tombeaux » des années 1740. Une dimension entièrement nouvelle entre la littérature et la terreur trouve ainsi son achèvement dans son essai *Recherches philosophiques sur les Idées que nous avons du Beau et du Sublime* publié en avril 1757. Burke propose que l'exaltation des émotions fortes, nommément la peur, est l'entreprise la plus significative qu'un écrivain puisse assumer. C'est de cette façon que l'on

reconnaît au sentiment de la peur le pouvoir de dépasser tous les diktats imposés par la raison. La nature équivoque du sentiment sublime prend son origine dans la douleur. À l'opposé du sentiment de beauté qui résulte d'un accord pendant que l'esprit cherche la stabilité dans l'harmonie, les manifestations du sentiment du sublime sont paradoxales puisqu'elles émanent de ce qui semble, au demeurant, déplaisant (la terreur, la douleur, le grotesque). Chez Burke, l'application du sentiment du sublime pour dire « l'indicible » et représenter « l'irreprésentable », tout ce qui excède le langage (l'Autre), permet au sentiment de terreur d'échapper tout à coup à l'ordonnance néoclassique pour participer au sublime sans loi, sans finalité référentielle et sans fin. Pour Burke, la terreur est la technologie du sentiment sublime. Une grande partie de l'essai de Burke est pertinente à la fiction gothique et, plus particulièrement, l'insistance à l'obscurité, à l'immensité et à la splendeur. Sa contribution la plus déterminante demeure d'avoir accordé à la terreur un rôle littéraire important et digne d'intérêt :

La passion causée par le grand et le sublime dans la nature, lorsque ces causes agissent le plus puissamment, est l'étonnement; et l'étonnement est cet état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. Alors l'esprit est si rempli de son objet, qu'il ne peut en admettre un autre, ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime, qui bien loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe, et nous enlève par une force irrésistible. L'étonnement est l'effet du sublime dans son plus haut degré; les effets inférieurs sont l'admiration, la vénération et le respect. Il est certain que la terreur, dans tous les cas possibles, est plus ou moins distinctement le principe fondamental du sublime<sup>12</sup>.

Les systèmes de la raison qui croyaient dominer la situation (je suis maître de moi comme de l'univers/je le suis, je veux l'être), qui croyaient que tout était à leur disposition et qui voyaient la terre, la mer, les montagnes, toujours au même endroit, intarissables, ces mêmes systèmes raisonnants, deviennent témoins oculaires, impuissants, des rivières qui débordent de leur lit et des volcans qui crachent le feu (le Vésuve en 1771 et en 1779, mais aussi les

<sup>12</sup> Edmund Burke, *op. cit.*, p. 101-103.

méditations sadiennes). À une époque où l'innovation technique et l'accumulation du savoir et des capitaux avaient converti les esprits à l'optimisme, seuls quelques écrivains et poètes y opposaient une résistance. Parmi ces quelques poètes et écrivains, les gothiques n'ont pu que coucher sur le ventre les personnages des fictions gothiques, hurlant de terreur les bras sur la tête, et puis, ausculter les murs lézardés de ces châteaux de sable dans l'appréhension d'une mort lente et d'une fin imminente.

Si la description du quotidien et l'approche rationnelle de la nature étaient reliées dans les romans du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le texte précurseur de Walpole crée un genre littéraire où l'attrait pour les choses du passé et du surnaturel devient indissociable et où le surnaturel même tient la place du symbole du passé qui se soulève contre nous (le retour de la faute du père devient ainsi une des préoccupations majeures de Radcliffe, de Lewis, de Maturin et plus tard, de Shelley). Ce passé peut être de nature psychologique<sup>13</sup> (le domaine des désirs primitifs réprimés par une société intimement organisée), ou encore le passé historique avec son ordre social caractérisé par la servitude et le pouvoir absolu. Nous pouvons admettre que la particularité téléologique des fictions gothiques a été sa relation à l'Histoire; effectivement, elle reconnaît que l'Histoire est révolue (plus rien ne peut arriver) et que le sujet est simplement prisonnier des rouages piranésiens de la répétition (ce faisant, elle anticipe la théorisation de l'inquiétante étrangeté freudienne). Une des raisons pour lesquelles la fiction gothique ne s'inscrit pas dans un mouvement temporel linéaire réside dans la difficulté à séparer la fiction gothique de la fiction historique. Car la fiction gothique semble avoir été un mode historique en soi, une manière d'appréhender et d'interpréter le passé obscur pour mieux en finir avec le présent (durant les années 1770 à 1780, plusieurs genres

---

<sup>13</sup> À ce sujet, voici ce que dit Paul Éluard dans sa préface au *Château d'Otrante* : « Seuls immortels, les désirs vont leur chemin, malgré d'extraordinaires obstacles, malgré les rideaux de sang et les miroirs vides, la nature exclue, l'existence approximative, la vie inutile, les ancêtres vomis par l'Enfer, malgré la peur, l'héroïsme, la férocité, malgré le marbre des tombeaux et les squelettes, les désirs sans cesse au fil de la mort, cherchent à briser avec l'imaginaire. » Dans Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, Paris, José Corti, 1975 [1765], p. 8-9.

différents de fictions se sont élevés contre la tradition réaliste, mais ils avaient en commun le désir d'en finir avec le barbare et avec tout ce que la formule augustéenne avait rejeté, et le centre d'intérêt de ce désir était le passé lui-même). Son attirance compulsive vers toutes ces régions obscures de la nature humaine laisse déjà prévoir une fracture irréconciliable dans l'édifice positiviste des Lumières, mais constitue peut-être aussi une forme de catharsis qui reposait sur l'expérimentation des états-limites que sont la mise en scène des luttes sexuelles, généalogiques et psychologiques dans les demeures archaïques, autant que la fragmentation caractérielle des personnages. Les scélérats (les « vilains ») des fictions gothiques laissent présager le langage de la Révolution française qui se prépare<sup>14</sup>. Le seul affrontement des limites d'une liberté (qu'on disait illimitée) rend compte de la fin de l'homme qui, croyant s'être pourvu des moyens de devenir sujet, s'arrête devant son irrémédiable condition d'objet transformé en cadavre.

Nous devons maintenant reconnaître que ces récits de terreur prennent leur matière première dans les replis les plus profonds de la psyché, dans le domaine des refoulés. Mais puisque l'inconscient est aussi le domaine de l'inquiétante étrangeté (et du sublime), il devient le lieu labyrinthique de la mise en abyme des images démultipliées en constante régression et des répétitions compulsives où l'Histoire entière de l'homme est gardée sous clé et à partir d'où le « sujet » parle. L'articulation cruciale de cette forme de sublime est la mort (le but de la vie, après tout, c'est la mort), et c'est seulement par la voix du fantôme (dans le surnaturel) que l'irreprésentabilité de la mort dans la vie est rendue possible. Cette figure de la mort, tout comme la figure du double, reproduit un moment passé, un événement qui a déjà eu lieu. La mort manifestée par l'expression du sublime dans les fictions gothiques est médiatisée par l'insolite/sublime; la perpétuelle présence récurrente/répétitive qui menace toujours la vie du sujet gothique ne peut lui offrir une image de lui-même. Pourtant, dans le gothique, la figure de la mort est médiatisée par la mécanique surnaturelle et se

---

<sup>14</sup> Cf. Ronald Paulson, *Representations of Revolution (1789-1820)*, New Haven, Yale University Press, 1983.

présente comme la manifestation insolite du désir amoureux (le moine Ambrosio ne voit que l'objet de son désir dans le miroir magique que lui tend Mathilde; et, plus tard, Dracula ne peut se voir dans la glace). L'exploitation outrageuse de ces figures dans les fictions gothiques re-présente ce qui, dans le silence, dans la solitude et l'obscurité ne peut se manifester que comme une espèce d'anti-langage, un discours de fissures et de fractures qui célèbre et annonce le postmoderne dans la mesure où le genre ne peut anticiper l'avenir qu'à partir d'une appréhension de terreur absolue. Ces récits de la fin repoussent les limites du sentiment sublime jusqu'au point de rupture où la sécurité de la Loi n'est plus ni disponible, ni souhaitée par le sujet. De cette façon, les systèmes génériques du sentimentalisme et de la romance, combinés aux sujets sublimes que sont l'inceste et l'apocalypse (l'extinction individuelle et la mort collective), sont mis à contribution dans l'exploration gothique de l'irreprésentable, du sublime et du monstrueux. Le spectacle du sublime devient alors la menace de l'apocalypse : si le beau, comme plaisir positif, est à la fois limite et limitatif, le sentiment sublime éveille un plaisir négatif (la luxure, la lubricité, la convoitise, etc.). Là où le beau procure à la vie une abondance de signification et une harmonie entre la vie et l'imagination, le sentiment sublime, tel que les textes gothiques en font l'exploitation, ne peut offrir qu'un plaisir indirect et obscène. Alors, c'est devant la menace de l'anéantissement du moi dans les textes que le sujet gothique est forcé de se cantonner dans les limites du beau. Les textes gothiques de la terreur découvrent dans la mort des figures harmonieuses qui échappent aux vivants.

Le sublime gothique anticipe la théorie freudienne de l'inquiétante étrangeté où le sujet est confronté à ses propres angoisses. Si Burke avait principalement ébauché une théorie des objets terrifiants à partir de données empiriques (la dimension des objets, leur relief, leur contour, la distance de la perception, l'obscurité, etc.), Freud a plutôt proposé l'idée de pulsions instinctives conflictuelles qui ne peuvent reproduire la *mimesis* de l'art et de la vie. À l'intérieur de cette singulière logique freudienne qui allie l'attraction, la répulsion et la coïncidence, nous pouvons mieux comprendre

pourquoi le spectacle du sublime (comme un effet terrifiant qui produit un excès qui échappe au contrôle de la raison) occupe une si grande place dans l'imaginaire de la fin présent dans la fiction gothique. D'une façon radicale, le sublime gothique traite toute terreur comme prolongement causal de l'objet lié à la question du moi. La communication de la terreur et du sublime dans la pratique discursive gothique repose sur l'emploi des mécanismes rhétoriques de l'exagération et de la répétition. Ces deux stratégies textuelles viennent appuyer deux concepts distincts mais interreliés : l'exagération qui est manifeste à travers les excès sentimentaux (sinon absurdes) et la répétition thématique de la claustration (les emprisonnements, les évasions, les évanouissements, etc.). Elles sont citées deux sinon trois fois dans les compositions (ce qui a souvent mené les critiques à y voir une des faiblesses du genre), et viennent souligner une version de l'Histoire où le passé et le présent perdent leurs distinctions chronologiques pour confondre le flot (prétendument) ininterrompu de l'Histoire. Plus important encore pour l'imaginaire de la fin, la répétition des événements amène à la reproduction infinie du réel dans un jeu de miroirs. Ces répétitions volontaires que l'on retrouve également dans l'agencement intertextuel des récits dans les récits à la manière d'une poupée gigogne, ces répétitions viennent donc brouiller la discontinuité séquentielle des moments historiques et leur présumée immuabilité avec comme résultat que le miroitement infini du réel interroge les différences sociales et historiques à partir desquelles les personnages sont formellement identifiés. Dans ce type de fiction non réaliste, la discursivité circulaire engage la logique même de l'inquiétante étrangeté et de l'inconscient et c'est à partir de cette théorie freudienne de l'insolite que nous pouvons reconnaître au sentiment sublime ses propriétés a-historiques (la théorie de l'incertitude intellectuelle, le doute de Todorov, serait aussi une théorie du sublime et des limites du beau).

\* \* \* \* \*

Dans la contextualisation des conditions essentielles liées à la création, il est fréquemment utile d'orienter une recherche historique vers les théoriciens du goût d'une époque, afin d'étudier les

glissements furtifs qui finissent souvent par envelopper les consciences. Le foisonnement des théories esthétiques publiées au XVIII<sup>e</sup> siècle vient certainement combler toutes les carences que notre curiosité contemporaine pourrait soulever<sup>15</sup>. Ce qui reste pertinent pour les besoins de cette réflexion, c'est de rappeler que le beau et le sublime s'excluent mutuellement dans les théories esthétiques au XVIII<sup>e</sup> siècle : le beau traduit la légèreté, la délicatesse, la plénitude et l'équilibre des volumes de l'architecture classique, il appelle l'admiration et il est fondé sur l'idée de plaisir, alors que le sublime, comme Burke le définit de façon intuitive, renvoie à des surfaces plus vastes, surchargées, négligées ou inachevées, rugueuses ou obscures. Le sublime ne se conçoit qu'enveloppé de ténèbres, il est toujours compact et massif et se fonde sur la douleur ou la crainte de la douleur. Tout comme le terrifiant n'est pas exclusivement une source du sentiment sublime, tous les refoulés n'expriment pas nécessairement le sentiment de l'inquiétante étrangeté. La figure du double, la compulsion de répétition et tous les moments synchroniques que l'on rencontre dans les contes n'appellent pas un retour des refoulés chez le sujet. En fait, nous savons que l'objet ou l'événement qui soulève le sentiment de l'inquiétante étrangeté agit de concert avec la reconnaissance d'une croyance que l'on pensait dépassée. C'est cette approche de l'inquiétante étrangeté qui se retrouve au cœur du sublime gothique, c'est-à-dire ce dédoublement et ce retour des signifiants qui s'appuient sur des notions de durée, de chronologie, de limite, etc. Dans les textes, nous pouvons identifier trois agrégats de dédoublements de signifiants qui traduisent la très réelle peur de la fin implicite à la fiction gothique : la manifestation des doubles (la télépathie, les substitutions, les fantômes, le retour des refoulés), les moments anecdotiques (l'histoire dans l'histoire, les souvenirs) et le dédoublement thématique (chaque thème est le dédoublement d'un autre). Ces points méritent une précision. Tout d'abord, le premier de ces agrégats traite manifestement de la mortalité et de la figure insolite du fantôme dans la

---

<sup>15</sup> Cf. Joseph Addison *Les plaisirs de l'imagination* et Walter J. Hipple *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, deux ouvrages réédités chez Illinois University Press.

fiction à travers l'inquiétante étrangeté freudienne. Notre rapport à la mort relève d'une inquiétante étrangeté dans la mesure où la mort n'a pas de représentation dans la vie. Dans la mort, la mort se représente elle-même mais la vie nous refuse l'accès à cette représentation. L'irréductibilité de la mort, son refus à participer à l'éternel principe de retour (tout revient, sauf la mort) constitue à la fois son attirance singulière et l'appréhension que nous en avons. Burke y a ainsi reconnu un sentiment sublime puisque la mort est source de terreur. Avec l'apparition des fantômes, par contre, l'esprit se représente l'inquiétant retour de la mort et peut, de plus, y trouver un mode de représentation qui lui avait toujours paru impossible.

Dans une remarquable anticipation des théories freudiennes, les récits gothiques participent au brouillage de l'*unheimlich* de la réalité et de la fiction pour confondre les distinctions antérieures qui séparent la littérature et la vie. Ainsi, la nuit (naturelle et intérieure), le flou des architectures gothiques et la précarité géographique de ses lieux deviendraient les symboles permanents à l'imaginaire de la fin contenus dans la seule demeure gothique (le château peut être lu comme ce trou noir qui aspire l'Histoire). Les lieux les plus irréels de la fin du siècle des Lumières, ou bien les plus étrangers à la conscience générale, participeraient alors de cette inquiétante étrangeté freudienne, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier », parce que ses éléments-types font souvent appel au refoulement d'une pulsion, d'un fantasme, renvoyé dans l'inconscient afin d'en atténuer les effets. Les incessants renvois à l'obscurité, à l'impuissance et à la solitude des ruines représentent autant de réminiscences d'expériences ou de convictions longtemps oubliées, qu'elles soient tirées d'un inconscient individuel ou collectif.

En s'acharnant à démontrer le malaise anglais de la fin de leur siècle, des écrivains connus comme Walpole (*Le château d'Otrante*), Lewis (*Le moine*), Radcliffe (*L'italien, ou le confessionnal des pénitents noirs*), et Maturin (*Maturin, l'homme errant*) mais aussi les curiosités de Reveroni Saint-Cyr (*Pauliska ou*

la perversité moderne), Francis Lathom (*La cloche de minuit*) et Charles Brocken Brown (*La famille Wieland, ou les prodiges*)<sup>16</sup> font, pas à pas, l'expérience des six lieux de prédilection gothique. Dans *Le moine* de Lewis, c'est derrière cette construction littéraire que se cache la forêt. Ces lieux esthétiques gothiques que sont la maison isolée, la forêt, l'abbaye en ruines, le couvent, le château laïque et la nature paysagère, organisent la fuite définitive hors du monde dit civilisé. Enveloppés dans le silence des ténèbres, les hommes (et la nature) se révèlent totalement différents de ce qu'on avait écrit jusqu'alors. Tous les éléments d'un récit apocalyptique sont réunis, même la mort ne pourra survivre à l'exiguïté du réel.

### *Le moine*

Dans *Le moine*, Lewis dit la peur, le sexe, la nuit dans des labyrinthes qu'il rend difficile d'accès : les passages sont infranchissables, les pièges sont périlleux, les embuscades traduisent les astuces du désir. Lewis met en jeu tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur. Où sont les sentiments de la fin? Dans le lecteur. En quelle année sommes-nous? Sur aucun calendrier. La vie est dans la proximité de la mort et Lewis nous dit la mort avec beaucoup de politesses.

Le moine Ambrosio est né de l'insupportable tension entre passion et raison, sujet et objet, nature et artifice, conscience et rêve, qui habite le roman noir en retrouvant le mal comme ligne de fracture. Le répertoire des variantes de la soumission et de la domination que Lewis s'emploie à inventorier permet au non-dit de filtrer.

Du point de vue de la structure, la narration est souvent contrainte à une conscience unique, monologique. Souvent occupée à poursuivre le brouillage des genres (espace/temps, « novel » et « romance »), la fiction de Lewis fait usage de cette forme régressive qui nous ramène à une période où les distinctions entre les deux genres étaient toujours fluides. Ni tout à fait roman médiéval de l'époque arthurienne, ni tout à fait roman du XVIII<sup>e</sup> siècle qui

<sup>16</sup> Ces trois derniers romans ont été réédités chez Arno Press en 1975.

amène la diversité du point de vue de la narration, la fiction de Lewis est caractérisée par la manière brutale avec laquelle le lecteur est confronté à la mort. Sans truchements pour les esprits raisonnables, le temps et l'espace sont étirés jusqu'au point de rupture. Tout au long du récit, la positivité est du côté de l'invisible et des ténèbres, des éléments des légendes redoutables sont entremêlés aux histoires principales chères aux romantiques : le Juif errant, Faust et le pacte avec le diable ainsi que des légendes moins connues comme la Nonne sanglante, que Lewis connaît par le folklore germanique. Ces éléments merveilleux, qui paraîtraient peu plausibles ailleurs, donnent au récit de Lewis une densité textuelle terrifiante : la souffrance acquiert une violence irrésistible lorsqu'elle est contextualisée dans un monde légendaire.

Dans *Le moine*, la dialectique du désir prend les formes d'une finalité monstrueuse qui use du viol, du meurtre et du sacrilège pour affirmer non pas son unicité mais son auto-dissolution compulsive, une mort répétée à l'infini, le désir devient une fonction de l'inquiétante étrangeté. Lewis rend tout désir mortifère et cette mortification entraîne, dans le temporel et dans l'intemporel, l'union charnelle dans les abîmes : le corps innocent devient le lieu d'échange de l'infini et de la finitude.

Pour l'imaginaire de la fin, ce récit de Lewis, comme beaucoup d'autres fictions romantiques, donne à réfléchir sur la relation complexe qui existe entre la solitude, le rapport à l'autre et l'imagination et entre le sentiment de liberté intérieure que procure la représentation des mondes imaginaires et l'asservissement relationnel aux conventions sociales et à la répression. Dans ces conditions, le récit du moine devient une fable de l'obsession où l'individu s'efface devant ses propres fantasmes. La fable vient alors forcément questionner les frontières sur lesquelles l'individualité s'est construite pour découvrir à chaque fois, au-delà de la jouissance, une machinerie noire qui anéantit l'image de l'homme normal. Parce que dans la fiction gothique, l'altération des perceptions engendrée par une sensibilité excessive est dans un rapport dialectique à l'aggravation de la perception amenée par l'isolation sociale.

Les personnages vulnérables se retrouvent ainsi coupés du monde, à l'instar des personnages sadiens, impuissants à trouver secours (au sens littéral et au sens figuré). Cet isolement les emporte au point limite de la dislocation de l'esprit, là où la folie extrême devient l'imaginaire de la fin<sup>17</sup>. Pour ce faire, la fiction de Lewis s'écarte absolument des sciences incertaines, des problèmes moraux déjà traités par la loi en cherchant à rapprocher tous les extrêmes qui ne se touchent que dans les individus romantiques ou pas : l'antagonisme du bien et du mal semble antérieur à toute conscience humaine, il est ici le résultat des fatalités qui l'exaltent.

Ici, la sensibilité et l'altération de la perception semblent être intimement liées dans une recherche à penser l'impensable qui renvoie religion et idéologie dos à dos. Le scandale qui arrive par Lewis ne vise à rien de moins qu'à retirer d'un acte criminel toute motivation politique, sentimentale, religieuse ou idéologique : à la recherche de l'imaginaire de la fin du mal, il n'y aurait pas d'essence ou de fatalité du mal, seulement un mécanisme qui aurait pour fin de réduire l'homme à un objet.

Dans *Le moine*, l'auteur met en forme la relation métonymique qui existe entre « l'appareil gothique » littéraire et son public lecteur : objets imaginaires, objets d'envoûtement et de contre-envoûtement, fétiches, poésie rêvée et poésie vécue. L'élaboration structurelle du récit de Lewis requiert toujours de son lecteur un effort d'imagination qui vient compléter le texte, animer la ruine. Le criminel, le violeur et la fin du monde (et la fin d'Un monde) se lisent moins dans le récit que chez le lecteur :

La perpétuelle question posée par l'énigme gothique est bien où en est-on avec le Temps, les Temps anciens, avec les Modernes, avec

---

<sup>17</sup> Tout comme chez les scélérats de Sade, le moine Ambrosio parle très peu, il se déplace plutôt en faisant sensation et il est d'une certaine manière contraint de laisser à ses victimes les appareils gratifiants de la philosophie du jour. Tout comme chez Sade, la proximité et l'éloignement perdent leurs vertus spatio-temporelles : l'emprisonnement dans les entrailles des châteaux et des demeures se trouve banalisé par la difficulté, voire l'impossibilité d'en ressortir.

la Fin, sans parler de l'Augure, entre ses quatre colonnes. La métaphore gothique tente de faire coïncider la sensation brute de l'impuissance humaine et ce paradis qui n'est jamais perdu, mais enténébré, enseveli dans l'oubli, la distraction, la peur de vivre. Comme si, prenant soudain conscience du rôle créateur et d'abord réflexif, méditatif, de la perception visuelle, le roman gothique nous disait : Attention, le réel n'est pas du tout ce qu'on croit, il peut à chaque instant vider les lieux, disparaître dans tous les sens, sauvons-le de la catastrophe chaque fois qu'on peut<sup>18</sup>.

Le brouillage du temps et de l'espace ne s'arrête pas là. Cette angoissante certitude menace et déroute parce qu'elle se révèle être la rupture de la logique. Une image, un symbole peuvent être chargés tour à tour de sens différents et cela en même temps ou successivement. Le problème de la représentation est lié au puissant modèle psychique institué par les rationalistes. Le raisonnement de Lewis oppose à la connaissance rationnelle et sensible (là où le sujet est actif) une connaissance toute subjective, une connaissance par l'esprit (passive), où connaître signifie l'identification intérieure à la chose que l'on connaît, pour la devenir et la posséder. Ainsi, la mort se trouve médiatisée par un état contemplatif, l'idéalisme est réduit à l'insignifiance humaine, le désir devient une chose en soi fondé sur le manque et, puisque le principe de réalité n'intervient jamais, vivre devient un combat inégal contre le désir refoulé de la mort. Et c'est de cette incongruité qu'il nous faut considérer les signes de la fin dans la fiction de Lewis. Tous les paysages rêvés, tous les âges d'or de la paix augustéenne relayée par Pope au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, nourrissent l'imaginaire du siècle et tournent autour du même axe obscur, autour de l'irréversible séparation de l'homme et de la nature. Telle est la fracture qui va fonder l'abîme gothique du moine Ambrosio où cette séparation sera transgressée, rejouée, excédée et finalisée. De la totalité, du lieu réconciliateur, Lewis fait progressivement disparaître les traces, les empreintes, les signes d'une nature qui échappe dorénavant à la maîtrise humaine. Les sources de la terreur sont effacées au profit du vague souvenir d'une angoisse archaïque indépassable qui rappelle la compulsion

---

<sup>18</sup> Marie-Madeleine Martinet, « Le motif gothique : ruine et synecdoque », dans *Caliban* XXXIII, « Le gothique et ses métamorphoses », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 17-19.

de répétition freudienne (c'est le choix du noir qui voue le moine à se cantonner au niveau du monde apparent et à vivre à la surface de lui-même et des choses). Ainsi Lewis rendait-il actuel le lyrisme primitif des ballades d'autrefois qui unissaient amour et mort physique.

D'une façon métaphorique, Lewis met en rapport la séduction dangereuse de la fausse modestie qu'Ambrosio nourrit pour Antonia (rassasié des charmes pourtant toujours offerts de Mathilde), le moine satisfait un désir plus pervers à la contemplation du corps innocent de la jeune Antonia – le corps « gothique » participe beaucoup plus d'une histoire que d'une grammaire –, et la lassitude que l'on éprouve à la vue d'une nature rieuse quand on n'a de cesse de trouver une autre nature (ce que l'on appelait la Grande Nature), c'est-à-dire ces tempêtes, ces précipices, ces déserts, ces éruptions volcaniques (l'Etna en 1771 et en 1779) et ces tremblements de terre (Lisbonne en 1756). Ces bouleversements naturels infirment l'expression de la raison réconciliée avec le monde et « le sentiment de catastrophe [...] fait surgir la question du sens dont les répercussions infinies appellent, pour y répondre, l'excès de l'imaginaire<sup>19</sup> ». C'est dans ce creuset historique, les fissures de la croûte terrestre et la fracture autour d'une idée de la Providence, que s'organise la révolte de la passion de Sade et le mal de vivre gothique. Les seuls drames mesurables à l'homme deviennent ceux de l'esprit. Alors, les caveaux ténébreux, les tempêtes, les forêts sombres ne servent qu'à dire et redire l'envahissante obscurité religieuse avec la couleur noire de la nuit intérieure, de la mort et de la fin. À la recherche d'un infini, le moine devra s'affranchir des limites que l'imagination s'est donnée historiquement pour survivre à la mort. À ce propos, Artaud a bien saisi l'essence de cet obscur objet quand il écrit dans la préface au récit de Lewis,

Barrière du lieu, à la fois désert et plein de recoins susceptibles de dissimuler n'importe quel voyeur gênant; barrière du froid, des bandelettes de la victime qu'il faut enlever une à une et qui s'opposent l'une après l'autre à l'assouvissement de son ravisseur; barrière des vœux du moine brisés une fois de plus; barrière du rapt

<sup>19</sup> Annie Le Brun, *Perspective dépravée*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1991, p. 26.

initial qui pèse comme une tare sur cet amour; barrière de la mort de la victime qu'on n'a qu'au fond d'un sépulcre; et en profitant de la croyance générale en sa mort; barrière de l'insensibilité de la victime qui doit se réveiller du sommeil comme de la mort pour qu'on puisse la posséder; barrière des circonstances extérieures, de l'émeute, du couvent envahi, des religieux qu'on égorge, tandis que leur chef, au fond d'un caveau, cherche à posséder une femme; barrière de l'instabilité même des circonstances qui fait que la solitude du moine avec sa victime peut être d'un instant à l'autre violée; barrière du cadre, de l'horrible, nauséabonde, et – étant donné les circonstances – véritablement philosophique odeur de la mort; barrière enfin de la mort elle-même, des cadavres, en train de se liquéfier, dans leur niche, avec toutes les conclusions morales qui peuvent en être tirées quant à l'usage et à la destination des corps dans l'amour et ailleurs<sup>20</sup>.

Dans *Le moine*, l'affirmation totale de l'affranchissement des contraintes, plus que toute autre stratégie narrative, tient lieu du rêve du dépassement de la fin et Lewis prend la liberté de bousculer « à plein bras la réalité, qui n'est qu'un résidu habituel et un excrément de l'esprit<sup>21</sup> », pour créer le lien mortel qui unit l'homme à la nature (comme si tout l'investissement jusqu'alors versé au maintien d'une verticalité divine se libérait de ses entraves historiques pour revenir hanter le lien infini qui relie l'homme à la nature). La fiction de Lewis s'entend comme la voix dans la crypte qui interroge la toute-puissance de la raison pour venir décontenancer la sacro-sainte centralité de l'égo; cette voix entendue aux abords indéterminables d'un abîme où le sujet se dit qu'il est son propre gouffre alors qu'il est confronté à la terreur de l'indétermination de sa totalité. Si le biais romantique réintroduit la totalité du sujet en lui conférant la toute-sécurité de la raison, le sujet gothique de Lewis ne fait jamais partie du schéma totalisant de l'Histoire. La fiction de Lewis serait plutôt la mise en abyme du gouffre qui sépare l'idée et sa représentation lorsque le sublime fait violence à l'imagination. C'est peut-être par l'exploration de cet obscur objet du désir que Lewis rend compte des premiers reculs de la raison et de la finitude de son imaginaire :

---

<sup>20</sup> Artaud, Antonin, préface au *Moine*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9.

La musique se tut, mais la chaleur embaumée de tout à l'heure régna, sembla-t-il, de plus belle sur toute l'étendue du souterrain. Mathilde s'adressa à l'esprit; elle lui parlait une langue inintelligible pour le moine, et l'esprit lui répondit dans le même idiome inconnu. Elle paraissait revenir sans cesse sur un point que le démon se refusait à accorder; son œil furieux brûlait par intervalles le moine, et chaque fois, celui-ci se sentait prêt à se renverser. À la fin, Mathilde s'énerma, son diapason augmenta de violence; ses gestes semblaient envelopper l'esprit d'un réseau de charmes au milieu duquel celui-ci se démenait frénétiquement. Il fallait à tout prix que l'un ou l'autre cédât, et comme, dans un dernier mouvement, Mathilde semblait menacer l'esprit d'on ne sait quelle formidable et surnaturelle vengeance, celui-ci tomba à genoux et, d'un air humble et soumis, il lui présenta la branche de myrte. À peine Mathilde l'eut-elle reçue que la musique à nouveau se déchaîna mais cette fois en sons d'une mélodie sauvage, comme pressés de s'évaporer. Un nuage épais tomba sur l'apparition, les flammes blanches et légères se dissipèrent, et de nouveau l'obscurité régna<sup>22</sup>.

Par cette invocation au diable, non pas celui de l'allégorie biblique du reste peu inquiétant, mais un être immonde qui pèse de tout son poids au point où l'homme est particulièrement vulnérable, c'est-à-dire le domaine de ses désirs, Lewis restitue au mystère sa force jusque-là travestie par le rationalisme moralisateur. Comme pour les réalistes du Moyen Âge, aucune différence fondamentale n'existe, pour Lewis, entre les éléments de la pensée et les phénomènes du monde, entre le visible et le compréhensible, et entre le perceptible et l'imaginable. L'élargissement des mœurs propre à l'avènement des Lumières, obéissant plus aux lois du capital qu'à un mouvement émancipateur, demeure le champ de bataille inconscient où le banal a toujours partie liée avec le pouvoir. La fiction que Lewis nous donne à lire est à ce point une lecture fantastique, voire parodique, des fictions romantiques de l'utopie qu'elle n'émerge de l'obscurité que pour devenir un grand texte de l'apocalypse. Sa lucidité dans l'emploi des concepts de transfert et des doubles à la lumière de l'insolite (Mathilde/Madonne se transforme en Ambrosio/Elvira qui sont frère et sœur, Ambrosio/Elvira,

---

<sup>22</sup> Matthew Lewis, *Le moine*, Paris, Gallimard, 1966 [1796], p. 234-235. Désormais noté comme suit : (*M*, folio)

la mère et le fils, etc.), ne peut trouver sa résolution que dans l'expérience de la mort. *Le moine* utilise le mécanisme typiquement gothique du cadrage pour nous donner à voir un monde de plénitude tout orienté vers la fin.

Il fallait une certaine témérité pour proposer aux lecteurs anglais de 1796 un roman où le surnaturel ne relevait plus du domaine sacré. Dans *Le moine*, les architectures sont là, menaçantes, la nuit, les forêts sombres sont dotées d'une dimension psychologique mais, ce qui constitue l'originalité profonde du récit et le rend aussi intéressant du point de vue de l'imaginaire de la fin, c'est, d'une part, la manière directe et brutale dont le lecteur est confronté avec la mort et, d'autre part, en rendant au sublime gothique la compulsion de répétition des refoulés, Lewis attribue au sublime la nécessité de déchirer le voile de la sexualité réprimée. Alors, voilà que le surnaturel s'impose sans ménagements, ni égards pour la raison, les lois de la nécessité sont tordues, la communication s'établit entre le visible et l'invisible :

Un formidable coup de tonnerre ébranla l'air. La prison fut secouée jusque dans ses assises; les éclairs illuminèrent la cellule, et dans le moment suivant, apporté par le tourbillon d'une tornade sulfureuse, Lucifer se montra à lui pour la seconde fois. Mais il ne vint pas de la même façon que lorsque Mathilde l'appela, et qu'il avait emprunté la forme d'un séraphin pour tromper Ambrosio. Il apparut dans toute la laideur qui, depuis sa chute du ciel, lui est échue en partage. Ses membres ravinés par la foudre de l'Éternel en portaient encore la trace. Sa forme démesurée flottait dans une ombre opaque; ses mains et ses pieds étaient armés d'énormes griffes. La colère jaillissait de ses yeux et aurait frappé de terreur le cœur le plus endurci. Sur ses épaules monumentales flottaient deux immenses ailes noires et, à la place des cheveux, il portait des serpents vivants qui se tordaient sur son front avec d'horribles sifflements. [...] Terrifié d'une apparition si différente de celle à laquelle il s'attendait, Ambrosio fut tout à coup privé de l'usage de la parole [...] -Pourquoi suis-je appelé ici? dit le démon. (*M*, 382.)

La transgression de tous les systèmes raisonnants par l'objectivation du surnaturel (première et dernière limite au désir), constitue une des empreintes de l'imaginaire de la fin dans la fiction gothique de Lewis. Cette fracture brise « l'extraordinaire accord

jamais encore réalisé dans les années 1740-1750 entre philosophes, moralistes, religieux et poètes autour de l'optimisme d'une vision du monde aussi modératrice que rationalisante<sup>23</sup> ». Nous croyons que c'est à ce moment précis qu'est survenue la naissance du refus romantique et l'esprit de démoralisation porté jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle par Dada et les surréalistes. L'imaginaire de la fin commencerait ainsi par le questionnement de tous ces lendemains qui chantent, au risque d'y perdre nos limites.

\* \* \* \* \*

### Conclusions provisoires pour recommencer

La présence récurrente d'un monde au bord de sa chute (réelle et imaginaire, physique et morale) laisse pressentir les premières traces d'une grammaire primitive de l'imaginaire de la fin. L'imagination gothique s'aviserait-elle de construire, que ce ne serait jamais qu'un décor de plus au milieu de la dévastation<sup>24</sup>. On pourrait ainsi commencer à discerner à l'échelle collective, une élaboration d'un système de l'éternité où l'idée d'une verticalité divine s'estompe. Ici, nous pensons particulièrement au tremblement de terre de Lisbonne du 1<sup>er</sup> avril 1755 qui constitue, selon Annie Le Brun dans *Perspective dépravée*, la fin de la conception religieuse d'une fin du monde. C'est peut-être pourquoi, faute d'avoir compris que dans ces conditions toute opposition n'est pas seulement impossible mais impensable, Ambrosio ne peut même pas être un survivant démuné de tout, il est un condamné que tout accable. Car l'imaginaire de la fin amène au plus loin, au non-dit et à l'irreprésentable dans la mesure où la notion d'imaginaire de la fin apparaît dès que l'homme s'interroge sur lui-même.

<sup>23</sup> Annie Le Brun, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>24</sup> Des critiques réputés comme David Punter et Ronald Paulson ont pu ainsi proposé que le roman gothique a su théoriser la révolte, les secousses qui ont ébranlé l'Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (les secousses révolutionnaires et les catastrophes naturelles) et c'est en cela qu'il s'est fait critique de l'individualisme et du capitalisme d'État naissant dans une société où les réseaux communautaires ont plié sous l'industrialisation massive (selon l'étude de Fredric Jameson *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991).

Dans le cas qui nous importe, la couleur noire de l'abîme et de l'obscurité religieuse, la couleur noire de la nuit et de la mort, la couleur noire de la criminalité et de la folie<sup>25</sup> vient ici s'ajouter au vocabulaire de l'angoisse de la fin que nous avons essayé d'identifier plus haut. Le château comme lieu de la contamination généalogique, l'abbaye comme figure de la démonétisation de la sexualité, les souterrains et les caveaux comme formes de toutes les transgressions temporelles contaminables par la présence du merveilleux, le déchaînement des éléments et maintenant, le noir, ne seraient plus seulement des images-clés chères au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais également des structures profondes de l'imaginaire conflictuel des Lumières. La demeure gothique, ses souterrains, ses labyrinthes d'obscurité et ses ruines participent de la grammaire de l'angoisse et expriment sous le voile du symbolique la très réelle crainte ancestrale de la fin. La mort (ou la fin) devient l'asile à tous les orages qui grondent<sup>26</sup> mais aussi au malheur, à la fin (ou la mise à mort) de l'édifice classique et aux premiers signes de recul de la raison. Pour masquer le risque d'anéantissement qui hypothèque désormais la vie de l'imagination enserrée dans les systèmes raisonnants, voilà paradoxalement que le vide devient le creuset de la prolifération technique se développant dans toutes les sphères de l'activité. Nous avons déjà parlé du roman gothique comme manifestation de la lutte à tout ce qui résiste au rêve. Aussi dans les couches les plus archaïques de l'imagination gothique, la prédilection toute particulière pour les scènes de violence, de tortures et de viols exprime

<sup>25</sup> Cf. John Harvey, *Men in Black*, London, Routledge, 1995. Dans son analyse de l'évolution du port du vêtement noir au Moyen Âge et pendant les Lumières, Harvey fait concorder la « démocratisation » du noir avec la fin de la démocratie en Angleterre.

<sup>26</sup> La toile historique sur laquelle s'est construit l'imaginaire de la fin gothique prend-elle en considération les secousses de la Révolution française? Les critiques sont divergentes. Par contre, le calendrier républicain, introduit en septembre 1793, fait concorder la chute de la monarchie à l'équinoxe de l'automne. La réciprocité nature/société est maintenue dans Vendémiaire et dans Fructidor. Ce rapport de régénéscence aura peut-être donné lieu à la fois à un état de béatitude et à une aliénation qui s'est traduit par les excès d'un régime de terreur qui trouve, curieusement, sa correspondance dans l'imaginaire gothique du moment. Cf. Sade, « Idée sur les romans », *Les crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1987.

dans une forme plus ou moins sublimée, une vision particulière de la mort et de l'au-delà, en même temps qu'elle tente d'apporter une solution imaginaire au refoulement de certains désirs sexuels<sup>27</sup>. La primauté accordée à la généalogie est à ce point prégnante que la quête d'un retour à un équilibre généalogique est constamment menacée par des sources de la terreur, symboles à peine voilés de la présence du surnaturel.

Ces excès et ces transgressions pourraient illustrer l'histoire d'un conflit mythique entre le Père et le Fils, à propos d'un retour « impossible » à la mère<sup>28</sup>. Cette volonté de transgression du réel dans plusieurs fictions gothiques, en faisant « du surnaturel une réalité comme les autres<sup>29</sup> », nous ramène aux travaux de Foucault, qui a maintes fois démontré que

la pensée des Lumières a systématiquement cherché à organiser et à mettre de l'ordre, en mettant sur pied des institutions qui faisaient respecter les distinctions entre la société et son « autre », qu'il s'agisse de la folie, de la maladie, de la criminalité ou de la sexualité<sup>30</sup>.

Tout comme dans la logique de l'appareil panoptique de Bentham qui reposait sur la nécessité de contenir les aberrations sociales, le détenu, le militant politique et le fou. Car l'expression « Lumières » entraîne nécessairement son corollaire de ténèbres, les célébrations qui les accompagnent, son cortège de mystères. Aussi, dans le déploiement de l'imagination gothique, la stratégie narrative de la combinatoire de six éléments-types rend leur lisibilité symbolique

<sup>27</sup> Il peut être intéressant d'ajouter que l'explication démoniaque aboutit à une surdétermination du vampire. Chez les peuples soumis au dogme des Églises orthodoxes, les hérétiques se transforment en incubes qu'on appelait « drakul ».

<sup>28</sup> La recherche des paradigmes féminins est une autre forme de l'imaginaire de la fin de l'autorité patriarcale dans la fiction gothique. Ici nous pensons à toutes les oppositions aristotéliennes que nous retrouvons tout au long de ces fictions : père-mère, demeure-chambre secrète, discours-manuscrit, symbolique-sémiotique, horreur-terreur, culture-nature, alliance-sexualité, signifiant-signifié, conscient-inconscient, rêve-cauchemar, etc.

<sup>29</sup> Artaud, Antonin, *op. cit.*, p. 9.

<sup>30</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome 1, « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p. 201.

plus ou moins complexe par les variations et les échanges de leur valeur respective dans le déroulement du récit. Le paradoxe inhérent à la convention supposée de l'écriture gothique, la technique narrative et le déroulement des actions, est précisément la réalisation que le langage met en jeu, à la fois, la matérialité d'un autre et la démonstration de l'impossibilité de cette matérialité. Ainsi, les archétypes littéraires communs à la fiction gothique expriment la tension entre le symbolique et l'altérité irreprésentable. Le discours gothique révèle la fissure dans le système de la conscience constituée, la réalité. Il nous donne à lire les signes d'une révolution à l'intérieur même de ce système en révélant au jour, par le biais d'une fascination pour les paradoxes du langage, les ruptures potentielles de l'ordre naturel. Le renversement de la perspective langagière dans la fiction gothique peut rendre compte de ces gonflements, de ces cassures, de ces prolongements et de ces excroissances qui vont déterminer l'imaginaire de la forme de la fin. D'une certaine manière, elle anticipe mille façons de mal finir. Sa représentation de la fin annonce la littérature fondée sur les suicides, la folie et la décadence du XIX<sup>e</sup> et la littérature fondée sur les manques et la dévastation catastrophique du XX<sup>e</sup> siècle.

Une dernière caractéristique de la fiction gothique que nous voudrions illustrer est que le mécanisme interne de clôture des récits est inexistant (tout comme dans tous les romans terrifiants par ailleurs). Pour retourner à notre postulat de départ qui proposait que l'imaginaire de la fin dans la fiction gothique participerait d'un discours de l'absolu où le sublime serait la marque de l'infini, une manifestation a-historique, sans lieu ni date, considérons pour un instant la « mécanique » littéraire soutenue dans la fiction et les travaux de Frank Kermode sur le temps linéaire.

Pour emprunter l'expression de Kermode, ces récits sonnent le « Tic » et puis abandonnent le lecteur dans l'intervalle qui précède le « Toc ». En refusant de sonner le « Toc », ces récits forcent le lecteur à compléter l'unité du temps par lui-même. La tentation évidente est de suppléer le « Toc » dans un réflexe intellectuel d'une contenance morale qui s'opposerait au contenu moral

« perçu » dans la terreur exploitée des récits. Les efforts multipliés à trouver une fin, à délimiter la fracture du mal que le lecteur investit, démontrent amplement le pouvoir des récits à engendrer un désir de clôture chez le lecteur. À cet égard, le narrateur dans *Le moine* emprisonne le lecteur dans un rôle de destinataire de la narration en favorisant un récit dont la fin serait ouverte plutôt que fermée. Chaque fin oblige alors le lecteur à aller vérifier la plausibilité, les résolutions, etc., chez le destinataire par une nouvelle quête des clôtures du texte dans sa relecture. Par le refus à fournir la fin (la fin n'est pas lue), ces récits rendent insupportable et obsessionnel (et étrangement inquiétant) le rôle du destinataire. La fin lit le lecteur dans une sorte de chute libre dans le plein. La fin et le lecteur planent, comme en voyage, et ne disposent plus d'aucun point de référence ou de tellement de points de référence que l'effet est le même. Nous dégringolons dans le plein...

le vide vidé de son vide c'est le plein  
 le vide rempli de son vide c'est le vide  
 le vide rempli de son plein c'est le vide  
 le plein vidé de son plein c'est le plein  
 le plein vidé de son vide c'est le plein<sup>31</sup>.

Dans le fond, est-ce toujours la même histoire? Au début aurait été le vide, le chaos, et puis l'ordre serait venu. L'homme croit qu'il est de son temps et de son pays, de sa société, de sa politique. Il croit que la terre est stable, solide, immuable. Que le passé est derrière lui pour toujours et que c'est différent. La durée de son existence ne lui laisse pas le temps de s'apercevoir que la terre s'effondre de toutes parts, se détruit sans trêve pour renaître plus ou moins. L'imagination gothique procède du séisme : l'utilisation des architectures retranchées de Walpole menacent l'organisation de l'homme, les couvents et les monastères de Lewis ne sont plus autant des lieux de prières que des espaces intemporels clos, retranchés, des mystères. Les souterrains, les caveaux de Radcliffe où l'on va mourir (retranché du monde, sans recours ni secours), sont aussi les ténèbres du corps dont les organes nous menacent de l'intérieur. Les souterrains, les labyrinthes, c'est aussi la descente vers le centre

<sup>31</sup> Gherasim Luca, *Héros-limite*, Paris, Soleil Noir, 1970, p. 49.

et vers le ventre foetal, inéluctable. La défamiliarisation proposée par l'imagination gothique, dans la peur même qu'elle institue, contribue à augmenter la terreur et le sentiment apocalyptique des récits. Sa mise en stratégie dénie à ses personnages leur identité psychologique, aux mots leur sens.

Nous croyons que le langage gothique peut être interprété comme le signe d'un premier procès collectif intenté au réel. Ce langage ne s'inscrit pas à la frontière du temps linéaire ou du temps cyclique (qui voudrait que la notion d'un présent soit en mouvement perpétuel), mais plutôt dans un espace où l'abolition du temps historique engendre un temps d'éternité. Question de distance, question d'amplitude. L'entreprise ainsi pratiquée accède à la possibilité de s'inscrire comme un discours de l'infini qui ne participe plus ni d'une genèse ou d'une apocalypse, mais qui produit plutôt son propre espace (par le rêve éveillé ou réalité subjective) par une expérience de la défamiliarisation dont Freud s'est réclamé dans l'élaboration du concept d'inquiétante étrangeté. La brèche entrouverte dans le réel par le langage merveilleux puise son énergie à même la fissure opérée entre le signifiant et le signifié.

En résumé, nous dirons que le roman gothique anglais canonique, c'est-à-dire une production historiquement déterminée par la fin du siècle des Lumières, met en forme, dans un théâtre de la cruauté, l'emprisonnement de l'homme dans un empire de signes périmés, la fin de l'histoire, etc., en tant que finalités référentielles. Les représentations de l'excès, de la transgression et du débordement qui caractérisent les contours discursifs de la fiction gothique constituent la pierre angulaire à partir de laquelle le sentiment du sublime s'est articulé. Nous préciserons que le sentiment du sublime (tel que proposé par Burke dans un contexte ethico-politique) que l'on peut dégager des mécanismes de la terreur que l'on retrouve dans la fiction gothique, n'est pas une forme définie mais plutôt une structure symbolique (historiquement déterminée quoique peu soumise à la rigidité du capitalisme naissant) autour de laquelle a gravité une multitude de sentiments de la fin. Si la fiction gothique participe d'un imaginaire de la fin, c'est parce qu'elle est interprétée

comme un trope de l'impensable, de l'innomable et de l'inénarrable en rendant incompatibles l'une avec l'autre ses représentations élémentaires (le rhétorique et le naturel) dans un excès de langage. La fantasmagorie de cette fiction, comme représentation de la terreur psychique, amènerait à la fin l'irreprésentabilité de la mort même.

## Bibliographie

- ADORNO, T. W. et Max HORKHEIMER, *Dialectic of Enlightenment*, Oxford, 1973.
- ANDRIANO, Joseph, *Our Ladies of Darkness*, Pennsylvania State University Press, 1993.
- ARMITT, Lucie, *Theorising the Fantastic*, London, St. Martin Press, 1996.
- ATTERBY, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1965.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, Paris, Vrin, 1973.
- Caliban*, n° XXXIII, *Le Gothique et ses Métamorphoses*, (Mélanges en l'honneur de Maurice Lévy), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Collectif, *Du sublime*, Paris, Belin, 1988.
- Collectif, *The Return of the Uncanny*, Seattle, Para-Doxa, vol. 3, n°s 3-4, 1997.
- DENNIS, John, *The Age of Pope (1700-1744)*, London, G. Belle and Sons LTD., 1938.
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 1, « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », n° 92.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », n° 12, 1988.
- GOLDGAR, Bertrand A., *Walpole and the Wits*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1976.
- HAGSTRUM, Jean H., *Eros and Vision: The Restoration to Romanticism*, Evanston, Northwestern University Press, 1989.
- KANT, Emmanuel, *La philosophie de l'histoire*, Genève, Gonthier, 1965.
- KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, Paris, Vrin, 1953.
- KAUL, R. K., *The Augustans*, New-Delhi, Macmillan India Limited, 1981.
- KILGOUR, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966.
- LASOWSKI, Patrick W., *Libertines*, Paris Gallimard, 1980.
- LAWRENCE, David Herbert, *Perspective dépravée*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1991.

\_\_\_\_\_, *The Rainbow*, London, Penguin, 1965.

LE BRUN, Annie, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982.

*Les Cahiers de L'Herne*, « Romantisme Noir », Paris, Éditions de L'Herne, 1978.

LÉVY, Maurice, *Le roman gothique anglais*, Paris, Albin Michel.

\_\_\_\_\_, *Le premier renouveau gothique et la sensibilité anglaise au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Actes du Congrès de Caen, Études Anglaises XXIII, 1964.

LEWIS, Matthew, *Le Moine*, Paris, Gallimard, 1966.

LUCA, Gherasim, *Héros-limite*, Paris, Soleil Noir, 1970.

LONGINIUS, *Du sublime*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1952.

LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

MATTHEWS, Richard, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, New York, Twayne Publishers, 1997.

MONK, Samuel, *The Sublime*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1960.

OLSEN, Lance, *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*, New York, Greenwood Press, 1987.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Denoël, 1977.

- PUNTER, David *et al.*, *Romanticism and Ideology: Studies in English Writing 1765-1830*, London, Routledge, 1981.
- STEPHENS, Leslie, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London, Duckworth Co., 1910.
- TILLOTSON, Geoffrey, *Augustan Studies*, London, The Athlone Press, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Augustan Poetic Diction*, London, The Athlone Press, 1964.
- TODD, Dennis, *Imagining Monsters*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.
- SADE, D.A.F., *Les crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1817, 1987.
- WALPOLE, Horace, *Le château d'Otrante*, Paris, José Corti, 1967.
- WORRINGER, Wilhem, *L'art gothique*, Paris, Gallimard, 1983.
- YOURCENAR, Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978.

## Une fin de siècle *À rebours*

Frédérique GODEFROID

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

- Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie

C. Baudelaire, *L'ennemie*

### Contexte historique du « décadisme »<sup>1</sup> en France

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France est, encore aujourd'hui, représentative d'un vaste imaginaire de la fin, en cela qu'elle fût identifiée et même revendiquée par toute une génération d'artistes et de critiques comme une période de décadence. Paradoxalement, comme toute période de crise, cette fin de siècle « décadente » était un moment de grande expérimentation, de bouillonnement artistique et culturel qui préparait la littérature à entrer de plain-pied dans la modernité. À travers le miroir déformant, mais révélant pourtant une formidable clarté, du roman *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, il est possible de cerner les grandes lignes de cette rhétorique de la décadence « fin de siècle » et d'en décrire certains éléments prédominants. Cette pensée est marquée, entre autres, par le refus du progrès, par un modèle organique de description des civilisations, par un retour vers la culture du Moyen Âge et de la décadence latine ainsi que par le triomphe de la poésie descriptive, autant d'éléments qui contribuent à ancrer l'idée d'une fin, sinon du monde, du moins d'une certaine conception de celui-ci, dans l'imaginaire littéraire des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

Parler de fin de siècle pose nécessairement le problème de la perception de la temporalité. Ce qui fait de la fin d'un siècle le

---

<sup>1</sup> « Décadisme » est le terme utilisé par Louis Marquèze-Pouey (1986), terme qu'il reprend de Verlaine (voir note 4).

lieu du déploiement d'un imaginaire de la fin est nécessairement lié à une notion arbitraire du temps :

lorsque le temps séculaire achève [...] de prendre la place du temps motivé, mesuré selon le cours des astres ou les âges du monde, c'est pour aussitôt se prêter à des opérations... révélatrices, des apocalypses en miniature. Chaque siècle aura sa « fin », une fin à célébrer (modernité) ou à vitupérer (décadence), en vertu d'un sens que l'on jugerait produit par l'histoire, mais qui n'en prétend pas moins, par un privilège quasi divin, la déborder<sup>2</sup>.

Malgré son arbitraire, la notion de fin de siècle comme point culminant a donc d'autant plus de force qu'elle se situe à un moment de bouleversements sociaux, politiques et moraux, ce qui est justement le cas en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette époque voit se multiplier les signes de changements profonds qui ne sont autres que ceux d'un monde qui bascule dans la modernité. La révolution industrielle (1830-1870), les découvertes scientifiques de Charles Darwin (*De l'origine des espèces*, 1859), de Louis Pasteur (« théorie des germes », 1866), les principes du positivisme énoncés par Auguste Comte (*Cours de philosophie positive 1830-1842*), la capitulation de Paris devant les Prussiens à la fin de la guerre franco-allemande (1871) et l'échec de la Commune de Paris, le remplacement progressif de l'aristocratie par la bourgeoisie et le triomphe de l'argent sur la noblesse sont autant de traumatismes qui entraînent une angoisse se manifestant plus particulièrement dans le monde artistique de l'époque. En effet, à aucun autre moment de l'histoire littéraire les artistes, en particulier les poètes, n'ont opposé avec autant de force leurs idées à un monde en train de glorifier la marche inexorable du progrès. C'est le cas de Joris-Karl Huysmans, qui dresse dans son œuvre une condamnation sans appel de son époque :

En fait, c'est toute la modernité, vécue comme le paradigme de l'autosuffisance humaine (et donc de la mort) que Barbey et Huysmans jettent à la trappe [...] avec le même haut-le-cœur, ne

<sup>2</sup> Mary Shaw et François Cornilliat, « Rhétoriques Fin de Siècle », dans Mary Shaw et François Cornilliat, dir., *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p. 7-24, p. 14.

cessant l'un et l'autre de dresser du XIX<sup>e</sup> siècle des bilans de défaite à la mesure du prométhéisme officiel. Le mythe du Progrès est sarcastiquement démonté :

« Le progrès de qui? Le progrès de quoi? Car il n'a pas inventé grand chose, ce misérable siècle! Il n'a rien édifié et tout détruit<sup>3</sup>. »

### Le mouvement décadent

C'est en réaction à l'envahissement du positivisme triomphant, à un naturalisme en train de s'essouffler et à l'influence croissante du capitalisme venu de l'Amérique, qu'un certain nombre de poètes et de romanciers revendiqueront comme un titre honorifique l'épithète dégradante qui leur avait été donnée et feront du terme « décadent » la marque de leur opposition. Car il ne faudrait pas croire que ce mouvement décadent était le fait de toute la société. Le « décadisme » est principalement « une querelle entre gens de lettres [opposant] des intellectuels et des artistes sur leur conception de la littérature et de l'art<sup>4</sup>. » Être décadent, c'est, pour la nouvelle génération de poètes, reconnaître dans son époque les signes d'un déclin, d'une stagnation, et les rendre manifestes aux yeux d'un monde aveuglé par la marche inexorable de la modernité. Selon Verlaine, considéré, avec Mallarmé, comme un modèle par les jeunes poètes décadents,

[Le] décadisme [...] est proprement une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout « à rebours », pour s'insurger contre, réagir par le délicat, le raffiné si l'on veut, contre les platitudes et les turpitudes, littéraires et autres, ambiantes [...]<sup>5</sup>

Dans un monde de plus en plus dominé par le matérialisme, et pour lutter contre ces « platitudes » que fustige Verlaine, surgit une figure intimement liée à l'imaginaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : celle du dandy. Baudelaire a décrit le dandysme comme apparaissant

<sup>3</sup> Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas*, Paris, Plon, 1966 [1891], p. 113, et Philippe Berthier, *Huysmans*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 337.

<sup>4</sup> Louis Marquèze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1986, p. 16.

<sup>5</sup> Paul Verlaine, « Lettre au décadent », *Décadent-revue*, n° 2, 1<sup>er</sup> janvier 1888, citée dans Marquèze-Pouey, *op. cit.*, p. 262.

surtout dans les périodes de crise, « aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie<sup>6</sup>. » La figure du dandy faisant de sa vie une œuvre d'art raffinée, qui sera poussée jusqu'à la caricature par Huysmans dans *À rebours*, exprime donc le refus de se fondre à la masse, la volonté de rechercher l'unique, de s'opposer à la grande machine moderne à désindividualiser<sup>7</sup>. Ces deux conceptions du monde diamétralement opposées, celle du dandy décadent face à l'avance du progrès, ont à leur base une conception du temps radicalement différente, l'une issue du Moyen Âge et l'autre propre à la modernité.

### Le siècle organique

En effet, la conception de la fin de siècle comme moment de décadence fait appel à un modèle de description issu de saint Augustin, qui décrivait l'évolution des civilisations comme celle d'un organisme vivant. Les métaphores biologiques ou médicales abondent dans la littérature du XIX<sup>e</sup> pour décrire ce processus, apportant les concepts de genèse, de développement, de dégénérescence, d'atteinte d'un organisme ou de sa pourriture à la description d'une époque, d'une culture<sup>8</sup>. Cette conception s'oppose au modèle plus récent, proposé par la science, d'un monde en progrès constant, à la perfectibilité infinie. La vision du siècle ou de la littérature comme organisme pose donc nécessairement la question de la valeur puisque,

[a]ssociée à la notion de fin de siècle, la notion de décadence fait se rencontrer l'imaginaire du nombre symbolique et l'imaginaire de la fin, tandis que l'organiciste sert une idéologie réactionnaire. Si la fin de siècle est COMME la fin d'un organisme animal, la décrépitude est « naturelle », et seule la maturité est bonne [...]<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 807.

<sup>7</sup> Berthier, *op. cit.*, p. 338.

<sup>8</sup> Gisèle Mathieu Castellani, « "Tout croule autour de nous"... Le topos de la décadence, modèles et figures », dans Mary Shaw et François Cornilliat, dir., *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1992, p.57.

<sup>9</sup> *Ibid.*

La décadence, telle qu'elle est perçue par les artistes et les intellectuels de l'époque, est avant tout dégénérescence, dépérissement d'un organisme ayant atteint son apogée et amorçant son inévitable déclin. On retrouve d'ailleurs l'isotopie de la maladie, de la langueur, de l'épuisement, dans nombre de commentaires concernant l'homme et son milieu dans le contexte de la fin du siècle, et le roman *À rebours* de Huysmans doit peut-être son succès à la façon magistrale dont il a su mettre en scène cet imaginaire d'une époque pourrissante. Son ami Camille Lemonnier lui écrivait d'ailleurs, après la lecture d'*À rebours*:

Vous êtes, à un degré encore inégalé, le poète horripilant du détraquement; la pourriture et la maladie d'un siècle épuisé n'avaient point trouvé avant vous de si effroyables subtilités d'analyse; [...] Littérature, musique, peinture, lois, morale, toute notre humanité en décomposition y est couchée sur la claie, vivisectée, mise à nu [...] <sup>10</sup>

La névrose, la dégénérescence due à l'accumulation de tares héréditaires, le syndrome de la « fin de race », dont le duc des Esseintes d'*À rebours* sera le parfait représentant, tout cela est présenté comme le résultat inévitable d'un profond bouleversement des valeurs provoqué par l'avènement de la modernité. Zola lui-même propose son diagnostic pour expliquer ce dépérissement :

Nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine. L'équilibre est rompu entre la matière et l'esprit <sup>11</sup>.

L'impression de déséquilibre est certainement ce qui ressort avec le plus de force du discours fin de siècle. C'est ce que l'on peut qualifier de logique de *l'entre-deux*,

celle qui, déséquilibrée, oscille entre l'absence et la présence, la mort et la vie. Issue de la fin d'une époque décadente, la modernité traverse une phase intermédiaire [...] caractérisée par une

<sup>10</sup> Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans: de l'écriture à l'Écriture*, Paris, Éditions Tequi, 1987, p. 91.

<sup>11</sup> Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 83.

agitation confuse, fiévreuse et vague qui permet ensuite la naissance d'une ère nouvelle<sup>12</sup>.

Les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle sont marquées par le sentiment d'une crise qui est également perçue dans son acception médicale, comme le moment dramatique où l'on peut reconnaître et identifier les signes de la maladie, l'instant crucial qui détermine la guérison future ou la mort<sup>13</sup>.

### À rebours : rupture et ouverture

C'est donc dans ce cadre que paraît, en 1884, ce que certains ont appelé « la bible de la décadence », et que son auteur avait annoncé comme « le four le plus drôle de l'année », le roman *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Ce roman, dont le succès sera considérable, met en scène, par le biais de son unique personnage, le duc Jean de Floressas des Esseintes, la plupart des thèmes constitutifs de l'imaginaire décadent : fin de race, dandysme, raffinement, esthétisme pervers, érudition, goût pour l'artifice, fascination pour les époques révolues, névrose et sensibilité exacerbée, refus du progrès. Sous plusieurs aspects, *À rebours* propose une rupture sans équivoque d'avec le naturalisme que Huysmans, disciple de Zola et membre du groupe de Médan, qualifie dans sa préface de 1903 de « cul-de-sac où [il] suffoquai[t] » (*ÀR*, « Préface », 59<sup>14</sup>). L'imaginaire de la fin se déploie donc non seulement dans les thèmes explorés et la figure dégénérée du duc des Esseintes, mais également dans cette volonté de rompre avec les formes du passé, quitte à ne créer qu'une nouvelle impasse. Car *À rebours* est un roman de l'échec, ne proposant aucun remède au mal qu'il s'emploie à décrire. Première expérience de monologue intérieur où se mêlent critique d'art et hallucinations névrotiques, critique sociale et poème en prose, *À rebours* est une expérience limite, une œuvre suicide qui « porte en soi des promesses de mort<sup>15</sup> », poussant jusqu'à l'extrême

<sup>12</sup> Negin Daneshvar-Malevergne, « Espace de dégénérescence et pathologie de la modernité », in *Huysmans, entre grâce et péché*, Paris, Beauchesne, 1995, p. 118.

<sup>13</sup> Mathieu Castellani, *op. cit.*, p. 58

<sup>14</sup> *À rebours* sera dorénavant cité dans le texte de la façon suivante: (*ÀR*, folio).

<sup>15</sup> Paul Valéry, *Variétés*, t. II, Paris, NRF, 1930, p. 221.

le désir [...] de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme, que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux. [Il fallait] supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf. (*À R*, « Préface », 71.)

L'unique personnage du roman, des Esseintes, est le lieu de cette expérience, et son isolement volontaire dans sa « thébaïde raffinée », le pavillon de Fontenay-aux-Roses, où il tentera de créer un univers en accord avec ses goûts d'esthète et sa sensibilité exacerbée, sert de prétexte à une réflexion sur l'état de l'art et de la société. Des Esseintes est un être faible, dégénéré, le type même de la « fin de race » dans les traits duquel « les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphe dans le sang, apparaissent » (*À R*, 77), comme le souligne la notice introductive du roman, d'un naturalisme à la limite du parodique. Dans son corps même, affaibli par les unions consanguines et les tares héréditaires, torturé par les symptômes polymorphes de la névrose, se joue sur le mode charnel toute une représentation fantasmatique de la fin. Depuis le souper de deuil donné pour l'enterrement « d'une virilité momentanément morte » (*À R*, 90) qui précède sa retraite à Fontenay-aux-Roses, jusqu'à l'effondrement final qui nécessitera l'intervention d'un médecin et obligera son retour au monde, le corps de des Esseintes subit une dégradation constante, corollaire d'une recherche esthétique poussée jusqu'à l'extrême :

Il faut se battre contre la matière, où qu'elle soit. D'où cette figure du corps à réduire par le jeûne [...] d'où aussi la recherche d'un art réduit à l'essentiel qu'entreprend des Esseintes et que poursuit Durtal<sup>16</sup>.

Ce désir irrépressible d'en finir avec un corps qui le condamne à « être au monde », implorant une fin que la lâcheté « de sa chair l'empêchait d'atteindre » (*À R*, 85), des Esseintes n'est pas maître de le réaliser. Voulant échapper à la fois à cette société qu'il déteste, à

<sup>16</sup> Françoise Court-Perez, « Le regard de l'ange : le combat contre la pesanteur chez Huysmans », in *Huysmans, entre grâce et péché, op. cit.*, p. 9.

la prison de son corps et à l'inévitable de sa propre fin, il tente d'aménager un univers artificiel, un *en dehors* du temps, dans lequel il joue sa vie à rebours. Le corps, dans cette mise en scène pour un homme seul, cesse d'exister dans l'espace, d'être chair, pour se réduire aux seules manifestations des nerfs surexcités, à une essence des sens (vue, goût, odorat, ouïe) qui sont sollicités pour chacune des expériences racontées dans le roman : l'orgue à bouche (chap. IV), la description des couleurs (chap. II) et des tableaux (chap. V), la composition de parfums (chap. X), la musique (chap. XV).

C'est la célébration du triomphe de l'artifice sur la nature, mais le corps nié fait retour et provoque l'échec du projet de des Esseintes. Car si la névrose est la cause et le moyen de cette exacerbation de la sensation qui comble l'esthète dans sa recherche d'un absolu « accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaire par la névrose », elle occasionne de nombreuses pertes de contrôle qui mènent des Esseintes au bord de l'agonie. Mais même à la dernière extrémité, il se réjouira du triomphe de l'artifice sur la nature, sous la forme de la prescription du médecin, qui, pour tenter de sauver son organisme affaibli par le jeûne et la maladie, le fait nourrir d'un lavement à la peptone :

des Esseintes ne put s'empêcher de s'adresser de tacites félicitations à propos de cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée; son penchant pour l'artifice avait maintenant, et sans même qu'il l'eût voulu, atteint l'exaucement suprême; on n'irait pas plus loin; la nourriture ainsi absorbée était, à coup sûr, la dernière déviation qu'on pût commettre. [...] enfin quelle décisive insulte jetée à la face de cette vieille nature dont les uniformes exigences seraient pour jamais éteintes! (*AR*, 333.)

Malgré ce triomphe momentané, le verdict final du médecin confirmera la victoire de cette nature méprisable, en forçant des Esseintes à quitter son refuge et à retourner à Paris.

Cette négation de la chair est corollaire d'une vision du corps comme lieu de l'inévitable dégénérescence de l'humanité,

menant à l'extinction de la race, représentée dans le chapitre central du roman par une méditation sur la syphilis :

Tout n'est que syphilis, songea des Esseintes [...] Et il eut la brusque vision d'une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges. Depuis le commencement du monde, de pères en fils, toutes les créatures se transmettaient l'inusable héritage, l'éternelle maladie [...] (AR, 193.)

Cette méditation prend ensuite la forme d'un rêve aux résonances morbides. Après avoir poussé la célébration de l'artifice jusqu'à l'ultime paradoxe par l'acquisition de plantes exotiques<sup>17</sup> évoquant par leurs formes et leurs couleurs la corruption de l'organique, la maladie (lèpre, ulcère, chancre, etc.) et les organes internes, des Esseintes épuisé est la proie d'un cauchemar. Ce rêve fait coïncider en un même personnage horrifiant, celui de la Grande Vérole, une trinité nouvelle propre à la décadence : la Femme, la Nature et la Mort. Dans « un paysage blafard, désert, raviné, mort » (AR, 197), une femme nue, couchée à même le sol, attire irrésistiblement des Esseintes, malgré sa résistance désespérée. Il reconnaît bientôt en cette femme, dont le corps se transforme sous ses yeux en un hybride mi-humain, mi-végétal, le spectre de la syphilis : « C'est la Fleur, se dit-il; et la manie raisonnante persista dans le cauchemar, dérivait de même que pendant la journée de la végétation sur le Virus. » (AR, 198.) Au moment où il allait, horrifié, copuler avec le monstre, « il se sentit mourir, s'éveilla dans un sursaut, suffoqué, glacé, fou de peur, soupirant : Ah! ce n'est, Dieu merci, qu'un rêve. » (AR, 199.)

Ce soulagement légitime est cependant révisé par la finale du roman, où s'opère un singulier parallèle entre la corruption physique symbolisée par le virus de la syphilis et la pourriture d'une société que des Esseintes a tenté de fuir et qu'il est forcé de réintégrer : « Ah! fit-il, dire que tout cela n'est pas un rêve! Dire que je vais rentrer dans la turpide et servile cohue du siècle! » (AR, 348.) Car ce siècle est bel et bien un organisme pourrissant, rongé par « le

<sup>17</sup> « Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses. » (AR, 187.)

virus des anciens âges », une nouvelle Babylone dont des Esseintes souhaite l'anéantissement au point d'appeler un Dieu en lequel il ne peut croire, l'implorant de déclencher l'apocalypse promise, qui mettrait fin à cette ignominie<sup>18</sup> :

Est-ce que, pour montrer une bonne fois qu'il existait, le terrible Dieu de la Genèse et le pâle Décloué du Golgotha n'allaient point ranimer les cataclysmes éteints, rallumer les pluies de flammes qui consumèrent les cités jadis réprouvées et les villes mortes? Est-ce que cette fange allait continuer à couler et à couvrir de sa pestilence ce vieux monde où ne poussait plus que des semailles d'iniquités et des moissons d'opprobres? (AR, 348.)

*À rebours*, comme manifestation condensée de tous les symptômes de cette décadence fin de siècle, nous permet d'explorer les diverses facettes d'un imaginaire particulier, dont les échos résonnent encore cent ans plus tard comme un rappel de cette « apocalypse de la modernité » qui ne cesse de nous hanter.

### Rhétorique décadente

La rhétorique particulière de cette période de crise est, en littérature, caractérisée par un retour vers les textes du passé. Les auteurs décadents font l'apologie du Moyen Âge, exaltent une sensibilité religieuse d'un autre temps, se plongent dans l'étude de la décadence latine avec ferveur. Tout un chapitre d'*À rebours* est d'ailleurs consacré à l'étude de la littérature latine et des débuts de la chrétienté, du premier au huitième siècle de notre ère. Des Esseintes jubile dans la contemplation d'un univers dégénéré, et la description qu'en fait Huysmans prend des allures d'apocalypse :

L'empire d'Occident croula sous le choc; la vie agonisante qu'il traînait dans l'imbécillité et dans l'ordure, s'éteignit; la fin de

<sup>18</sup> Il est intéressant de noter que l'isotopie du déluge domine la description de la perte du refuge de Fontenay-aux-Roses et du retour au monde : « *intempérie de bêtise* », (AR, 340), « aucune rade, aucune berge » (AR, 346), « ouragan » (AR, 348), « comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine [...] vont engloutir » (AR, 349), faisant de des Esseintes un moderne Noé, qui, à la toute fin du roman, « s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolant fanaux du vieil espoir. » (AR, 349.)

l'univers semblait d'ailleurs proche [...] le latin parut s'effondrer à son tour, sous les ruines du monde. (*AR*, 121.)

Mais cette crise, comme toute manifestation de la fin d'un monde, est également perçue comme le lieu d'où peuvent advenir de nouvelles possibilités de la pensée et de la langue. Pour des Esseintes, la décadence latine est le seul moment de la littérature valable, avec certaines œuvres de ses contemporains, en cela qu'il est un moment d'explosion du langage, d'hybridation des genres et des discours, un moment intense comme le dernier sursaut de flamme d'un brasier mourant illuminant des ruines :

sur le plan esthétique [Huysmans] attend du mal même l'éclosion de nouvelles « fleurs ». La décadence, qui, alliée à la mort, décompose, fait de ses lentes agonies le moment chimique par excellence, où l'artiste, hâté par le temps qui presse, peut se livrer à des coagulations, catalyses, alliances et compositions surprenantes et inédites<sup>19</sup>.

Le langage utilisé par des Esseintes pour décrire la littérature de la décadence, que ce soit celle du monde latin agonisant ou celle de la fin de son siècle, emprunte à cette même isotopie de l'organique que l'on retrouvait pour expliquer le déclin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'idée d'une langue en décomposition, « faisandée », agonisante résonne dans de nombreux passages :

L'intérêt que portait des Esseintes à la langue latine ne faiblissait pas, maintenant que complètement pourrie, elle pendait, perdant ses membres, coulant son pus [...] dans toute la corruption de son corps [...] (*AR*, 120.)

Le style décadent de Huysmans puise à la source même de cette décadence latine décrite par Désiré Nisard dans son ouvrage *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (Paris, Hachette, 1834). Les époques de décadence sont, pour ce dernier, des temps de grande érudition et l'art décadent est un art « accablé sous le poids des chefs-d'œuvre antérieurs et condamné à chercher le peu d'originalité qui est encore possible dans

<sup>19</sup> Marc Fumaroli, « Préface », in *À rebours*, p. 43.

"l'histoire" et "la nature extérieure"<sup>20</sup> ». C'est donc l'utilisation de la description qui caractérise, selon Nisard, l'essence de la rhétorique décadente, pour laquelle l'élément descriptif cesse d'être un ornement pour devenir l'essence même du discours. L'érudition des poètes de la décadence latine donne lieu, selon Nisard, à une paralysie, une dégradation inévitable par rapport aux chefs-d'œuvre classiques, à une déchéance qu'il ne manque pas d'associer avec la production littéraire de son époque. L'historien J. J. Ampère (*Histoire littéraire de la France avant le XII<sup>e</sup> siècle*, 1839) résume ainsi la piètre opinion qu'il a de la littérature décadente, dont il reconnaît les signes dans le style romantique de son temps :

Le triomphe de la poésie descriptive est un signe de mort pour les littératures. Quand on a plus rien à exprimer, on demande aux objets extérieurs ce qu'on ne trouve pas dans son âme...<sup>21</sup>

L'écriture décadente est donc, pour ces critiques, une littérature de la fin, qui s'étirole et meurt étouffée par le passé, s'épuisant à chercher une originalité dans le rare, dans « les effets indécis et compliqués, étranges et quasi fantastiques<sup>22</sup>. »

La bibliothèque de des Esseintes accomplit un raccourci saisissant puisque, négligeant presque tout un millénaire, elle place à côté de Lucain, de Pétrone, des chrétiens Grégoire de Tours et saint Boniface, ceux qu'il considère comme les maîtres et artisans de la nouvelle décadence : Baudelaire, Poe, Barbey d'Aurevilly, Tristan Corbières et surtout Mallarmé, dans l'œuvre duquel il voit l'ultime aboutissement de

la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvent les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort [...] (*AR*, 321.)

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 41.

Des Esseintes voit dans la poésie de Mallarmé, et, plus proche encore de son idéal, dans le poème en prose tel que le pratique Baudelaire, s'incarner la forme parfaite d'une langue à l'agonie, dont l'auteur de génie parviendrait à extraire l'essence, tirant de sa pourriture un arôme, une « succulence [...] réduite en une goutte », « le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art. » (*AR*, 320.)

Outre cette aspiration à une réduction à l'essentiel, accessible seulement à une élite d'esprits supérieurs et délicats, la rhétorique décadente se caractérise également par une recherche stylistique qui privilégie l'invention de néologismes, les bouleversements de la syntaxe, l'utilisation de divers niveaux de langue (familier ou argotique, scientifique, technique, archaïque), avec une prédilection pour le rare, pour l'artificiel. Si cette tendance à l'expérimentation faisait frémir d'horreur les critiques, dont Léon Bloy qui accusait Huysmans de « traîn[er] l'image par les cheveux ou par les pieds, dans l'escalier vermoulu de la syntaxe épouvantée<sup>23</sup> », elle est cependant représentative d'une volonté d'explorer de nouvelles avenues, d'ouvrir la voie à des expériences plus audacieuses encore. En sonnant le glas du naturalisme, Huysmans entre, avec *À rebours*, dans une tradition du roman autoréflexif qui plonge ses racines chez Cervantès et Diderot, et se rapproche curieusement de l'esthétique d'un certain courant de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle qui fit proclamer par de nombreux critiques la « mort du roman ».

Car, comme nous l'avons déjà dit, *À rebours* porte en lui le germe même de son propre échec par sa volonté radicale d'anéantissement de tout ce qui était la trame même du roman au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, en cela, il ouvre la porte à une littérature qui s'éloigne de la tradition naturaliste et verra éclore, au XX<sup>e</sup> siècle, de nombreuses expérimentations formelles, du surréalisme au nouveau

<sup>23</sup> Ou encore : « Un chef de gare qui manœuvrerait avec ses trains comme Huysmans avec ses phrases écraserait mille bourgeois par jour, ce qui, au demeurant, ne serait pas une occasion de désespoir. » (Cité par Livy, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, Paris, A. G. Nizet, p. 99.)

roman, jusqu'aux œuvres de métafiction américaines contemporaines dans lesquelles on peut encore entendre résonner ses échos. On pourrait facilement voir, dans la préface que Huysmans écrit vingt ans après la parution d'*À rebours* la même volonté d'en finir que celle qui transparait en titre des chapitres de l'essai d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, paru soixante ans plus tard : « Sur quelques notions périmées. -Le personnage -L'histoire -L'engagement -La forme et le contenu<sup>24</sup> ». Si l'on se fie à la description que font, en 1834, les critiques Nisard et Ampère de la décadence latine et de sa littérature, le nouveau roman tel que présenté par Robbe-Grillet reprend tout à fait les éléments de la rhétorique décadente : crise du personnage, description envahissant l'espace du texte jusqu'à en constituer l'essentiel, priorité de la forme sur le contenu, etc. Et certains procédés utilisés par Huysmans dans son roman sont généralement associés à la littérature antiréaliste de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse de l'autoréflexivité qui fait d'*À rebours* un roman spéculaire réfléchissant sur lui-même, des constantes références intertextuelles, confinant souvent au collage quand ce n'est au plagiat, déconstruction des formes et hybridation des genres (critique d'art, poème en prose, histoire littéraire, catalogue de plantes exotiques, etc.)

Sans nier totalement ses attaches à la tradition naturaliste dont il est issu, Huysmans fait, avec *À rebours*, l'expérience d'une littérature qui ne cessera, à travers Breton, Butor, Borges, Nabokov, Barth et d'autres, de proclamer sa force et sa vitalité parmi les cris de ceux qui ne voient dans la décadence que mort et anéantissement. Huysmans, décrivant une crise réelle de la pensée de son temps, appelle une fin, mais la décadence qu'il évoque est féconde et inspiratrice. Son roman pave la voie à une renaissance, et notre fin de millénaire qui annonce à tout moment la mort de la littérature

---

<sup>24</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.

aurait tout à gagner à se replonger dans cette œuvre pour prendre la fin à rebours.

## Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1980.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.
- BERTHIER, Philippe, « Huysmans et Barbey d'Aureville : l'étalon catholique », dans *Huysmans*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985.
- BRUNEL, Pierre et André GUYAUX, (dir.), *Huysmans*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985.
- COGNY, Pierre, *J.-K. Huysmans : de l'écriture à l'Écriture*, Paris, Éditions Tequi, 1987.
- COURT-PEREZ, Françoise, « Le regard de l'ange : le combat contre la pesanteur chez Huysmans », in *Huysmans : entre grâce et péché*, Paris, Beauchesne, 1995, p. 7-31.
- DANESHVAR-MALEVERGNE, Negin, « Espace de dégénérescence et pathologie de la modernité », in *Huysmans : entre grâce et péché*, Paris, Beauchesne, 1995, p. 117-128.
- FUMAROLI, Marc, « Préface », in Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7-52.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977 (1884).
- \_\_\_\_\_, *Là-bas*, Paris, Plon, 1966 (1891).
- LIVI, François, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, Paris, A. G. Nizet, 1972.

- MARIN, Louis, « Une rhétorique "fin de siècle", Pascal : De l'art de persuader (1657-1658?) », dans M. SHAW et F. CORNILLIAT (dir.), *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p. 83-95.
- MARQUÈZE-POUEY, Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1986.
- MARVICK, Louis W., « Le dégoût et la mollesse », dans M. SHAW, et F. CORNILLIAT (dir.), *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p. 149-159.
- MATHIEU CASTELLANI, Gisèle, « "Tout croule autour de nous"... Le topos de la décadence, modèles et figures », dans M. SHAW et F. CORNILLIAT (dir.), *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p. 53-67.
- RIFFATERRE, Michael, « Paradoxes décadents » dans Mary SHAW, et François CORNILLIAT (dir.), *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, p. 220-234.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
- SHAW, Mary et François CORNILLIAT, « Rhétoriques Fin de Siècle », dans M. SHAW et F. CORNILLIAT (dir.), *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p.7-24.
- VIRCONDELET, Alain (dir.), *Huysmans : entre grâce et péché*, Paris, Éditions Beauchesne, 1995.
- WALLER, Margaret, « Le commencement de la fin? Le deuil de l'homme au seuil du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Mary SHAW, et François CORNILLIAT (dir.), *Rhétoriques Fin de Siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992 p.160-171.



# **L'irreprésentable et la mort**



## En commençant par la fin : ou la mort comme origine d'un impossible récit

Stéphanie LAZURE

C'est en postulant l'impossible que  
l'œuvre se procure tout le possible.

Goethe

Tout d'abord, il y a la fin. De celle-ci, véritablement, rien ne peut être dit. Elle est inconcevable : un point d'absence qui se saisit comme arrêt, toujours repoussé vers un *ailleurs* qui l'avale. Elle est ce que l'on ne peut appréhender, l'inaccessible refermé sur lui-même. Elle s'affirme comme l'énigme fondamentale de notre propre existence, l'événement inéluctable et pourtant hors d'atteinte à l'origine d'un désir de (se) signifier, en construisant le sens de cette impossibilité qu'elle est. Et pour cela, évidemment, elle continue à vouloir se dire. Mais penser la fin, c'est se prendre dans un imaginaire où ce qui se dit et ce qui s'écrit – tous les récits que l'on invente et les théories que l'on déploie – s'avèrent aussi, paradoxalement, ce qui nous la dissimule.

La fin fixe une limite inatteignable; et cela désespère de se dire. Parce qu'elle est vaste, fin de tout et de rien, parce qu'elle est insondable dans l'espace de son avènement et parce qu'elle est insaisissable de ce lieu où je suis, où nous sommes, elle ne peut être approchée que par la spéculation. C'est bien la conclusion à laquelle arrive Paul Auster dans son court essai « La mort de Sir Walter Raleigh<sup>1</sup> », où il se sert du destin tragique de ce personnage historique pour déployer une réflexion sur la finitude et l'écriture.

Ma lecture de ce texte d'Auster prend la fin comme point de départ et tentera de montrer comment la mort y est posée comme

---

<sup>1</sup> Paul Auster, « La mort de Sir Walter Raleigh » dans *Le Carnet rouge* suivi de *L'art de la faim*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p.183-190. Il y sera désormais fait référence de la façon suivante : (SWR, folio).

origine. Pour ce faire, je prendrai appui sur certaines analyses de Maurice Blanchot, présentes dans *L'espace littéraire*<sup>2</sup>, où il lie l'origine obscure de l'œuvre à l'insaisissabilité de la mort, entre autres par le biais de la métaphore d'un regard impossible révélée par le mythe d'Orphée.

### Sir Walter Raleigh

« La mort de Sir Walter Raleigh » se présente comme une fiction critique arrimée à l'histoire biographique de Sir Walter Raleigh (1554-1618). Cet Anglais, qui fut l'un des favoris de la reine Élisabeth I<sup>re</sup>, était tout à la fois administrateur, historien, écrivain, scientifique et navigateur. Il inaugura la colonisation en Virginie et participa aux expéditions aux Guyanes. Il épousa une dame d'honneur de la reine et eut deux fils. Lorsque Jacques I<sup>er</sup> succéda à la reine Élisabeth, Raleigh fut accusé de haute trahison, puis condamné à mort. C'était en 1603. Bien que l'arrêt de mort ait été prononcé, on emprisonna Raleigh dans la tour de Londres où il séjourna durant treize années et où il rédigea, entre autres choses, une œuvre intitulée *L'histoire du monde*. Cet immense ouvrage, qui entremêle une critique du pouvoir et de ses abus à des discours historique, politique et scientifique, était destiné au fils du roi, Henry, qui était favorable à sa cause<sup>3</sup>. Publiée pour la première fois en 1614, sans titre ni nom d'auteur parce que, depuis sa condamnation, Raleigh était considéré comme civilement mort, cette œuvre importante semble n'être qu'un fragment d'un projet plus vaste dont on a perdu la trace. En 1616, Raleigh fut libéré pour un ultime voyage vers l'Ouest, sous la double condition d'aller voler le trésor des Espagnols et de ne susciter aucun conflit politique. Il s'embarqua donc pour les Guyanes sur son navire, la *Destinée*. Mais l'entreprise fut un échec lamentable et Raleigh rentra en Angleterre. Le roi réitéra la sentence de mort et une hache lui trancha la tête.

---

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955.

<sup>3</sup> Le début de la rédaction de *L'histoire du monde* (1608-09) coïncide avec la rencontre entre Raleigh et Henry, et l'accomplissement de l'œuvre vise indirectement à faire lever la sentence de mort. Le fils du roi meurt en 1612, ce qui vient mettre un terme aux espoirs de Raleigh.

### La mort comme origine

D'abord, il y a Sir Walter Raleigh. Emmuré dans une tour de pierre, il mène une vie de condamné, fixant le mur dans l'attente d'une mort imminente. Auster se sert de son destin tragique pour ancrer sa réflexion sur les possibilités et les limites de la représentation.

De par l'absence qui la constitue, la mort échappe aux possibilités de la représentation. Et bien que la mort soit inatteignable – ou peut-être justement parce qu'elle l'est –, elle s'affirme néanmoins comme structurante, fondatrice et inéluctable. Elle est ce qui assujettit : elle fixe la limite en marquant la fin et, de ce fait, circonscrit l'espace dans lequel survient l'existence. Le langage et l'imaginaire déployés afin de la saisir viennent recouvrir, en le travestissant, cet *irreprésentable* qui la définit. Elle est ce lieu que le discours tente de montrer en le circonscrivant, sans pour autant pouvoir l'atteindre. Et, même si la mort n'apparaît que sous le couvert d'une image qui la dissimule, l'être ne cesse d'inventer un sens à cette fin dont il ne peut rien savoir.

Auster dévoile simultanément la fin de ce personnage et le mouvement d'approche de la mort, marqué par la conscience de son impossible appréhension. L'écriture est porteuse de ce paradoxe dans lequel elle se prend et sur lequel s'ouvre le texte. « La mort de Sir Walter Raleigh » débute ainsi :

La tour est pierre et solitude de pierre. Crâne d'homme autour d'un corps d'homme – et sa chair vive, c'est la pensée. Mais aucune pensée n'atteindra jamais l'autre côté du mur. Et le mur ne s'écroulera pas, même martelé par l'œil. Car les yeux sont aveugles, et s'ils voient, ce n'est que parce qu'ils ont appris à voir là où il n'y a pas de lumière. Il n'y a rien ici que la pensée, et il n'y a rien. L'homme est une pierre qui respire, et il va mourir. Rien ne l'attend que la mort.

Il s'agit donc de vie et de mort. Et il s'agit de mort. Que l'homme qui vit ait réellement vécu jusqu'à l'instant de sa mort, ou que la mort ne soit rien de plus que l'instant où cesse la vie. C'est un argument de fait, c'est donc un fait qui réfute l'argument de n'importe quel mot. Car nous ne réussons jamais à dire ce que

nous souhaitons dire et, quoi que nous disions, ce sera avec la conscience de cet échec. Tout ceci est spéculation. (*SWR*, 183.)

Dès l'incipit, l'être est confronté à l'impossibilité d'appréhender la mort qui, pourtant, se dresse devant lui comme cette tour circonscrivant l'espace de sa propre existence. De là naît l'image du mur sur lequel vient frapper le regard, un regard incapable d'entrevoir l'au-delà de cette limite, et par cela rendu aveugle. Il bute contre cette façade. Le personnage scrute le mur, mais ses yeux ne perçoivent rien d'autre que la pierre. Et son opacité le ramène à sa propre pensée, habitée par l'absence et l'indicible. Maurice Blanchot dit, dans *L'espace littéraire* :

penser la mort, c'est introduire en la pensée le suprêmement douteux, l'effritement du non-sûr, comme si nous devions, pour penser authentiquement la certitude de la mort, laisser la pensée s'abîmer dans le doute et l'inauthentique – ou encore comme si, à la place où nous nous efforçons de la penser, devait se briser plus que notre cerveau mais la fermeté et la vérité de la pensée<sup>4</sup>.

Chez Auster, pourtant, l'être ne se définit qu'en cette essentielle et impossible représentation. Il existe dans ce mouvement de la pensée qui réfléchit sur la mort et qui tente d'entrevoir cela même que le mur dérobe au regard.

Auster fonde son essai sur la métaphore du regard. Il y exploite le rapport de l'être à la mort, rapport nécessairement *irreprésentable* hors d'une fiction. « Il y a le mur, » dit-il, « et il y a la vérité à laquelle nous sommes confrontés. La question est : à quel moment commence-t-on à voir le mur? » (*SWR*, 185.) La distance qui sépare l'être de sa fin peut se concevoir, de façon analogique, comme la distance nécessaire à l'acte de voir. L'écart qui s'instaure entre le sujet qui regarde et l'objet appréhendé s'avère l'espace où la vision trouve sa possibilité d'avènement. L'éloignement est ce qui permet l'immédiateté d'une perception, par cette action de la vue qui saisit le dehors et l'incorpore. Blanchot explique que

---

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p.117

[v]oir ne suppose qu'une séparation mesurée et mesurable : voir, c'est certes toujours voir à distance, mais en laissant la distance nous rendre ce qu'elle nous enlève. La vue s'exerce invisiblement dans une pause où tout se retient. Nous ne voyons que ce qui d'abord nous échappe, en vertu d'une privation initiale [...]. Voir, c'est se servir de la séparation, non pas comme médiatrice, mais comme moyen d'immédiation, comme im-médiatrice<sup>5</sup>.

L'absence de la mort n'offre rien d'autre à l'œil qu'un mouvement qui sans cesse désespère de l'entrevoir. Le texte montre un regard qui erre et recherche ce qui échappe à la possibilité d'être vu et, de ce fait, il s'affirme comme une métaphore du parcours de l'écriture qui se veut tentative de saisissement et de représentation.

La présence de la lumière est nécessaire à la vision, comme est essentiel à la pensée ce qui éclaire, c'est-à-dire ce qui donne à voir et rend compréhensible. Mais voilà que la mort se présente telle une obscurité complète – figurée par la pierre –, où s'abîme le regard de l'être qui en sonde l'opacité. « Et le mur ne s'écroulera pas, même martelé par l'œil. Car les yeux sont aveugles, et s'ils voient, ce n'est que parce qu'ils ont appris à voir là où il n'y a pas de lumière. » (*SWR*, 183.) Ce regard aveugle métaphorise le vain mouvement d'approche de la mort, en ce qu'il est désir de voir l'obscur, désir irréalisable sans travestir la nature même de l'obscurité, c'est-à-dire en la saisissant à la lumière du jour. L'entreprise est vouée à l'échec et néanmoins toujours relancée par la conscience même de cet échec.

C'est la mort. Et nous disons « mort », comme si nous prétendions exprimer ce dont nous ne pouvons rien savoir. Et pourtant nous savons, et nous savons que nous savons. Car nous tenons cette science pour irréfutable. C'est une question à laquelle ne se trouve nulle réponse et qui nous ramène à des questions multiples, lesquelles à leur tour nous ramèneront à ce dont nous ne pouvons rien savoir. Nous sommes donc bien autorisés à demander ce que nous voulons demander. Car il ne s'agit pas seulement de vie et de mort. C'est de la mort, et c'est de la vie qu'il s'agit. (*SWR*, 184.)

---

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.39

« La mort de Sir Walter Raleigh » dévoile le paradoxe fondamental auquel se bute inlassablement l'être qui tente d'appréhender la mort. Incapable de la saisir et de se l'expliquer dans l'instant même de son avènement, l'instant mortel, l'être tend tout de même vers elle. Or, de cette tension surgit un espace imaginaire qui se substitue à ce néant qui le délimite. L'impenétrabilité devient, par un mouvement de retour, ce qui donne la possibilité de créer une image, un mot, un sens, un texte. Mais le voile textuel ainsi tissé, masquant l'absence qui le génère, énonce simultanément l'impossible dévoilement de ce qu'il désire montrer. Et Blanchot renchérit :

Révéler suppose, en effet, que se montre quelque chose qui ne se montrait pas. La parole (celle du moins dont nous tentons l'approche : l'écriture) met à nu, sans même retirer le voile et parfois au contraire (dangereusement) en revoilant – d'une manière qui ne couvre ni ne découvre<sup>6</sup>.

Ce qui émerge dans le texte d'Auster est l'image d'une tour où Raleigh est enfermé, comme l'homme dans sa propre existence, incapable de voir au-delà du mur ou à travers l'opacité de la pierre. Face à ce mur, la pensée de la mort se prend dans un mouvement spéculatif et s'offre à l'imaginaire qui s'avive et se déploie.

La spéculation – du latin *speculari*, observer – est ce mouvement de la pensée qui libère l'écriture, là où le langage et l'imaginaire, en se substituant à l'impossible vision de la mort, inventent une fiction qui la recouvre. Blanchot précise que

la perversion commence alors. La parole ne se présente plus comme une parole, mais comme une vue affranchie des limitations de la vue. Non une manière de dire, mais une manière transcendante de voir<sup>7</sup>.

Si la spéculation est à l'origine du texte d'Auster, elle s'avère cependant l'affirmation de son achoppement. Elle est l'aveu de son

---

<sup>6</sup> Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 41

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.40

échec réitéré dans le corps du texte : « Et si nous réussissons jamais à dire ce que nous voulons dire, ce sera néanmoins avec la conscience de cet échec. Tout ceci est spéculation. » (*SWR*, 189.) L'écriture déployée par le mouvement spéculatif reste imbriquée dans le paradoxe qui la génère et contre lequel elle bute. Elle dit l'impossible dévoilement de cette mort qui la fait advenir.

À ce titre, le texte révèle, par de nombreux signes, l'impénétrabilité à laquelle il est confronté. Il métaphorise l'opacité en une iconographie toute minérale – la pierre, la tour, le mur. La pierre est présentée dans une matérialité qui la rend signifiante, hors du langage et du sens, à l'image de la mort elle-même. Face à cet indicible, l'écriture répond en représentant des objets impénétrables, denses et illisibles, elle se sert de la pierre comme d'un hiéroglyphe où la mort serait cryptée – comme signe d'avant le langage – et n'offre au lecteur qu'un *mot-chose* échappant au déchiffrement, un objet vidé de sens. L'écriture survient pour dire qu'elle ne peut rien dire hors de ces figures, pour dire que, derrière elles, il n'y a rien qui puisse être dit. Or, c'est précisément ce *rien* qu'elle désire dire. Parce que de *rien* – là où s'ancre la spéculation – l'on peut tout dire.

Une chose est certaine : cet homme va mourir. La Tour est impénétrable, et la profondeur de la pierre infinie. Mais la pensée détermine néanmoins ses propres limites, et l'homme qui pense peut par moment se surpasser, même s'il n'a nulle part où aller. Il peut se réduire à l'état de pierre, ou il peut écrire l'histoire du monde. Là où n'existe aucune possibilité, tout redevient possible. (*SWR*, 184.)

Le texte se construit par le biais d'une écriture spéculative. Et dans ce mouvement intrinsèquement paradoxal de l'écriture austérienne s'enchâsse le destin tragique de Raleigh, dont la vie entière est marquée par la mort.

Ainsi, Sir Walter Raleigh est condamné par une sentence qui, bien qu'elle proclame son arrêt de mort, le laisse néanmoins dans l'attente. Sa mort est assurée, déjà présente mais encore

toujours à venir. Dans l'espace de la tour, qui est celui de l'attente, la sentence de mort devient prophétie, dans la mesure où la mort n'arrive pas, bien qu'elle ne cesse d'y être par le fait même de l'annonce. Raleigh y est assujetti :

Il peut compter les pierres. Il peut devenir pierre qui respire, ou il peut écrire l'histoire du monde. Mais à tout instant, il est captif d'autrui, et sa volonté ne lui appartient plus. Seules ses pensées lui appartiennent, et il est aussi seul avec elles qu'il est seul avec l'ombre qu'il est devenu. Mais il vit. Et non seulement il vit – il vit aussi pleinement que le lui permet l'espace dont il dispose. Et au-delà de cet espace. Car une image de mort l'incitera néanmoins à trouver la vie. Et pourtant rien n'a changé. Car la seule chose qui l'attend est la mort. (*SWR*, 186.)

La parole qui prophétise donne à entendre, dans l'immédiateté de son saisissement, une vision du futur devenue performative. Raleigh habite l'espace prophétique de sa mort, espace fragile, soumis à l'effacement. Blanchot explique que

la parole prophétique annonce un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce et parce qu'elle l'annonce quelque chose d'impossible, qu'on ne saurait vivre et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l'existence. Quand la parole devient prophétique, ce n'est pas l'avenir qui est donné, c'est le présent qui est retiré et toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable<sup>8</sup>.

Raleigh est emprisonné durant treize années dans sa tour. L'espace de sa propre existence est circonscrit par un mur indépassable : « Car la mort est un mur, et au-delà de ce mur nul ne passe. » (*SWR*, 185.) Dans ce temps devenu attente de la mort, il ne reste que la possibilité d'une pensée errante se déployant face à l'insoutenable, déblayant l'espace d'un *imaginaire de la fin* qui puise au mythe fondateur de l'eschatologie biblique. Comme si, devant la mort, devait nécessairement surgir une fiction originaire qui se veut la négation de la fin, qui la travestit pour y inscrire l'illusion d'un passage à autre chose, l'idée nécessaire d'une

---

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1959, p. 110.

transition<sup>9</sup>. Ainsi, le texte de Paul Auster se réfère implicitement à l'*Apocalypse*, il dit l'avènement d'une fin qui n'en est pas une, qui transcende l'inéluctable finalité en dévoilant un espace d'après la fin qui viendrait s'y substituer. À l'image des mythes eschatologiques, où la fin d'un monde ouvre invariablement sur l'avènement d'un autre, où la mort est une rédemption qui permet le passage à un nouveau monde.

À chaque instant demeure la possibilité de ce qui n'est pas. Et de chaque pensée naît une pensée contraire. De la mort surgira une vision de vie. Et d'un lieu, l'image bénéfique d'un autre lieu. L'Amérique. À la limite de la pensée, là où le Nouveau Monde annule l'ancien, un lieu inventé, qui prend la place de la mort. Il a déjà touché à ses rivages, et son image le hantera jusqu'à la fin. C'est le Paradis, c'est le jardin avant la Chute, et il donne naissance à des pensées dont le domaine s'étend au loin, hors de portée d'un homme. (SWR, 184-185.)

Raleigh est libéré de sa tour et s'embarque avec son fils sur la *Destinée* pour ce voyage insensé vers l'Ouest où il doit, s'il veut être gracié, voler le trésor des Espagnols sans susciter de leur part ni colère ni désir de vengeance. Et l'homme accepte ce projet absurde, mu par la quête d'une terre promise où serait effacée la prophétie de sa mort. Mais comme l'énonce Blanchot :

La parole prophétique est une parole errante qui fait retour à l'exigence originelle d'un mouvement, en s'opposant à tout séjour, toute fixation, à un enracinement qui serait repos<sup>10</sup>.

En effet, la terre promise ne peut jamais être atteinte, elle se loge dans l'espace ouvert par le désir constant de la rechercher. Elle

---

<sup>9</sup> Il est intéressant de marquer l'imbrication profonde entre la mort et l'idée de transition, contenue de façon exemplaire dans le terme même de *trépas*. Comme le précise Françoise Dastur : « Il s'agit toujours, en effet, de donner un sens à cet impensable qu'est la mort, et c'est pourquoi on a tendance à voir en elle un passage et non une fin, comme le terme de *trépas*, qui signifie dépassement ou transgression [...] en témoigne dans notre langue » (tiré de *La mort. Essai sur la finitude*, Paris, Hatier, « Optiques philosophie », 1994, p.10).

<sup>10</sup> Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p.110

est à l'image du mouvement d'approche de la mort qui continue toujours, malgré tout, de s'en éloigner. Le nouveau monde, en tant que passage de l'ancien au nouveau, pose implicitement une transition, une fin. Elle s'y inscrit d'ailleurs comme un point de fuite innommable en lui-même. Elle ne peut être cernée que dans le mouvement transitoire qui, dans l'après-coup du changement, marque par l'effectivité du passage une fin implicite. Prise dans l'impossibilité de dire la mort, l'écriture ne révèle la fin qu'en ce lieu où elle la tait; et elle survient par ce mouvement de l'errance qui est recherche infinie d'un langage pour nommer l'indicible.

Raleigh s'embarque avec son fils pour une traversée qui le mène en Guyane, où son fils est tué. « Et la mort du fils est la mort pour le père. » (*SWR*, 188.) L'entreprise se solde par un échec retentissant et Raleigh revient en Angleterre pour se faire trancher la tête d'un coup de hache.

Et la question est donc : pourquoi traverser un océan entier dans le seul but d'honorer un rendez-vous avec la mort? Nous pouvons bien parler de folie, ainsi que d'autres l'ont fait. Ou nous pouvons parler de courage. Mais peu importe de quoi nous parlons. Car c'est ici que les mots commencent à manquer. Et si nous réussissons jamais à dire ce que nous souhaitons dire, ce sera néanmoins avec la conscience de cet échec. Tout ceci est donc spéculation. (*SWR*, 189.)

### Le regard d'Orphée

Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot commente le mythe<sup>11</sup> d'Orphée, qui permet de mieux comprendre cette nécessité

---

<sup>11</sup> Il faut mettre en lumière cette caractéristique particulière du mythe qui le révèle comme un récit fondateur s'inscrivant dans une temporalité antérieure à celle de l'Histoire, dans le Grand temps mythique qui est celui de l'origine. Les mythes, tout en les recouvrant, puisent aux réalités inexplicables de l'existence. Ces récits sont tenus pour vrais, en ce qu'ils instaurent une logique de l'imaginaire face à ce qui, dans le réel, échappe. L'impossibilité de saisir la mort, et de ce fait, l'impossibilité de fixer un sens à l'existence humaine est à l'origine de l'avènement de ces récits mythiques comme cosmogonies, où les fictions inventées sont fabrication d'une imagerie collective qui a pour fonction de raconter, d'expliquer et de révéler une vérité inexprimable. Ici, celle de la mort. À ce titre,

pour Raleigh d'affronter la mort. Orphée descend dans les profondeurs de la mort afin d'aller chercher Eurydice, son amour et sa muse, dont la présence est nécessaire à son chant. Si Orphée peut descendre dans l'espace de la mort et s'approcher d'Eurydice afin de la ramener au jour, il ne doit pas se retourner et la regarder, sous peine de la perdre. Le mythe d'Orphée met en scène une loi qui est celle d'un impossible regard<sup>12</sup>.

Orphée transgresse l'interdiction et se retourne malgré tout. Or, cette vision insoutenable par laquelle Orphée sacrifie son chant en perdant Eurydice, cet instant où l'insaisissable est vu, devient pour Blanchot ce lieu où le désir d'entrevoir l'origine de l'œuvre s'affirme comme l'inspiration de l'œuvre. Il précise :

ce mouvement défendu est précisément ce qu'Orphée doit accomplir pour porter l'œuvre au-delà de ce qui l'assure, ce qu'il ne peut accomplir qu'en oubliant l'œuvre, dans l'entraînement d'un désir qui lui vient de la nuit, qui est lié à la nuit comme à son origine. [...] L'œuvre est tout pour Orphée, à l'exception de ce regard désiré où elle se perd, de sorte que c'est aussi seulement dans ce regard qu'elle peut se dépasser, s'unir à son origine et se consacrer dans l'impossibilité<sup>13</sup>.

Selon Blanchot, l'œuvre apparaît dans ce mouvement que mime le regard d'Orphée, regard insoutenable qui s'avère l'expérience d'une impossibilité où l'œuvre se sacrifie et qui, simultanément, permet à l'œuvre d'exister dans un parcours qui dissimule cette disparition. Ainsi, la mort se représente-t-elle comme un point d'achoppement – cette vision impossible –, qui tout à la fois libère le mouvement de l'œuvre et est libéré par lui.

---

voir l'ouvrage de Mircéa Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

<sup>12</sup> « À propos d'Eurydice, signalons qu'il contient le mot grec *diké*, qui signifie loi. Voir Eurydice serait donc saisir la loi de l'œuvre, le point absolu où la possibilité et l'impossibilité de l'œuvre convergent. » (Chantal Michel, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1997, p. 30.)

<sup>13</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 229-230

Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciance, atteint l'origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration<sup>14</sup>.

Orphée ne peut atteindre cet espace de la mort que par les possibilités que permet l'art, que par cette caractéristique intrinsèque à l'art de pouvoir se jouer de ses propres limites. Le regard d'Orphée n'est concevable que parce qu'il survient d'ores et déjà dans l'espace de l'écriture. Les figures qui permettent de saisir le visage évanescant de la mort sont autant de fictions qui recouvrent l'indicible réalité. Elles marquent ce qui, dans ce qu'elles nomment, toujours se dérobe. Car « la mort elle-même est fuite perpétuelle devant la mort, parce qu'elle est la profondeur de la dissimulation<sup>15</sup>. »

Le récit d'Auster participe en fait de ce même mouvement paradoxal, où l'insaisissabilité de la mort s'affirme comme le point d'achoppement du récit, en même temps qu'elle est ce qui en permet l'avènement. C'est dans l'espace libéré par l'écriture que peut s'élaborer une fiction qui s'alimente des possibilités et des limites de la représentation.

Orphée est le signe mystérieux pointé vers l'origine, là où ne manquent pas seulement la sûre existence, l'espoir de la vérité, les dieux, mais où manque aussi le poème, où le pouvoir d'entendre, s'éprouvant dans leur manque, sont à l'épreuve de leur impossibilité<sup>16</sup>.

L'écriture se révèle être une expérience en regard de l'impossible. À ce titre, le mouvement d'approche de la mort qu'est

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 232

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 205

l'écriture austérienne reproduit l'appel d'Orphée à Eurydice : l'insoutenable vision devient simultanément ce lieu vers lequel il tend – le désir de l'œuvre – et son indicible point d'origine.

### **La circularité ou le retournement du regard**

Mais revenons à Raleigh qui, devant cette mort imminente marquée par l'espace de sa tour, rédige *L'histoire du monde*, une œuvre qui vient recouvrir ce néant qui le guette<sup>17</sup>. L'acte d'écriture de Raleigh, enchâssé dans celui d'Auster, vient témoigner d'un même désir de faire œuvre face à la mort. Et c'est l'histoire du monde entier qui s'invente dans cet espace; Auster nous la présente comme une œuvre où le réel de la mort est transcendé par la puissance de l'art.

S'il existe un art de vivre, alors l'homme qui vit sa vie comme un art aura conscience de son propre commencement et de sa propre fin. Et au-delà, il saura que sa fin se trouve dans son commencement, et que chaque souffle qu'il respire ne peut que le rapprocher encore de cette fin. Il vivra, mais aussi il mourra. Car nulle œuvre ne demeure inachevée, même celle qui a été abandonnée. (*SWR*, 189.)

Auster nous décrit Raleigh comme ayant fait de sa vie une œuvre, parce qu'il soutient l'insoutenable et touche au mur. À l'image d'Orphée qui se retourne vers Eurydice. Ainsi, l'écriture suggère implicitement l'avènement de ce regard impossible dans l'univers fictif qu'est l'espace de la mort de Raleigh. C'est aussi dans ce même espace de la mort, figuré par la tour, que se voit symbolisée une vision possible de sa propre fin, inscrite à même l'opacité de la pierre. Auster dépeint Raleigh comme celui qui fait œuvre de son désœuvrement, en maintenant ce désir de ne pas se détourner de la mort, en choisissant plutôt d'en faire le point d'origine de *L'histoire du monde*.

---

<sup>17</sup> Il est peut-être nécessaire de rappeler que Raleigh envisageait *L'histoire du monde* comme un moyen indirect d'infléchir la décision du roi dans le but de faire lever sa condamnation à mort.

Tout homme avance vers le mur. L'un tourne le dos et, à la fin, sera frappé par-derrière. Un autre devient aveugle à sa seule évocation et passe sa vie dans la peur, à tâtonner devant lui. Et un autre le voit depuis le début, et bien que sa peur ne soit pas moins grande, il s'apprend à lui faire face et parcourt sa vie les yeux ouverts. Chaque acte comptera, jusqu'au dernier, parce que plus rien ne comptera à ses yeux. Il vivra parce qu'il est capable de mourir. Et il touchera le mur. (*SWR*, 190.)

Ainsi, le mur est atteint et Raleigh n'est plus. Mais là encore, la mort continue de se dérober et ce qu'elle nous donne à voir n'est qu'une fiction qui la recouvre. Le récit qu'Auster élabore ne fait que circonscrire l'*irreprésentable* par un mouvement circulaire qui est spéculation. De cette mort qui toujours excède le texte survient une écriture qui ne cesse de réitérer son impuissance à la nommer, en même temps qu'elle persévère à la figurer dans l'imaginaire, à la travestir en la donnant à lire. L'écriture austérienne s'ancre dans l'espace ouvert par le mythe d'Orphée, elle s'alimente de cette expérience d'un impossible regard qu'elle retourne pour en faire l'origine de son récit.

La pensée de la mort actualise la circularité de son mouvement parce qu'elle pose l'inatteignable limite qu'est la fin comme son point de départ, abolissant de ce fait la structure conceptuelle linéaire articulée par la séquence début/fin. Et cela nous ramène au fondement de cet essai qui a la mort comme origine : « Chaque fois, nous dit Blanchot, que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir<sup>18</sup>. »

C'est donc dans ce mouvement circulaire que s'ancre le récit d'Auster, qui se donne à lire sous le mode du ressassement et de la répétition. Son écriture émerge entièrement de la brèche qui s'ouvre entre ces deux phrases : « C'est ainsi que cela commence. Et c'est ainsi que cela finit. » (*SWR*, 185.) D'entre ces quelques mots interchangeables, où se confondent l'origine et la fin, émerge une écriture qui se déploie au pourtour de la mort de Raleigh.

---

<sup>18</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 114

Cet espace textuel où se dit l'échec de cette entreprise insensée s'avère néanmoins une victoire symbolique sur l'impossible appréhension de la fin. D'abord, l'écriture est pérennité, en ce qu'elle transcende la mort par la trace qu'elle laisse. Mais surtout, elle libère l'espace de l'œuvre que Paul Auster prolongera dans *L'invention de la solitude* et ses premiers romans. Un espace essentiel.

Ainsi, la mort est déjouée par une fiction qui la nie en l'affirmant, par une écriture qui survient en se posant face à cette négativité première – l'inexistence. Le récit s'achève par cette phrase qui le renouvelle à l'infini, en nous ramenant à ce point de départ où la mort s'écrit comme l'origine insaisissable d'où toutes les histoires sont encore et toujours possibles : « Et nous pouvons dire en vérité ce que nous voulons dire. » (*SWR*, 190.)

## Bibliographie

AUSTER, Paul, « La mort de Sir Walter Raleigh », dans *Le Carnet rouge* suivi de *L'Art de la faim*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p.183-190.

\_\_\_\_\_, *L'invention de la solitude*, (trad. Christine Le Bœuf, lecture de Pascal Bruckner), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1988.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959.

\_\_\_\_\_, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955.

DASTUR, Françoise, *La mort. Essai sur la finitude*, Paris, Hatier, coll. « Optiques philosophie », 1994.

ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

LEFRANC, Pierre, *Sir Walter Raleigh écrivain. L'œuvre et les idées*, Paris, Librairie Armand Colin, 1968.

LEMONNIER, Léon, *Sir Walter Raleigh*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.

MICHEL, Chantal, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1997.

**Le dos du prisonnier et la face de Dieu :  
l'invention de la parole dans *L'espèce humaine*  
de Robert Antelme et *Shoah* de Claude  
Lanzmann**

Pascal CARON

Et tant d'autres hallucinations. Car nous sommes revenus hallucinés et maintenant encore nous avons ces nuques et ces dos dans les yeux, et, lorsque nous voyons des prisonniers allemands, nous retrouvons les mêmes nuques, les mêmes dos.

Robert Antelme

Si l'histoire relate le mouvement qui porte une multiplicité de sujets singuliers, ce n'est qu'au prix de l'effacement de leur singularité, au profit d'une vue plus générale. Plus spécifiquement, entendons ceci : l'histoire s'écrit en réponse à un effacement qu'elle précipite et contribue à combler. Les différentes formes d'oppression politique l'ont montré : il faut effacer l'histoire afin d'instaurer, par son retour, la mémoire (qui n'est en fait qu'une mémoire parmi d'autres, un récit qui vient prendre la place de ceux qui ont été effacés, mais qui vise à se confondre avec la Vérité). Avec l'accomplissement de l'effacement, ce sont d'abord les *corps* qui se perdent et qui fusionnent en corps-social, corps-historique. À l'intérieur des camps d'extermination et de travail, sous le règne du III<sup>e</sup> Reich, l'inscription du sujet en tant que corps a subi un déplacement important. Nié dans son corps même, vu les attributs et caractéristiques qui lui devinrent soudainement intrinsèques, le détenu se vit rejeté à la position de l'étranger absolu, autre-que-l'homme<sup>1</sup>, laquelle se formula par l'actualisation de l'effacement du corps *avant même* la négation historique de son existence.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article de Jean-Ernest Joos, « La Haine antisémite. La Loi de la Haine, la Haine de la Loi », *Les temps modernes*, n° 559, février 1993.

On a prétendu qu'à propos des camps il n'y avait rien à penser. Il faut pourtant le penser<sup>2</sup>. Alors se pose le *comment* de cette pensée. Car, d'emblée, pour le survivant ou l'observateur, rien n'est donné : ni souvenirs ni représentations, ni contenu de conscience ni concept. La question met tous les savoirs en échec; cependant elle les appelle tous. L'histoire, science du relatif et du fini, fait ici la rencontre de ce qui est radicalement autre. En effet, elle se penche sur l'absolu et l'infini, « l'absolu du mal, par la négation même de la condition humaine (...); l'infini de la mort de masse, froidement calculée et appliquée de manière industrielle...<sup>3</sup> », comme le dit François Bédarida. La perspective qui doit être adoptée – et elle ne peut être que plurielle – ne doit pas faire l'économie de l'enjeu épistémologique propre à l'événement : l'intrication problématique de l'histoire et de l'éthique. Car, devant l'impensable du désastre, devant le mouvement du regard historique qui survole les pointes du particulier et celui de l'idéalisme qui universalise par la toute-puissance de la raison, l'historien ne peut se cantonner dans les vues réductrices de l'objectivation. S'il doit convoquer, en regard de ce que Bédarida appelle le *facteur anthropologico-religieux* de l'événement<sup>4</sup>, tous les savoirs qui sont à sa disposition – tant sociologique qu'historique, psychanalytique que religieux – c'est sans jamais perdre de vue que la dimension éthique demeure centrale. Éthique qui affirme le refus d'accepter que la Shoah ne s'étudie pas<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Je crois fermement à la nécessité de penser la « rupture » des camps. Plus que le drame d'un peuple exposé à l'extermination, c'est la modernité entière qui doit repenser ses fondements à la lumière de cet ébranlement, de ce que Schmuël Trigano appelle la *crise de l'être-ensemble* (« Les Juifs comme peuple à l'épreuve de la Shoah », *Pardès*, n° 9-10, 1989).

<sup>3</sup> François Bédarida, « La Shoah dans l'histoire : unicité, historicité, causalité », *Esprit*, Paris, n° 235, août-septembre 1997, p. 217-218.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>5</sup> Cette impossibilité de l'étude de la Shoah et de l'expérience concentrationnaire (notons ceci : c'est à l'expérience des camps de concentration au sens large – sans réduire camp de travail et camp d'extermination à une seule et même expérience, égale – que je ferai référence dans ce texte) est le constat auquel en arrive Yann Moix dans son article « Auschwitz et les Lumières » (*La Règle du jeu*, Paris, n° 8, janvier 1996). Il

Ainsi posé, le problème de la mémoire des camps revêt une double orientation interprétative : il se fonde sur une entreprise de mise à jour des traces de l'événement historique (traces matérielles, restreintes, des chambres à gaz; documents faisant état de modifications à apporter aux « traitements » ou de l'heure d'arrivée et de départ des trains) qui agiraient, comme dans toute investigation historique, en tant que caution de l'objectivité du travail; il s'accorde le recours au témoignage personnel de ceux qui *ont vu*, devenant par là victimes de l'effacement. La difficulté que pose cette double orientation à la discipline historique (et à toute discipline qui s'applique à penser les camps) tient en ce qu'elle impose certaines contraintes à la lecture des traces (ne pas confondre les modes de sélection de l'histoire et de la mémoire et ne pas taire le caractère pluriel de cette dernière), tout en mettant en évidence l'urgence de cette lecture.

Alors que la moyenne d'âge des survivants des camps de la mort est d'environ 81 ans, que la disparition des témoins *directs* est imminente donc, analyser la question de la mémoire en rapport avec ses modes de transmission se présente comme un impératif. Je ne m'appliquerai pas à exposer les raisons de cet impératif, de ce « devoir de mémoire » pour reprendre l'expression de Primo Lévi – ce qui a été déjà fait à plusieurs reprises avec une efficacité certaine<sup>6</sup>. En tant que témoin indirect (qui n'a pas même connu un témoin au second degré, qui ne revendique aucune filiation si ce n'est celle, oblique, de la mémoire léguée par les traces *écrites* ou *visuelles* des camps), je lis avec la distance de celui qui est hors de l'expérience le constat

---

représente une abdication totale face aux difficultés d'ordre épistémologique que soulève cette étude; une conclusion aussi difficile que stérile.

<sup>6</sup> Notamment par Vicente Sánchez-Biosca dans « *Hier ist kein Warum*. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997. Trois raisons principales expliquent, pour l'auteur, l'attention prêtée aux camps de concentration dans la réflexion en Occident : 1) l'échec du projet des Lumières qu'ils représentent; 2) leur situation géographique, au coeur de l'Europe, qui pose un seul et même lieu pour l'émergence et la négation de ce même projet; 3) le « caractère traumatique de l'expérience concentrationnaire » qui fait que le travail de mémoire a jusqu'ici échappé, au moins partiellement, à toute tentative d'explication satisfaisante.

auquel en arrive Pierre Vidal-Naquet après l'analyse des écrits du « révisionniste » Faurisson :

Je crois toujours à la nécessité de la mémoire et j'essaie à ma façon d'être un homme-mémoire, mais je ne crois plus que l'historien soit chargé de la vengeance des peuples. Que la guerre soit finie, que la tragédie soit, en quelque sorte, laïcisée, c'est ce qu'il faut bien admettre, même si cela entraîne pour nous, je veux dire pour nous les Juifs, la perte de cette sorte de privilège de la parole qui a été dans une large mesure le nôtre depuis que l'Europe a découvert le grand massacre. Et cela n'est pas en soi mauvais, car s'il y a quelque chose d'insupportable c'est bien la pose de certains personnages qui, drapés dans le grand cordon de l'extermination majeure, croient échapper ainsi aux communes petites, aux communes lâchetés qui sont le lot de l'humaine condition<sup>7</sup>.

Aussi, être un « homme-mémoire » consistera d'abord — il ne saurait en être autrement — à observer comment d'autres, avant moi, se sont efforcé de l'être.

### Appréhension du comment par la figure

Précisons immédiatement la formulation précédente : le comment ne fait appel à aucune *intention*. Si certains ont laissé des traces qui semblent faire d'eux des hommes-mémoire, ce n'est qu'à ces traces que j'ai accès en tant que lecteur ou spectateur. Aussi, je n'entreprendrai pas la fouille de ce qui serait le réseau des intentions que l'auteur-réalisateur aurait hermétiquement placé dans son œuvre, pas plus que je ne viserai à *interpréter* (au sens d'Eco) le texte (le film) dans le but de définir le lecteur modèle qu'il appelle ou le sens dernier qui le constitue. La figure se tient résolument du côté du lecteur (spectateur). Plus spécifiquement encore au cœur de la *sémiotisation*.

La figure est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprie et l'intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le monde<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Pierre Vidal-Naquet, « Un Eichmann de papier », *Esprit*, septembre 1980. Repris dans *Les assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987, p. 82.

<sup>8</sup> Martin Lefebvre, « De la mémoire et de l'imagination au cinéma », in *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997, p. 92. Je renvoie le lecteur à ce texte — auquel

C'est ce qu'écrit Martin Lefebvre à propos du spectateur devant le film. Puisque la figure est cette impression que produisent les images sur le spectateur, après avoir été fécondées par son imagination et la mémoire qui lui est spécifique (*memoria*<sup>9</sup>), elle s'applique à tout signe objet-du-monde, texte ou projection cinématographique. Par elle, aussi, émerge le sens aux yeux du lecteur.

De là, sa qualité de structuration *ouverte* (ce qui ne signifie pas débridée ou mystique, mais fantôme, dont l'imprécision assure l'échappée du sens, sa diffusion étale) me permettra d'identifier une figure commune à deux objets esthétiques<sup>10</sup> différents, liés à la mémoire des camps de concentration, sans toutefois opérer un nivellement du sens ou une réduction de leur portée *testimonial*. L'utilisation de la figure vise au contraire à lever le poids d'un certain nombre de problèmes qui se présentent à la lecture de ce « genre » de production. Elle relève d'une lecture mise au profit de la mémoire. Ainsi, schématiquement, la lecture portera sur deux objets.

Un roman, – *L'espèce humaine* de Robert Antelme – qui se présente comme fondation d'un lieu de mémoire *écrite*, où la *figure du dos* (puisque c'est de cette figure dont il sera question) structure ma lecture de la transmission de mémoire selon le mode du *retournement* (présent d'abord sur le plan de la diégèse). Ce dernier vise principalement (mais non uniquement) à contourner le problème de la représentation par l'écriture que met inévitablement en scène le texte. Il sera question du rapport *vertical* – à

---

tout ce passage fait explicitement référence – pour une défense et une explication plus détaillée de la figure et de son expérience, notamment en ce qui a trait à son écart par rapport à l'utilisation symbolique dénoncée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*.

<sup>9</sup> Sur la sémiotisation, la place de l'imagination et de la mémoire en tant que *memoria* dans la théorie, je renvoie le lecteur au texte de Gilles Thérien, « Le Théôros et l'image », *Texte*, n° 17-18, 1995.

<sup>10</sup> Le terme « objet esthétique » est à considérer ici dans son acception la plus large. Aussi, ma lecture ne vise pas *d'abord* à déterminer quelle est la part de « témoignage » dans chacun des objets proposés, ni à poser que l'oeuvre d'art exclut le témoignage ou au contraire l'englobe. Ce problème générique, d'ailleurs fort épineux, imposerait une série de contraintes supplémentaires en remettant en question la quasi-totalité des productions entourant l'expérience concentrationnaire.

l'expression, à la tradition hébraïque – que le retournement dans un premier temps met en place dans le texte.

Un film, – *Shoah* de Claude Lanzmann – dans lequel la figure du dos structure le traitement particulier des rapports présent-passé, la transmission de la mémoire selon le mode du *détournement* (présent d'abord sur le plan de la structuration) et le rapport *horizontal* que ce dernier met en place dans le texte, en visant principalement à s'affranchir des difficultés que posent le caractère *traumatique* de l'expérience en regard de la transmission de la *parole*.

Ces indications de lecture étant posées (un peu brusquement, mais sans prétention réductrice ou totalisante), j'y ferai référence constamment *sans toutefois le faire explicitement*. Aussi, il ne s'agira pas de retracer toutes les directions que prend la figure dans ces deux objets (l'espace ne le permettant pas), mais plutôt d'esquisser les prémices d'une lecture de transmissions aussi particulières que la mémoire de l'événement qu'elles cherchent à pépétuer.

### Écrire le dos : l'espèce humaine

Le titre du livre de Robert Antelme, *L'espèce humaine*, ne nous plonge pas brusquement à l'intérieur du « monde » des camps, mais déjà il exprime le constat le plus radical (radicalité qui s'éclaire du contexte où le constat s'énonce, où les distinctions de race et de sang prirent le pas sur l'évidence biologique de l'unité de l'espèce) auquel l'auteur arrive en dernière analyse : « il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine<sup>11</sup>. » Constat qui ne se formule que par l'écriture et l'invention qu'elle commande, après l'expérience du camp de travail de Gandersheim en tant que prisonnier politique. On sait qu'Antelme a été l'écrivain d'un seul livre, celui-là précisément, où il se donne comme programme le récit de sa seule expérience, obéissant par là au désir de parler et de *dire* cette mémoire ramenée des camps.

Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer

---

<sup>11</sup> Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, p. 229. Désormais cet ouvrage sera cité comme suit : (EH, folio).

par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.

J'ai essayé de retracer ici la vie d'un kommando (Gandersheim) d'un camp de concentration allemand (Buchenwald). (EH, 9.)

On le voit, l'exigence de mémoire ne saurait se soustraire du travail de l'imagination qui devient l'unique recours devant la démesure des événements. Cependant, pour parvenir à rendre ce travail « positif », c'est la mémoire entière qu'il faut retourner : « ...si la mémoire n'existait pas, il n'y aurait pas de camp de concentration. » (EH, 109.) Retournement qui n'advient que par la fondation de la mémoire en lieu – d'écriture, d'imaginaire – qui vient contrer sa mise au service de la souffrance.

### **Face à face : ne pas succomber**

Ils marchent le long de la colonne. Les Dieux. Pas un bouton de leur veste, pas un ongle de leur doigt qui ne soit un morceau de soleil : le SS brûle. On est la peste du SS. On n'approche pas de lui, on ne pose pas les yeux sur lui. Il brûle, il aveugle, il pulvérise. (EH, 27.)

À Gandersheim, le SS est un dieu. Et il l'est d'abord en tant qu'aveuglant dont on ne peut soutenir la vision. Les deux « S » de la foudre divine; la croix faite de quatre gammas grecs symbolisant le parcours du soleil; l'aigle, oiseau solaire par excellence, renvoyant au dieu de la guerre Wotan; les références mystico-mythiques se multiplient dans une volonté de s'élever soi-même à la hauteur du dieu et du culte de la lumière. L'uniforme devient garant de l'être. Cet uniforme constitue d'ailleurs tout ce que le détenu voit, les yeux rivés au sol. La divinité du SS s'affirme dans son absence de visage; dans la suffocation de la parole.

Par conséquent, le visage nazi, trou « lumineux », se fonde en religion nouvelle. On se réclame de la nature; on exalte les prestiges du sang, de la race et de la sujétion au chef. L'adoration devient celle de ces idoles modernes qui comblent le vide de la loi destituée. Sa représentation, quant à elle, s'incarne dans le moindre détail qui prend valeur de sacré. Mais la toute-puissance de l'idole présente une faille, en dernier recours, en se retournant sur elle-même : elle ne s'exerce que contre des

mythes et des fascinations. Le SS se refuse à la vue en abolissant ce qui le rendrait visible, tout en asseyant pourtant sa domination sur le culte de la vision. Ce faisant, il s'expulse de la place de dieu. Mais quelle est cette place? Moïse monte sur le Sinaï afin d'y rencontrer Dieu et d'y recevoir les tables de la Loi. Désirant voir la gloire de Dieu, il obtient cette réponse : « Tu ne pourras pas voir mes faces, non, l'humain ne peut pas me voir et vivre<sup>12</sup>. » Pourtant, un peu avant, cette vision lui était accordée. Il est dit que sous la tente du rendez-vous où Dieu descend sous la forme d'une nuée, Moïse et lui parlent « faces à faces – comme l'homme parle à son compagnon<sup>13</sup>. » Que ces deux extraits proviennent de traditions différentes ne doit pas nous empêcher de les mettre en relation. Ils nous apprennent ceci : que celui qui, exceptionnellement, parle face à face avec Dieu sans succomber, peut le faire comme un homme converse avec son compagnon, avec son ami. On ne voit pas le visage de Dieu. Dès qu'il y a rencontre dans le registre du visible, c'est que l'on se situe sur le plan de l'humain et du prochain. Le visage est la condition de la relation humaine, c'est-à-dire qu'il n'appelle aucun intermédiaire, au niveau de laquelle même un dieu peut se placer sans ne rien perdre de sa gloire.

Cet épisode de la Bible est aussi celui où se formule l'interdit des représentations et des images de Dieu. Car si Dieu refuse son visage, ce n'est pas qu'il souhaite lui substituer le masque et le travestissement; il ne veut que préserver Moïse d'une vision que ce dernier ne saurait soutenir.

Voici une place près de moi. Tu te tiendras sur le rocher et, quand passera ma gloire, je te mettrai dans la fente du rocher, et je t'abriterai de ma main durant mon passage. Puis j'écartèrai ma main et tu me verras de dos; mais ma face, on ne peut la voir!<sup>14</sup>

Le dos peut évidemment nous apparaître comme la négation du visage. En fait, il constitue bien plus une actualisation de la relation qu'une véritable négation. Il est l'élément humain qui

---

<sup>12</sup> *La sainte Bible* de l'École biblique de Jérusalem, Paris, du Cerf, 1961, Ex, XXXIII, 20.

<sup>13</sup> Ex, XXXIII, 11.

<sup>14</sup> Ex, XXXIII, 21.

protège le visage de l'un et de l'autre de toute altération. Rempart protecteur dressé dans la présence de l'expression.

Donc, première trace du réseau figural qui structure le texte de façon à jouer l'irreprésentabilité de l'expérience comme interdit de la représentation. Chez Antelme, par l'écriture, dos et échappatoire (imaginaire) en viennent à se confondre.

Le mort est plus fort que le SS. Le SS ne peut pas poursuivre le copain dans la mort. Encore une fois, le SS est obligé de faire trêve. Il touche une limite. Il y a des moments où l'on pourrait se tuer, rien que pour forcer le SS, devant l'objet fermé que l'on serait devenu, le corps mort qui lui tourne le dos, se fout de sa loi, à se heurter à la limite. [...] C'est pourquoi on n'a pas toujours peur absolument de mourir. Il y a des moments où, par brusque ouverture, la mort apparaît juste comme un moyen simple, de s'en aller d'ici, tourner le dos, s'en foutre. (EH, 99.)

En poussant à l'extrême la logique du bourreau – à un extrême qui dépasse l'extrémité du projet nazi – le détenu s'octroie la mort elle-même par le droit de se retourner. Ce retournement ne vise pas aussi la seule substitution des rôles. Il ne s'agit pas de demeurer dans le champ du pouvoir marqué de l'énoncé de la loi nouvelle. Le dos du prisonnier reçoit, par l'écriture qui le met en scène, un sens autre que celui du dos du bourreau. Différence de sens qui ne répond pas à l'exigence de la négativité. Au contraire, l'écriture permet un constant déplacement du sens vers le don. Le don de soi comme prochain est la limite de l'anthropomorphisme pour Dieu. Il est la transmission qui va de soi à soi chez le prisonnier. Le don de la mort (il faut retenir le paradoxe de l'expression) comme soi (écrasant, aveuglant, soi qui aspire au Tout et qui le devient dans la violence) est le désir du Nazi : la limite de son humanité. Par la présentation du dos du prisonnier, c'est le regard dominant du Nazi qui, détourné, se replie sur lui-même et se dénude. Retournement comme fin du travestissement; comme mise à nu du caractère artificieux de l'idole.

Ainsi, alors que Dieu se détourne afin d'éliminer toute altération que laisserait la vision de sa gloire, le prisonnier fait le même geste devant la menace d'une altération qui a marqué son entrée dans le camp et qui constitue le fondement du projet nazi. En effet, écrit Fethi Benslama,

la violence extrême ne consiste pas seulement dans la mise à mort de l'autre, mais dans sa dépropriation, sa désidentification, son détournement en étranger à lui-même, pour l'abandonner à son dénuement ou pour se l'approprier<sup>15</sup>.

Dépropriation qui attaque le noyau inébranlable de l'humain – qu'il soit propre comme le dit Benslama, visage comme chez Lévinas, ou sentiment ultime d'appartenance à l'espèce comme chez Antelme. C'est ici que nous touchons à l'exclusivité de l'homme, qui est d'exclure de l'exclusivité humaine. Le Nazi ne veut pas seulement éliminer toute trace du corps, de sa mémoire, de son oubli même; il recherche par-delà tout pouvoir à annihiler la fiction du corps, laquelle permet toute formation identitaire en appropriant à un Soi ou à un Nous la vie et la mort. Le corps du prisonnier n'est même plus mot. Il devient *Figur*, loques, chiffons, merde. La suffocation, d'abord imposée, s'entretient d'elle-même. Le détenu, obligé par les coups, tourne le dos : on le marque alors du cercle rouge qui le destine à n'être plus une *Figur* parmi tant d'autres, mais non plus un détenu singularisé. Aucune concession ne semble possible et la résistance la plus radicale, la revendication de sa propre mort, tend elle aussi à s'inscrire à l'intérieur du Système. Le dessein de la loi : que les prisonniers construisent eux-mêmes leur prison, écrit Maurice Blanchot<sup>16</sup>. Ajoutons ceci : que ces prisonniers tracent également la ligne de leur exclusion, cette fin intérieure au cercle de l'espèce humaine que présuppose l'entreprise nazie. Car bien vite, la mort salutaire se transforme en menace inévitable, en angoisse irrépressible. La mort se tient *dans* le temps à Gandersheim, faute de s'échapper à travers une cheminée. Cette mort qui altère, travestit, rend possible par l'imperceptible mais graduelle transformation qu'elle opère l'adéquation entre le paraître que dicte le bourreau et l'être qui s'y rattache. « Je sens que cela dégringole de moi, je ne peux pas m'arrêter, ma chair disparaît, je change d'enveloppe, mon corps m'échappe. » (*EH*, 144.) Ou encore ceci : « On ne peut pas recevoir des coups et avoir raison, être sale, bouffer des épluchures et avoir raison. » (*EH*, 193.) Le dos qui tantôt résistait est repris dans l'engrenage du Système où il n'y a que

<sup>15</sup> Fethi Benslama, « Le propre de l'homme », *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, p. 93.

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 76.

représentations, idoles, images, condition élevée à la hauteur de la vérité. Si la tentative nazie est celle de la rencontre de l'impossible (séparation de l'espèce) et de l'imaginaire (qui permet l'application de cette séparation dans la réalité), le camp, quant à lui, est l'excès de réel, le monde renvoyé au réel et la liberté réduite aux chiottes. Là-bas, c'est la réalité. Ici, les grappes de lentes, les croûtes de poux, l'ultime parole d'Antelme : « Je suis de la merde. C'est vrai, je suis de la merde. » (EH, 120.)

### Le dos et l'expression

La figure, jusqu'ici, structure le texte verticalement : d'un bourreau sans visage à un corps qui n'est qu'un dos maladroitement replié sur lui-même. Le prisonnier placé dans un temps sans commencement ni fin, temps qui a radicalement changé de sens comme temps de la mort et du travail, perd à la fois le présent et sa présence, c'est-à-dire la possibilité de dire JE. Et c'est en cela que le pouvoir humain peut tout, en tant qu'il s'exerce sur le Moi-Sujet, sur l'humain. Encore une fois Maurice Blanchot : « L'"anthropomorphisme" serait donc l'ultime écho de la vérité, quand tout cesse d'être vrai<sup>17</sup>. » Anthropomorphisme en ce sens que tout ce qui atteint le prisonnier des camps relève de l'homme, et non *d'abord* de l'insécurité des éléments à laquelle il est livré. Le froid devient le froid SS, marquant ainsi le Moi du dominateur comme seule identité restante. Le prisonnier comme tombé hors de soi, dans une étrangeté aussi absolue que radicale, n'en devient pas pour autant chose ou objet. Car la chose, même inutile, a encore une valeur. Le train de la S.N.C.F. qui passe tout près du camp s'éloigne du pouvoir nazi à chaque éclisse traversée; la vache et la fleur se foutent bien des ordres hurlés durant tout le jour. Ce qui est en cause ici est l'impuissance dernière qui caractérise celui qui ne travaille que pour sa mort. C'est l'altération absolue de K., l'ami qu'Antelme va visiter, mais qu'on ne reconnaît plus, qu'on sait pourtant être K., mais en qui on ne retrouve personne.

Au cœur de cette déshumanisation se dessine le profil d'une récupération de la mémoire, par l'écriture et par l'invention. Au fond de l'impuissance, là où cesse toute

<sup>17</sup> Maurice Blanchot, *ibid.*, p. 80.

possibilité au sens strict, se trouve encore l'expression d'une présence. Cette présence est, dans le texte, ce que j'identifie comme la figure du dos. En plaçant au cœur de l'imagination le retournement obligé dont il fit l'objet dans le camp, Antelme restitue un visage, sans toutefois combler son absence (nécessaire; inévitable) marquée par la figure du dos. Car le visage est d'abord la possibilité de la parole – d'une parole suffoquée dans l'ici du camp, mais d'une parole tout de même. Mais on ne parle, en quelque sorte, que de dieu à dieu, en secret, sous la tente dans le cas de Moïse, aux latrines chez Antelme. On parle afin de se révéler en tant qu'« Autrui », c'est-à-dire en tant que ce qui n'a besoin d'être que présence humaine pour s'exprimer. Le secret sur lequel sans cesse le Nazi ferme son visage est précisément là, à ce point où tous devenus *camarades* et sujets du camp de concentration, ne sont plus que présence de l'Autre comme celle d'Autrui<sup>18</sup>.

Donc, écriture et invention. Car là-bas – le là-bas du camp cette fois-ci – il y avait cette dimension infernale de la parole anonyme qu'Antelme exprime ainsi : « L'Enfer, ça doit être ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomi à égalité comme dans un dégueuli d'ivrogne. » (*EH*, 141.) Le langage n'étant plus dépositaire du pouvoir créatif de la parole, c'est à une parole neuve, réinventée qu'il s'en remet afin de dire et d'obéir à l'impératif du *parler* qui ouvre le livre. Afin, également, de retrouver son nom sous le travestissement. Antelme décrit le ridicule de son nom qui retentit sur la place d'appel, entre des noms polonais et russes. Ce nom qui est déjà étranger comme un barbarisme mais pourtant encore reconnu.

---

<sup>18</sup> Antelme note clairement la généralisation du terme « camarade » qui s'est produite au camp, venant ainsi marquer d'un *mot* la logique de la confusion où tous, *potentiellement*, étaient bourreaux pour l'autre. Ceux qui se sont absolument extirpés de cette logique sont décrits sous les traits de la figure du saint ou du Christ par Antelme, figure récurrente dans l'iconographie et la littérature des camps (voir par exemple *Depiction and Interpretation* de Ziva Amishai-Maisels, Londres, Pergamon Press, 1993). La raison tient en cela que Nazi et prisonnier participaient de cette même logique, unique mais indéfinissable, où la mort, une fois désincarnée par la déhumanisation, ne provenait plus de personne – ce qui revient à dire, provenait de tous. C'est ce nivellement qu'Antelme rectifie par la verticalité que la figure du dos a montrée, avant de rétablir l'« égalité » de l'espèce.

Quelqu'un s'est trouvé pour dire « oui » à ce bruit qui était bien au moins autant mon nom que j'étais moi-même, ici. Et il fallait dire oui pour retourner à la nuit, à la pierre de la figure sans nom. Si je n'avais rien dit, on m'aurait cherché, les autres ne seraient pas partis avant qu'on ne m'ait trouvé. [...] Et, après m'avoir découvert, les SS m'auraient foutu sur la gueule pour me faire reconnaître qu'ici moi c'était bien moi et me faire rentrer cette logique dans le crâne : que moi c'était bien moi et que c'était bien moi ce rien qui portait ce nom qu'on avait lu. (EH, 27.)

Pierre de la figure sans nom ou pierre du nom sans figure. Si la seule identité est celle du Nazi, le prisonnier est tout de même renvoyé à un moi. Un moi indésirable dans l'espace du camp. Se « faire rentrer cette logique dans le crâne » tient en ceci : forcer le face-à-face impossible (impossible : on ne regarde pas le SS). Face-à-face avec l'idole et, surtout, avec soi. Ce qui demeure insupportable, car tourner le dos est *d'abord* une tentative de *ne pas y être*. Le Nazi force le regard en sachant que voir le SS et se voir dans cette situation est s'aveugler, absolument : se foudroyer soi-même. Il faut s'affirmer (« oui ») pour aussitôt s'évanouir dans la nuit. Le projet de mémoire se formule ainsi, à travers cette défiguration : réconcilier son nom et son visage. Ce qui en fait, évidemment, une tentative personnelle ne faisant référence qu'à la seule expérience de celui qui écrit. Tentative que je lis, par la figure, de cette façon : exhumer le dos – qui prend par l'imagination valeur de corps<sup>19</sup> – de la déshumanisation. Le texte vise entre autre à établir la coïncidence du corps et de la parole. Car c'est ce corps, qu'on a cherché par tous les

---

<sup>19</sup> Cette récupération, par l'imagination, du corps en tant que dos, puis comme totalité, ne s'effectue qu'*après coup*, c'est-à-dire une fois l'inexplicable retour accompli. « Je ne suis pas maître d'un mètre d'espace, je ne peux pas descendre du wagon pour regarder, je ne suis le maître que de l'espace de mes pieds [...] » (EH, 29.) Ou encore, « À passer simplement la main sur ses jambes, on redécouvrait cette propriété en commun avec ceux de là-bas, d'avoir un corps à soi dont on pouvait disposer, grâce auquel on pouvait être une chose complète. Et, grâce à lui encore, retrouvé, dans la demi-torpeur il semblait qu'on allait pouvoir à nouveau, qu'on pourrait toujours accomplir un moment de destinée individuelle. » (EH, 32.) Seulement, si le corps a pu être ressenti comme espace d'immédiate maîtrise, pour devenir unique lieu de mémoire par la suite, il n'a pu être expérimenté *comme tel* qu'à l'écriture, alors que la pensée est sortie de son *abdication* le temps et l'espace de la formulation.

moyens à faire disparaître, qui porte les traces les plus prégnantes de l'acte de témoignage.

Quelque chose est apparu sur la couverture étalée. Une peau gris noir collée sur des os : la figure. Deux bâtons violets dépassaient de la chemise : les jambes. Il ne disait rien. Deux mains se sont élevées de la couverture et chacun des types a saisi une de ces mains et a tiré. Les deux bâtons tenaient debout. Il nous tournait le dos. Il s'est baissé et on a vu une large fente noire entre deux os. Un jet de merde liquide est parti vers nous. Les mille types qui étaient là avaient vu la fente noire et la courbe du jet. Lui n'avait rien vu, ni les copains, ni le kapo qui nous surveillait [...] Mille hommes ensemble n'avaient jamais vu ça. (EH, 34.)

Le dos et le cul comme signe de la vie et structure de retournement du texte. Pas de dernier soupir; que la suffocation devant cette vie sans visage. Le premier trait de la figure, identifié comme ce qui permet « de s'en aller d'ici, tourner le dos, *s'en foutre*<sup>20</sup> » (EH, 99), s'amplifie jusqu'à faire de tout le corps l'image du mouvement de retournement. S'en aller d'ici en basculant du côté de la mort, vivant mais y être déjà; tourner le dos littéralement, puisque la figure n'est plus que « quelque chose » d'indéfinissable, matière grise reportée au domaine du minéral et de l'inorganique; s'en foutre et, précisément, (sans volonté) que la courbe liquide, de merde, de sang et de foutre mêlée en ce qu'elle est liquéfaction du corps, exprime cela. Celui de qui le jet part ne voit rien. Retourné, il n'est qu'un dos sans parole qui porte pourtant le « jamais vu », la vision inédite de l'événement. Ce qu'il transmet (encore une fois sans volonté de transmission, dans une totale indifférence) c'est la vision de son corps chosifié, là où il est sans vêtement (figure : peau + os; jambes : bâton + bâton; dos : os + fente + os). Il jette un arc de merde comme d'autres jetteront un livre ou une parole en revenant, à ceux qui n'ont jamais vu ça. Aussi, récupérer l'organique se fait par un mouvement analogue au relâchement sphinctériel qui constitue un des *signes précoces* contemporains de la mort. La mort est là et encore gicle la vie. À la figure du dos, ce trait que je lis à la lumière de la médecine légale vient ajouter l'ambiguïté caractéristique de la transmission : le jet – de la merde, du livre, de la parole – porte en lui-même le signe de la mort. Il incombe à la

<sup>20</sup> Je souligne.

médecine de dire par une série de *signes* que le passage du corps au cadavre est complété. Mais avant la rigidité cadavérique et la constatation de l'arrêt total des activités cérébrales, il y a cette phase où sont observables les signes précoces, où le corps encore en vie verse peu à peu dans l'atonie musculaire et l'immobilité systémique. C'est dans cette phase que se tiennent le détenu et le texte d'Antelme. De la peau rayonnante de Moïse redescendu du Sinaï, on passe aux ombres des orbites, au creux de la fente culière, aux corps ouverts à tous les vents.

Parlant, écrivant, Robert Antelme rappelle la responsabilité de l'histoire. Tout comme le Rhénan, Allemand qui lui a serré la main dans le signe d'une révolte décidée contre tout l'ordre SS, il se classe historiquement. Faute d'être objet de véritables rapports humains, il décuple par l'écriture cette condition d'objet historique que le SS lui a imposée en le niant comme homme.

L'histoire traque plus étroitement que Dieu; elle a des exigences autrement terribles [...] Elle n'est jamais la chance d'un salut, mais l'exigence, l'exigence de ceci et l'exigence du contraire... (EH, 116.)

Ainsi, Robert Antelme parvient à laisser ouverte la fêlure, cette « rupture de l'histoire » par laquelle on a caractérisé – et on caractérise toujours Auschwitz. À la laisser ouverte, mais aussi à la repositionner historiquement. Il ne rejette plus l'espace de la rupture hors de l'histoire humaine en la faisant erreur, accroc, aporie ou continuité logique de l'humanisme idéal des Lumières<sup>21</sup>. Au contraire, la rupture est ici revendiquée comme « événement », lequel, si particulier soit-il, n'est jamais l'événement de la rupture de l'espèce humaine. La figure du dos laisse émerger l'unique absolu que le prisonnier porte en lui comme preuve du séjour : la trace. Trace-sillon passée de la souffrance au corps, trace-effacement qui demeure par-delà la négation imposée par l'autre, comme négation imposée par soi.

### **Dire le dos : Shoah**

<sup>21</sup> Voir Yann Moix, « Auschwitz et les Lumières », *loc. cit.* Cette accusation portée contre la croyance en un humanisme total et absolu est d'ailleurs la position adoptée par plusieurs penseurs et théoriciens de divers domaines.

Le film *Shoah* de Claude Lanzmann s'ouvre avec Simon Srebnik, l'un des deux survivants du camp de Chelmno, en Pologne, où ont été assassinés 400 000 Juifs de 1941 à 1945. On le voit remontant la Ner sur une embarcation à fond plat, là même où 34 ans plus tôt il chantait des airs polonais et des rengaines militaires prussiennes pour les officiers nazis. « Charon effectuant le passage », ont écrit divers commentateurs et analystes du film. Simon Srebnik n'est pas Charon. Il est, tout au contraire, cette dépouille oubliée sur la rive, le témoin en marge de l'histoire qui, faute de lieu où s'inscrire avec cette expérience qu'il a vécu autrement que par sa présence – c'est-à-dire expérience où lui était refusée la possibilité de dire JE – erre enfoui et inaudible. Enfoui : *C'est en Israël que je l'ai découvert*, nous dit Claude Lanzmann. Inaudible : « On ne peut pas raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible<sup>22</sup>. » dit l'enfant chanteur de retour à Chelmno, sur les lieux. Double mouvement du film donc, qui pose ces contraintes de représentation qui orientent plus que d'autres la lecture : faiblesse, sur le plan de la transmission, de tout regard frontal porté sur l'événement<sup>23</sup>; caractère indicible de l'expérience (intimement lié au *trauma* qui est l'essence du reste). C'est encore une fois la figure du dos qui me permettra de lire l'image en tant que ce qui creuse, exhume et découvre, pour ensuite ouvrir la possibilité d'une parole restituée, enfin entendue. Lanzmann résume ainsi le projet du film dans une entrevue : « ressusciter ces gens, et les tuer une seconde fois, avec moi; en les accompagnant<sup>24</sup>. » Le cinéaste devient passeur; l'image ouvre le retour du voyage. Ces deux fonctions fondent la figure, non plus en tant que retournement, mais bien comme *détournement*. La seconde mort offerte

<sup>22</sup> Claude Lanzmann, *Shoah* (texte intégral du film), Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche », 1985, p. 20, désormais cité comme suit : (S, folio).

<sup>23</sup> L'exemple le plus célèbre de regard frontal par l'image est sans doute celui du film *Memory of the Camps*, où l'on voit les images de certains camps tels que l'armée alliée les a découverts. Images troublantes, certes, mais dont la profusion n'est pas sans créer ce que Vicente Sánchez-Biosca (*op. cit.*) appelle une « fascination » par laquelle le regard échappe à tout principe éthique comme direction première. Je renvoie le lecteur à cet article pour une mise en relation plus détaillée de ce film avec *Shoah* de Claude Lanzmann.

<sup>24</sup> Claude Lanzmann, « Les non-lieux de la mémoire », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 33, printemps 1986, repris dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 291.

aux survivants s'accomplit cette fois sous le regard d'un témoin qui vise à en changer le sens.

Nous l'avons vu avec Robert Antelme : monde de l'artifice, du travestissement et du masque, l'univers concentrationnaire est ce lieu où le rôle prend le pas sur l'identité. Ainsi, l'officier nazi à l'ouverture des trains : « Bonjour, madame, descendez, je vous prie. [...] Quelle joie, vous êtes ici, pardon pour l'inconfort. Tout va changer maintenant... » (S, 59.) Ou encore Aumeyer, s'adressant à un groupe de Juifs qui, assemblés dans la cour du crématoire, s'appêtent à passer à la « désinfection » : « Vous êtes venus ici pour travailler pour nos soldats qui se battent au front. Et pour ceux qui travailleront, tout ira bien. » (S, 92.) L'altération, omniprésente par le biais du camouflage, est la condition de possibilité première du projet nazi, c'est-à-dire outrepasser l'interdit éthique du meurtre par une déshumanisation de l'homme.

Dès lors, l'enjeu que constitue la pratique de l'image mise au service du témoignage se formule plus clairement : il implique la proximité de l'événement historique et de l'imaginaire. D'un imaginaire qui ne saurait être absolu cependant : la reconstitution fictionnelle ne fait qu'opposer un imaginaire particulier à l'imaginaire spécifiquement nazi. Refuser la représentation est ne pas verser dans cette logique de l'idole où la condition prend force de vérité. C'est précisément l'enjeu dans lequel se place Lanzmann en partant du refus de la représentation. S'il faut jouer le travestissement contre lui-même, c'est bien parce que l'horreur ne sera jamais bidimensionnelle. On regarde l'image; pourtant, tout se passe à côté.

*Shoah* est le film du regard oblique<sup>25</sup>. Film où l'innommable n'est pas représenté, mais où l'on voit en tant que

---

<sup>25</sup> Je ne contredis pas Lanzmann qui parle de diriger « sur l'horreur un regard frontal » dans « *Hier ist kein warum* », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 38, automne 1988. En effet, le regard frontal auquel il fait référence est celui de l'« aveuglement » qui arrive en ne détournant pas les yeux d'une réalité comme celle de la Shoah, et non celui d'une vision claire immédiatement saisie par la conscience. D'une certaine façon, Lanzmann entend restituer à l'aveuglement une dimension positive, à tout le moins authentique, là où se tenait la condition de la dépersonnalisation (que j'ai lue chez Antelme). Si je préfère les termes « regard oblique » et « détournement », c'est par rapport au

spectateur « des gens qui ont vu<sup>26</sup> » de front, comme l'écrit Élisabeth Huppert. Or, s'ils ont vu de front, s'ils semblent encore tournés vers l'expérience – ils le sont – cela signifie qu'ils nous donnent à voir leur dos. Ici encore, le dos n'est pas celui du bourreau qui aspire à la divinité. Il est la condition de la transmission. Je lis celle-ci comme celle de Dieu à Moïse en ce qu'elle est, malgré tout, une ouverture radicale. C'est-à-dire la plus grande ouverture que l'événement (la rencontre de Dieu; la violence sans nom qui fait la mort sans cesse vécue dans le camp), positif ou négatif, permet à l'instant et après-coup. Pensons au décalage de la voix et de l'image qui ne montre précisément jamais ce qu'elle montre; faire en sorte que l'altération inévitable qui préserve l'événement *Shoah* en tant qu'Autre se déplace de la représentation au témoin au second degré, c'est-à-dire au spectateur. Je lis cette phrase de Pascal Quignard : « La fascination est la perception de l'angle mort du langage. Et c'est pourquoi ce regard est toujours latéral<sup>27</sup>. » La fascination, c'est bien de cela qu'il s'agit chez les trois types de témoins que présente le film : victimes, bourreaux, paysans. C'est bien cela que celui qui n'avait aucun concept, que des « obsessions » qui l'ont suivi tout au long du tournage<sup>28</sup>, cherche à nous transmettre :

Lanzmann – Mais pourquoi un pareil document est-il si fascinant? Car j'étais à Treblinka et considérer à la fois Treblinka et le document...

Hilberg – Quand j'ai en main une telle pièce, surtout s'agissant d'une pièce originale, je sais que le bureaucrate de l'époque l'a eu lui-même entre les mains. C'est un artefact. C'est tout ce qui demeure. Les morts ne sont plus là. (S, 174.)

L'absence, conservée comme telle, devient la seule présence possible à l'écran. S'il ne reste que détails, bribes et

---

caractère passé de l'événement que Lanzmann choisit de préserver comme tel en l'atteignant, par le détour du regard oblique posé sur les témoins, en demeurant au présent.

<sup>26</sup> Élisabeth Huppert, « Voir (*Shoah*) » dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann, op. cit.*, p. 150.

<sup>27</sup> Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 11. En ce sens, je m'écarte de la fascination telle que décrite par Vicente Sánchez-Biosca.

<sup>28</sup> Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », dans *Au sujet de Shoah, op. cit.*, p. 294.

fragments épars du monde des camps, c'est à ceux-ci qu'il importe de donner toute son attention et tout son regard. Cela, par le présent de la narration et du témoignage qui ressitue le sujet, homme ou document, à l'intérieur du contexte passé de façon à ce que l'écart historique entre le prisonnier et le bourreau, entre l'ici et l'ailleurs, dévoile enfin son caractère artificieux.

Jouer la présentation est s'attacher désespérément à l'origine, à la référence et à la première fois. Ou aux derniers instants qui précèdent la mort, ce qui revient au même pour Lanzmann<sup>29</sup>. La première fois implique nécessairement le passage à l'acte qui, sous le regard de la caméra, devient acte d'*incarnation*. En effet, en ne montrant que des visages et des corps « vivants », le film juxtapose deux mouvements : il restitue parole et voix au cœur d'un acte de témoignage unique; il conserve la latéralité aveugle que cet acte cherche précisément à désigner. Que la locomotive qui nous fait pénétrer dans Treblinka soit louée importe peu; que le salon de coiffure dans lequel Abraham Bomba raconte la scène d'avant la mort soit un décor, qu'il ne soit lui-même plus coiffeur de son métier n'enlève rien à la puissance de la scène re-jouée<sup>30</sup>. Au contraire, l'impératif de saisir le travestissement de l'intérieur afin de le détourner et d'en laisser se montrer l'éclatante facticité trouve ici son expression la plus radicale. Au camp, on l'a vu, tous ont fait l'expérience de l'impropriété de leur nom. Ainsi, le rôle imposé, fondement de la survie dans le camp, demeure indissociable de toute tentative de récupération de l'expérience. C'est ce rôle que *Shoah* veut préserver en lui permettant toutefois d'accéder à l'expression, à la transmission, au témoignage. Par la scène qui, sous la pression de Lanzmann, est re-jouée pour la première fois, c'est le corps tout entier qui se souvient et qui est fondé comme lieu de

<sup>29</sup> Claude Lanzmann, « Les non-lieux de la mémoire », *ibid.*, p. 288.

<sup>30</sup> Il s'agit du reproche qui a été le plus souvent adressé à Lanzmann (peut-être après le débat entourant la question polonaise) : placer la mise en scène au centre du film n'équivaut-il pas à leurrer le spectateur sous le couvert de l'authenticité? Les éléments théâtraux procèdent au contraire d'un désir de re-création de l'expérience dans sa plus *totale* radicalité. La première fois, au camp, fût – peut-il en être autrement? – vécue selon les modalités fondamentales de l'altération et du faux (moins la dimension ludique); ainsi doit-il en être du retour devant la caméra. D'une façon plus cinglante, entendons ceci : la *mise en scène* ne concerne que l'*auteur*.

mémoire à l'intérieur de ce que celui-ci nomme « les non-lieux de la mémoire<sup>31</sup>. »

Le drame du revenant fut celui de l'impossibilité de la compréhension juxtée à la nécessité de la narration. Plongé dans l'espace du retour, celui-ci ne se trouve plus sur la scène où son rôle lui était imposé; il ne peut cependant pas s'en départir. Afin de dire – puisqu'il le faut, puisque la parole est trace du séjour – le rôle doit encore être assumé. Ce dernier possède sa propre voix. Il faut faire coïncider les deux espaces, les deux lieux, au cœur du *topos* du passeur à remplir car vidé de *sens* dans le va-et-vient qui ne laisse survivre que le procès (sémiose ininterrompue), en permettant à un visage de retrouver la négation dont il fit l'épreuve et en lui donnant, cette fois-ci, la possibilité d'une écoute qui soit véritable.

### Passer au passage

Le passage a sans cesse de nouveau lieu, d'une séquence à l'autre. Ce sont les paysages actuels, les forêts d'aujourd'hui, l'appartement du revenant que nous montre la caméra, et pourtant ils ne sont plus tout à fait contemporains. Jan Karski, ancien courrier du gouvernement polonais en exil, aujourd'hui professeur d'université aux États-Unis, reçoit Lanzmann dans son appartement. « Maintenant... je retourne trente-cinq ans en arrière... Non, je ne retourne pas... non... non... » (S, 207.) Il se lève, quitte le champ de la caméra en allant dans la pièce d'à côté, puis revient s'asseoir. La pièce demeure cachée au regard car s'y joue le *passage*, à la parole et à l'acte, auquel en tant que spectateur nous n'assistons pas de front. Puis, le cadrage et Lanzmann pressent Jan Karski comme dans une impression étrange d'impossibilité à fuir cette image qui enserre. « Je suis prêt » dit-il. Ce qui veut dire : « je suis retourné par la mémoire, je ne suis pas au présent. Je ne me souviens pas : je vis ». Alors débute son témoignage. Témoignage par lequel il retourne littéralement à l'intérieur du ghetto de Varsovie : dans son salon,

<sup>31</sup> Le corps – pensons à A. Bomba – se souvient par le geste à l'intérieur d'un décor. Les lieux de l'événement ne sont plus, le plus souvent transformés en espaces touristiques de l'horreur. C'est en ce sens que l'a-temporalité des non-lieux de la mémoire donne place au seul espace de mémoire possible (le corps en acte) où temps présent et passé se rejoignent. Où, également, un jugement peut être vécu. Lanzmann refuse de laisser le non-lieu (juridique) en suspens.

parlant; sillonnant les rues jonchées de cadavres, suffocant. « Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas l'Humanité! » s'écrie-t-il dans son parcours. Il ajoutera : « Ce n'était pas l'Humanité. C'était une sorte... une sorte... d'enfer. » (S, 217.) Devant nos yeux, quelqu'un désigne l'autre monde, le nomme et par là le visite une troisième fois. Quelqu'un dit qu'il est là, dans le cadrage, tout en le débordant de sa parole.

Ce débordement ne s'effectue pas par un mouvement descendant. Si on visite l'enfer, partiellement, ce n'est que par un déplacement latéral, oblique. D'abord par le travelling, mouvement du corps, du train qui nous fait nous aussi pénétrer à l'intérieur du camp de Treblinka. Ensuite, par les panoramiques, avec lesquels, écrit Bernard Cuau, « nous sommes découvreurs d'espaces qui se taisent. La terre est retournée au silence indifférent. Les panoramiques sont les mouvements même du non-savoir, du regard inutile, de la recherche vaine<sup>32</sup>. » De la recherche vaine, certes, mais de la recherche nécessaire. Nécessaire en ce qu'elle préserve, elle aussi, l'à côté. Le tour d'horizon dans *Shoah* n'est jamais complété; on ne saurait visiter l'enfer dans son entier. Une distance, malgré la proximité pressante qui oblige au témoignage, est toujours marquée. On voit un groupe de personnes sortant au loin à la lisière du bois et pénétrant dans le champ. On entend leur voix comme s'ils chuchotaient à notre oreille, alors que le cadrage fait en sorte qu'ils ne se rapprochent jamais. Distance et proximité qui sont celles de la fiction et de l'imaginaire qui lui est propre.

Lanzmann considère lui-même son entreprise comme une fiction. Non comme un documentaire, mais comme une fiction du réel. « Le réel est opaque, c'est la configuration vraie de l'impossible. Que signifie filmer du réel? Faire des images à partir du réel, c'est faire des trous dans la réalité. Cadrer une scène, c'est creuser. Le problème de l'image, c'est qu'il faut faire du creux à partir du plein<sup>33</sup>. » Cependant, creuser est s'exposer à la menace de l'imaginaire. S'il faut creuser obliquement, c'est pour

<sup>32</sup> Bernard Cuau, « Dans le cinéma une langue étrangère » dans *Au sujet de Shoah*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>33</sup> Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », *loc. cit.*, p. 298-299.

utiliser cet imaginaire comme guide et gardien de l'à côté, non pour combler ce dernier. Remplacer le plein de la réalité par le plein de la fiction idyllique<sup>34</sup> est substituer une idole à l'autre. La fosse en entonnoir où sont empilés les cadavres tête-bêche, comme des harengs, impose aux doigts une descente latérale, un *découvrement* sans cesse reporté. Ainsi de l'image.

### La brèche de l'imaginaire

Scène particulièrement difficile, révélatrice. Le réseau figural s'y condense en posant l'absence au centre de l'image. Simon Srebnik est entouré d'un groupe de villageois devant l'église de Chelmno. Silencieux, muet (véritablement, c'est un visage *vide* qu'il présente, un dos, tel que nous le retrouvions chez Robert Antelme, derrière lequel il se cache), il laisse parler autour de lui cette foule que Lanzmann attise et sollicite. Le silence, c'est l'image fixe de la caméra qui le creuse. Ce regard « mécanique » porté sur un regard inconnu (qu'est-ce que voit S. Srebnik dans cette scène?) donne au dos un sens nouveau, positif. Un sens qui tient à l'attention. Sho-shana Felman a montré comment la procession qui entrecoupe la séquence – procession pour la fête de la Madone – effectue le retour du blanc<sup>35</sup>. Blanc de la pureté virginale des enfants qui défilent, de la neige qui dissimule les charniers, des champs recouverts que montre le film, de l'innommable qui se tient là, tout près. Scène où le blanc est omniprésent donc, où l'action de recouvrement et de camouflage éclate d'obscénité.

*Les camions arrivaient jusqu'à la porte de l'église! Et tous savaient que c'étaient des camions de mort, que c'étaient des camions où on gazait les Juifs? – Oui, on ne pouvait pas ne pas savoir! – Est-ce qu'on entendait des cris, la nuit? – Ils gémissaient même, ils avaient faim. – Ils gémissaient, ils avaient faim! – Tout était enfermé, ils avaient très faim. – Est-ce qu'ils avaient à manger? – On ne pouvait pas regarder de ce côté là. On ne pouvait pas parler à un Juif. – On ne pouvait pas! – Non, même si on passait par la route ici, on ne pouvait pas jeter un regard de ce côté-là. – Est-ce qu'ils regardaient quand même? – Oui, il y avait des camions qui venaient ici et*

<sup>34</sup> J'emprunte cette expression à Sarah Kofman.

<sup>35</sup> Shoshana Felman, « The Return of the Voice : Claude Lanzmann's *Shoah* », *Testimony*, London, Routledge, 1992.

on transportait ensuite les Juifs plus loin. On pouvait le voir, mais discrètement! – *Ah! Discrètement.* – C'est ça. – *Obliquement?* – Oui, absolument, on jetait un coup d'œil oblique. – *Et quels genres de cris entendait-on, quels gémissements, la nuit?* – Les Juifs appelaient Jésus, Marie et le bon Dieu, parfois en allemand, comme dit Madame. (S, 123-124.)

Que se passe-t-il dans cette scène? La narration des faits semble sans faille, exhaustive, jusqu'à ce que les villageois se voient confrontés à cet espace qui leur échappe, l'à côté, la page blanche. Dès lors, l'imaginaire prend le relais. Il vient nommer les cris de ceux qui « parlaient juif », rassurer le témoin d'un savoir qu'il sait illusoire – ou plutôt partiel – mais que pourtant il s'acharne à cautionner. Dans un premier temps, tous se disaient heureux de revoir ici, dans leur village, l'enfant chanteur. Puis, le rôle est progressivement endossé de nouveau alors que l'on passe du Srebrenica présent à la complexité des événements passés. La faille creusée dans le discours et l'image transporte celui qui parle devant la façade d'une église remplie d'agonisants, au cœur de l'ignorance feinte et de la fascination. Elle donne bientôt lieu à un débordement de l'imaginaire qui rempli à outrance d'or et de richesses les valises des Juifs, qui les fait supplier Jésus, qui prête au rabbin ces paroles bouleversantes : « Peut-être ce moment est arrivé [celui d'expiation pour la mort du Christ] que ce sang doit tomber sur nos têtes. Alors ne faisons rien, allons-y, faisons ce qu'on nous demande, on y va! » (S, 126.)

Le risque de l'imaginaire devient ce moment où il voisine la haine<sup>36</sup>, où le Juif, en tant qu'autre le plus familier avec qui l'on allait à l'école et jouait étant gamin, doit être propulsé à la dimension d'Autre absolu, étranger autre-que-l'homme, afin de supporter ses cris sans se laisser émouvoir. Afin de n'être pas altéré par son altérité. La fiction, telle que Lanzmann la manipule, ne verse pas dans la tentation du débordement. L'imaginaire n'est pas écarté vu sa non coïncidence avec l'événement historique. Il est mis au profit d'une production d'images par le corps, la parole et le témoignage, qui, elles,

---

<sup>36</sup> Voir encore une fois Jean-Ernest Joos, « La Haine antisémite. La Loi de la Haine, la Haine de la Loi », *loc. cit.* Lanzmann aborde lui aussi cette question, « Les non-lieux de la mémoire », p. 286.

émanent directement de l'agencement des images que le cinéaste a recueilli.

### Du Styx à la Terre

Charon et sa barque ne sont plus. La Ner n'est pas le Styx : autrement nous nous trouverions déjà à l'intérieur de cet amalgame d'images et de visions que constitue le royaume des morts. Un amalgame qui demeure toujours en dessous, auquel on n'accède que *par* la descente. L'idée du passage doit être reconsidérée à la lumière du monothéisme de la religion juive – où l'on n'emporte pas d'obole, où l'on se dépouille plus que l'on ne s'arme pour le voyage.

Moïse sur le mont Nebo, contemplant enfin la terre tant espérée, reçoit ces paroles de Yahvé :

Voici le pays que j'ai promis par serment à Abraham, Isaac et Jacob, en ces termes : Je le donnerai à ta postérité. Je te l'ai fait voir de tes yeux, mais tu n'y passeras pas<sup>37</sup>.

Le parcours de Moïse se termine sur cette montagne, avec l'acte culminant de la vision. Vision latérale, emblématique du passage dans la religion juive. On passe de l'Égypte au désert; du désert à la terre promise; de la terre à la terre. Même la mort demeure indéniablement dans cette logique de la latéralité. Mise en terre, directement, sans même les parois d'un cercueil pour faire obstruction, la dépouille n'a pas à faire l'expérience du séjour dans l'entre-deux, qu'il soit fleuve ou purgatoire. Le passage tend à l'immédiateté, à l'instantanée coïncidence du corps et de la glaise.

Ainsi de *Shoah*, qui fonde sa présentation sur la présence du survivant, sur le travail de l'imagination par-delà la médiation de l'image fictionnelle. Qui substitue à la contemplation immobile un *theôros*, au sens où en parle Gilles Thérien,

un sujet en chair et en os, [...] un voyageur, un ambassadeur, [...]quelqu'un qui consulte les oracles non seulement pour lui mais aussi pour la communauté qu'il représente<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Dt, XXXIV,4.

<sup>38</sup> Gilles Thérien, « Le Theôros et l'image », *loc. cit.*, p. 179.

Une série de visions doivent donc être fécondées par la rencontre de cette mémoire en acte et de l'imagination de celui qui raconte, de celui qui regarde. De cette façon, la singularité du témoignage peut être préservée et mise en avant-scène. De plus, la « rupture » des camps ne se présente dès lors plus en tant que trou, vide ou fosse qu'il suffirait d'enjamber afin de l'enfermer dans la rassurante dénomination d'accident ou d'aporie issue des Lumières. Elle prend plutôt la forme de la vision du porteur qui vient annoncer, du seul témoignage possible, le *topos* historique unique – troué, déchiré mais unique – qui fonde l'humanité dans son horizontalité. Tantôt, c'est le bourreau qui gisait dans la fosse. C'est Charon qui remontait à la surface afin de faire parler le corps. Du *theôros* qui raconte, on passe à ce *theôros* qui regarde, spectateur, et qui devient lui-même le porteur de la *vision* du silence idéal de Sobibor, de la communauté enfouie sous le ciel bleu de Chelmno.

### Conclusion

Ainsi envisagée, la lecture – du texte et du film – accomplirait une transmission. Mais celle-ci, du fait qu'il s'agit d'une *memoria* qui est créée après-coup, et non d'une exposition pure de la mémoire qui adviendrait suivant une imitation<sup>39</sup> parfaite et adéquate, extériorisée, des visions que porte le *theôros*, demeure soumise à des processus d'appropriation, donc de sélection symbolique et imaginaire. Il y a danger que s'amenuisent mémoire et vision à chaque transmission, d'un lecteur à l'autre. Pourtant, cette mémoire *spatiale* (construite comme telle chez le témoin et le lecteur) demeure efficace en ce qu'elle se fonde sur la singularité de l'événement dans le caractère personnel de l'expérience qui en fut faite. Chaque survivant porte sa mémoire *individuellement* en ce qu'il n'y est pas resté, inexplicablement. Il faut entendre ce que cette constatation a de radical. C'est dans une

---

<sup>39</sup> Ce problème de l'imitation fut aussi expérimenté par James Ingo Freed, lors de la conception des plans du U.S. Holocaust Memorial Museum. Afin de ne pas verser du côté d'un « theme park », se voulant une reproduction des événements, ou de celui du monument de mémoire qui précipite l'oubli à la façon d'un tombeau, Ingo Freed à voulu privilégier une architecture de l'absence : « The absence is what we look at. We don't look at anything that's solid. The absence is all, I think, that you can have here. » (Voir James Ingo Freed, « The Holocaust Memorial Museum », *Partisan Review*, n° 3, vol. LXI, été 1994.)

nouvelle langue, un nouvel *idiome*, que Robert Antelme a choisi d'écrire. C'est dans une parole toute personnelle que les témoins sont incités à parler par Claude Lanzmann. Dans les deux cas, la « garantie » historique se base en grande partie sur le rôle du lecteur qui doit lire ou entendre la nouveauté de l'idiome tout en le situant dans le contexte plus général de l'événement. Ainsi, et ainsi seulement, quelques images de la *memoria* du *theōros* laissent, sur l'imagination de celui qui a accès à cette *memoria*, l'impression nécessaire afin de le placer lui-même dans le relais des porteurs de la mémoire.

## Bibliographie

- AMISHAI-MAISELS, Ziva, *Depiction and Interpretation*, Londres, Pergamon Press, 1993.
- ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957.
- BÉDARIDA, François, « La Shoah dans l'histoire : unicité, historicité, causalité », *Esprit*, Paris, n° 235, août-septembre 1997.
- BENSLAMA, Fethi, « Le propre de l'homme », dans *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- CUAU, Bernard, « Dans le cinéma une langue étrangère », dans *Au sujet de Shoah le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- FELMAN, Shoshana, « The Return of the Voice : Claude Lanzmann's *Shoah* », *Testimony*, London, Routledge, 1992.
- FREED, James Ingo, « The Holocaust Memorial Museum », *Partisan Review*, n° 3, vol. LXI, summer 1994.
- HUPPERT, Élisabeth, « Voir (*Shoah*) », dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- JOOS, Jean-Ernest, « La Haine antisémite. La Loi de la Haine, la Haine de la Loi », *Les Temps Modernes*, n° 559, février 1993.
- KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987.
- LANZMANN, Claude, « Les non-lieux de la mémoire », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 33, printemps 1986, repris dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.

\_\_\_\_\_, *Shoah* (texte intégral du film), Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche », 1985.

\_\_\_\_\_, « *Hier ist kein warum* », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°38, automne 1988.

LEFEBVRE, Martin. « De la mémoire et de l'imagination au cinéma », *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997.

MOIX, Yann, « Auschwitz et les Lumières », *La règle du jeu*, Paris, n° 8, janvier 1996.

QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

SÀNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « *Hier ist kein Warum*. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997.

THÉRIEN, Gilles. « Le Theôros et l'image », *Texte*, n°17-18, 1995.

TRIGANO, Schmuël, « Les Juifs comme peuple à l'épreuve de la Shoah », *Pardès*, n° 9-10, 1989.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Un Eichmann de papier », *Esprit*, septembre 1980. Repris dans *Les a--sassin de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987.

*La sainte Bible* de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1961,

## **Dernières publications**

Bouvet, Rachel, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau (dir.), *Désert, nomadisme, altérité*, « *Figura. Textes et imaginaires* », n° 1, 2000, 216 p.