

SAVOIRS A L'ŒUVRE
Essais d'épistémocritique

Pour Michel Serres

Michel PIERSENS

SAVOIRS A L'ŒUVRE
Essais d'épistémocritique

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LILLE

Du même auteur :

Aux Presses Universitaires de Lille,
Lautréamont, Ethique à Maldoror

Aux Editions de Minuit, collection « Critique »,
La Tour de Babil

Aux Editions RODOPI (Amsterdam),
Maurice Roche

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE LILLE, 1990

*Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays*

ISBN 2-85939-380-3

Livre imprimé en France

INTRODUCTION

Épistémocritique

Depuis plus d'un siècle les objets ont envahi la littérature. A eux seuls désormais toute la charge de la couleur locale : couleurs du temps, non plus du lieu. C'est la presse de Stanhope, dont Balzac détaille l'invention encore à venir, qui ouvre *Illusions Perdues*; c'est le téléphone ou l'automobile, chez Proust, qui permet d'approfondir encore dans la *Recherche* l'abîme de l'Espace et du Temps. Mais il est clair qu'il ne s'agit pas là de simples figurants. La presse à imprimer chez Balzac ou le téléphone chez Proust font bien plus que renvoyer à un décor déjà-là qu'ils transformeraient en ornement gratuit du récit, car leur rôle ne se limite pas à cautionner une vraisemblance de façade fondée sur la modernité technique et celle-ci n'apparaît pas comme un pur fait, non-problématique.

Dans le texte, ces objets ne sont donc pas de simples *symboles* chargés d'en rendre visible ou d'en figurer l'actualité. Devenus littérature, plus riches alors que leurs modèles réels, ils les transforment en sens à venir, car ils déploient en les mobilisant de nouveaux possibles, encore incompris.

Inventer une autre façon d'imprimer, c'est en effet modifier toute l'économie du discours et de l'écrit, toute sa métaphysique implicite. Communiquer à distance, c'est dissocier l'être et la voix, l'espace et le temps, problématiser la présence et cliver le moi. Tout Proust sort peut-être de l'entre-deux énigmatique et mortel que creuse le téléphone entre Marcel et sa grand-mère. Tout Balzac sort sans doute d'un vertige typographique, mais l'écrivain le maîtrise dans la fiction là où l'homme, imprimeur raté, y échoue dans le réel.

Communiquer par la parole et communiquer par l'écrit : voilà l'exemple de deux systèmes de *savoirs* parmi les plus fondamentaux et l'on voit bien que la crise qu'y entraîne le développement de nouvelles techniques précipite du même coup l'apparition de récits et de textes nouveaux.

Or, ces savoirs sont complexes. Ils condensent en eux beaucoup d'autres savoirs, certains très amples ou très abstraits,

d'autres plus restreints ou plus pratiques, et tous renvoient à leur tour à la complexité d'une histoire qu'ils contribuent à former. Un « savoir », dès lors qu'il devient texte, quand la parole le traduit, ne peut être par conséquent qu'un hybride issu d'une généalogie compliquée¹. Aussi faut-il, quand il s'agit d'en comprendre les effets en littérature, en parler au pluriel : c'est à *des* savoirs que nous avons à faire, plutôt qu'au *Savoir* unique et majuscule. Et quant à leur légitimité, que ne peut jauger *a posteriori* quelque science que ce soit, il ne conviendra pas d'en parler sans précaution : Balzac n'avait peut-être rien compris au fonctionnement des machines, et Proust n'avait peut-être qu'une idée tout à fait inexacte de ce qui rendait possible la « planchette magique ».

Les considérations proprement épistémologiques ne peuvent donc relever que de la responsabilité de ceux qui font métier d'interroger la structure des sciences. La critique *épistémique* que nous proposons, en revanche, ne s'interdira pas l'irrespect vis-à-vis des limites strictes des sciences reconnues. C'est que les savoirs dont nous parlerons appartiennent en effet toujours à un *champ épistémique* caractérisé d'abord par ses objets, et que ces objets (concrets ou non) sont eux-mêmes d'abord tirés de l'expérience commune, souvent bien éloignée des sciences formées pour en traiter.

C'est ainsi par exemple qu'on verra chez Stendhal comment *Armance*, à un certain niveau, traite (au sens de « transforme ») l'« objet » *chaleur* en hésitant tout au long entre deux savoirs du chaud et du froid, dont l'un relève du champ épistémique devenu caduc de la psychologie des passions et l'autre de la thermodynamique, alors encore en formation. Le premier savoir est mêlé de discours et d'images anciens tandis que le second est déjà une science en puissance — c'est-à-dire que la chaleur y sera désormais le concept d'une réalité physique que l'on peut soumettre au calcul, dans le cadre d'une théorie déterminée de la matière et de l'énergie.

1. — Certains historiens des théories scientifiques en conçoivent l'évolution sur le modèle de celle des espèces dans la théorie néo-darwinienne (*evolutionary epistemology*). Le rôle des savoirs dans la fiction, dont il sera question ici, pourrait s'entendre comme de produits atypiques d'une sorte de tétatologie épistémique : certains annoncent de nouvelles lignées d'abord improbables tandis que d'autres demeurent sans postérité. C'est Proust lui-même qui invite à cette rêverie en insistant sur le rôle du bourdon pollinisateur indispensable à la reproduction de certaines plantes — métaphore de l'homosexualité qui a chez lui, on le sait, valeur épistémologique.

On comprend donc que les « savoirs » évoqués puissent être, en droit tout au moins, aussi divers que leurs objets. Ceux que la littérature mobilise sont nécessairement toujours hétérogènes, de sorte que les objets qu'ils sous-tendent possèdent une organisation qui hésite entre le souvenir d'une pensée mythique et l'intuition du concept². Instabilité épistémologique qui exige naturellement de déplacer l'opposition trop rapide des « vraies » sciences aux « pseudosciences »³, et ceci parfois contre une histoire des sciences qui veut d'abord défendre son objet de tout soupçon quant à la solidité de ses fondements.

Notre visée n'est donc pas de trancher du vrai et du faux, de l'orthodoxie ou de la déviation ; elle est bien plutôt de saisir la fécondité singulière d'un régime épistémique donné dans une situation d'écriture donnée. En d'autres termes : comment tel savoir sert-il telle œuvre ou telle construction privée qui la prépare (ce que nous appellerons un *idiologue*) ? Quels moyens lui prête-t-il pour servir quelles fins ?

La réponse à ces questions doit d'abord passer par le repérage des entités susceptibles d'opérer la traduction réciproque de l'épistémique en littérature et du texte en savoir. Je proposerai pour les désigner le terme d'*agents de transfert*.

Il s'agit là, on s'en doute, d'une classe fort nombreuse qui rassemble des objets et des structures qu'on pourrait croire hétéroclites : des métaphores et des chaînes de raisonnement, de simples mots isolés ou des traits descriptifs, des citations et des jeux de mots, etc. Pour simplifier, on peut les concevoir sur le modèle épistémique désormais familier de l'*interface* : surface de contact entre deux réalités par ailleurs bien distinctes. A moins que l'on ne préfère penser, de manière plus formelle, aux *résonateurs* que Gilles Deleuze décrivait dans *Logique du sens* et qui font communiquer deux séries sémantiques *a priori* sans lien.

C'est ainsi que la lecture d'*Armance* mettra par exemple en évidence la fonction de transfert épistémique d'un terme

2. — C'est après tout ce que les théories classiques du roman ont toujours affirmé. On en trouvera une version nouvelle, subtile et convaincante, dans *Univers de la fiction*, de Th. Pavel (Ed. du Seuil, 1988). Ce que nous décrivons ici sous le nom d'« idiologue » n'est peut-être que l'un des moyens que met en œuvre la littérature pour répondre à ce qu'il nomme le « stress ontologique ».

3. — Le terme, courant dans l'usage anglo-saxon, n'a pas d'équivalent précis dans l'usage français tantôt « fausses sciences », tantôt « parasciences ».

comme « glace » au croisement de plusieurs séries figurales : psychologique (la « froideur » d'un comportement), physique (le « chaud » et le « froid » au sens de la thermodynamique) ou psychanalytique par anticipation (la glace comme miroir de Narcisse).

Au-delà des disparités, le trait commun de tous ces opérateurs de transfert, c'est bien sûr la *figuralité*. Ils s'offrent à la fois comme des objets « concrets » (puisqu'ils peuvent s'incarner dans des « choses » dont les noms sont là, dans le texte) et comme les composants d'une structure plus complexe et plus englobante, rhétorique pour l'essentiel — ce par quoi il faut entendre simplement qu'elle relève d'une logique des intensités où ce qui prime, c'est la force du discours, l'effort du texte pour convaincre.

Un texte en effet ne doit pas seulement construire un monde : il doit en outre provoquer la *suspension of disbelief* qui nous en fera d'abord accepter les lois mais tout aussi bien ce qui les viole. D'où le texte peut-il alors tirer sa légitimité ? Qu'est-ce qui constitue l'interface entre lui et nous et permet la traduction de ses codes dans les nôtres ⁴ ? Vus sous cet angle, les savoirs sont l'une des ressources — non la seule — dont peut disposer une stratégie d'écriture par l'élaboration d'un véritable *argumentaire*. Car la lecture est un combat pour emporter la conviction (ne serait-ce que pour s'en jouer) et non, comme le voudraient certaines idéologies critiques bien américaines, un programme de coopération.

Ce dernier point est d'une grande importance, car il permet de saisir ce qu'il en est réellement de la fonctionnalité des savoirs. C'est bien en supposant au lecteur certains savoirs que le texte peut faire entendre l'inouï et jouer à la fois du désir, qui met en ruines ce qu'on sait, et de l'ordre préétabli, qui garantit la connaissance vulgaire et en légitime la naturalité. En d'autres termes : c'est le savoir qui fait la vraisemblance. Mais puisque par ailleurs ce qui fonde celle-ci évolue sans

4. — On pourrait appeler à l'aide les figures de l'informatique pour illustrer ce point et leur demander des analogies. Le texte serait par exemple écrit en langage machine, tout en préservant la possibilité de nous parvenir en langue naturelle. Pour utiliser un autre genre d'analogie, on pourrait dire que le texte n'est jamais, aussi « riche » et chargé soit-il, que didascalies plus ou moins développées. Indications de lecture à interpréter par le lecteur metteur-en-scène. L'écrivain : dramaturge de son propre script. C'est le *schéma* grec, opposé à *morphè* ou à *eidōs*.

cesse, le sujet qui s'y repère demeure toujours potentiellement déconcerté⁵.

Un savoir qui prend figure singulière : tel est le procès que nous désignons en parlant de « figures épistémiques », car par elles s'opère la greffe d'un savoir sur le discours ou la fiction. Ainsi entendu, ce nouvel objet critique rappellera peut-être ce que R. Barthes nommait dans *S/Z* la *doxa*, qui ancre selon lui le récit dans du déjà-connu, présenté comme indiscutable, sur le mode implicite ou explicite du « on-sait-que ». Manœuvre rhétorique qui permet d'avoir l'autorité pour soi. Il existe pourtant entre figure et doxa une différence de taille : la figure épistémique, elle, n'appartient à personne. Elle ne prête pas son autorité au narrateur omniscient, mais bien à l'inconnu seul que le texte fait parler et qu'aucun « auteur » ne maîtrise. Mais peut-être la construction rhétorique de la *doxa* n'est-elle là, *a posteriori*, que pour sauver la face : pour esquisser un simulacre de visage et sauver ce qui peut l'être d'une maîtrise narrative prétendue. C'est alors que l'on pourrait dire de la figure épistémique ce que G. Bataille disait de l'image poétique : qu'elle est « figure de l'infigurable »⁶. Sa seule autorité est bien en effet celle du non-savoir.

Soulignons à ce propos un autre aspect de la figure telle que nous la concevons, pour poser que sa productivité réside moins dans le détail de sa configuration que dans sa structure lacunaire, par son radical défaut d'adéquation avec ce qu'elle vise ou sa différence intrinsèque avec ce qu'elle désigne. Téléologique, tout la condamne à toujours manquer son but, ce qui précisément fait sa richesse. Si la *figure* fonctionne, comme le texte en général, c'est parce qu'elle demeure toujours ouverte sur les possibles qu'elle recèle sans jamais les révéler⁷. Ainsi peut-être toute figure doit-elle s'entendre comme figure de la vérité — c'est du moins le sens, par exemple, de l'allégo-

5. — C'est dire aussi que le recours aux ressources des savoirs ne suffit pas à faire d'un texte un texte « réaliste », de quelque façon qu'on l'entende (le genre fantastique n'est-il pas là d'ailleurs pour nous montrer à l'évidence que savoir et fantasme font d'excellents partenaires) ?

6. — *L'Expérience intérieure*, p. 476.

7. — Quintilien, comme le rappelle Auerbach, fait de la figure une « allusion voilée ». Voir : E. Auerbach, « Figura », in *Neue Dantestudien*, Istanbul, 1944 ; trad. anglaise in : *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, Meridian Books, 1959. Voir aussi P.A. Rovatti, « La déclinaison de la métaphore chez Heidegger », in : G. Vattimo et al., *La Sécularisation de la pensée*, ed. du Seuil, 1988.

rie qu'en propose le frontispice de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : si la Raison cherche à dénuder la Vérité, l'Imagination veut la couvrir de voiles, le tout sous le regard des Sciences et des Arts⁸.

Introduire dans un texte un élément épistémique, c'est donc greffer sur la série narrative (le jeu des structures du récit, décrit par les narratologues) ou sur la structure prosodique, toute l'arborescence potentielle des figures d'un savoir, avec l'effet en retour que cela ne peut manquer d'avoir sur les possibles narratifs comme sur le jeu du sens dans le récit ou le poème lui-même.

L'introduction dans *Armance* du schème épistémique « chaud/froid » mène de cette façon à l'envahissement du récit par toute une gamme de composants de la série « thermique », jusqu'à commander le choix d'un dénouement. Le procès de la figuration épistémique peut alors se comparer au développement d'un programme comme celui du *Grand Verre* de Duchamp : la rigueur des règles d'élaboration, fondées sur les contraintes extrapolées à partir de certains savoirs (authentiques ou non : peu importe), débouche sur la production d'un objet radicalement aléatoire⁹.

Tous les savoirs ne sont d'ailleurs pas également insistants et actifs. En dehors de toute considération historique qui permettrait d'expliquer la prééminence de tel registre épistémique à un moment donné, le rapport privilégié que la littérature entretient par essence avec la langue, fait ainsi que les savoirs *sur* celle-ci jouissent d'une sorte de statut particulier. Privilège que

8. — Rappelons encore, plus près de nous, la traduction que donne du même motif l'essai de Heidegger sur « Hölderlin et l'essence de la poésie ». Cette dernière aussi se présente comme un *programme* — ce que suggère la figure-type qu'est la métaphore quand un poème cherche à la « filer », parfois maladroitement. Notons qu'aucun de ces termes n'est innocent : chacun fait série dans une histoire fort complexe. Le rapport « figure »/« type », par exemple, saisi dans cette histoire, fait pléonasme. Là encore, voir E. Auerbach, « Figura », *op. cit.*

9. — C'est le lieu de souligner ce qui diffère dans cette conception des perspectives « générativistes ». Même s'il y a dans la logique des figurations épistémiques un « programme », des « contraintes », des structures arborescentes (il s'agit en fait plutôt de « rhizomes »), etc., la différence essentielle demeure que les résultats du procès de figuration peuvent — et doivent peut-être — ne ressembler à rien. Ce qui n'est bien sûr pas le cas des énoncés linguistiques : quelle que soit leur liberté ou leur nouveauté, ils *doivent* ressembler à quelque chose sous peine d'agrammaticalité. Imaginer une pareille sanction en littérature, ce serait anéantir ce qui fait la nécessité de cette dernière : inventer l'inconnu.

reflète la part très importante réservée dans ce livre à la question de la linguistique dans l'élaboration des « idialogues » propres à Mallarmé, Roussel, Artaud ou Larbaud. Mais la littérature n'est-elle pas, plus généralement, l'espace de jeu que la langue se réserve pour confronter ses contraintes à son *hybris* et par là mesurer sa liberté ¹⁰ ?

Parler des savoirs du texte, esquisser ce que pourrait apporter la démarche *épistémocritique*, ne se ramène donc pas à simplement repérer l'empreinte univoque et exclusive de telle ou telle « science » ou doctrine identifiable, dont il suffirait de désigner la marque sur le récit ou le poème, demeurés passifs. L'écriture est au contraire perçue ici à son tour comme le ferment d'une *crise* permanente des savoirs qu'elle mobilise — souvent à son insu.

Les parties prenantes dans une telle crise sont multiples : un texte d'abord, puis un sujet qui lui donne lieu, des savoirs thématiques ou inconscients, des sujets à nouveau pour en recevoir ou en diffracter l'effet, une langue toujours déportée, des discours que la parole fracture et refait... — le tout dans le mouvement d'une histoire qu'on ne peut en détacher. Et tout cela dessine quelque chose comme une étrange *prosodie*, une rythmique toujours inouïe, à la limite du bruit de fond ou de la cacophonie, mais génératrice aussi bien de la polyphonie qu'est cependant la culture.

Il faut alors concevoir d'autres modèles, ceux que précisément nous proposent des sciences nouvelles dont nous pouvons à notre tour tirer des figures.

Ne peut-on par exemple imaginer la littérature comme un orage de savoirs, comme le balayage désordonné de forces en mouvement à la surface de la langue et qui mêlent les souvenirs, brouillent les clivages et assemblent comme au hasard ce qui ne saurait se ressembler ?

Dans l'histoire, la littérature vient alors sans cesse opposer son chaos et ses fluidités à tout ce qui ailleurs tente de *prendre* en prenant forme, et si l'histoire vue par les historiens se meut avec lenteur, la littérature qui l'accompagne évoque plutôt les

10. — E. Auerbach souligne comment les plus anciennes occurrences du terme *figura* sont associées à l'adjectif *nova*, au sens de « inhabituel » : « Perhaps it is no more than an accident that in our two oldest examples *figura* occurs in combination with *nova*; but even if accidental, it is significant, for the notion of the new manifestation, the changing aspect, of the permanent runs through the whole history of the word. » *op.cit.*, p. 12

ciels de cinéma vus en accéléré : ils nous révèlent derrière les plus paisibles nuages de silencieuses tempêtes.

C'est par là que la littérature prend toujours toute forme de vitesse. A peine croit-on avoir identifié la loi ultime du vers ou du roman qu'un tourbillon s'en saisit et la dément. La littérature broie le connu avec une force d'autant plus vive qu'elle confronte de plus près l'inconnu.

La littérature se situe donc du côté du désordre. Désordre créateur cependant (ce qu'est peut-être toujours le désordre) et qui fait d'elle l'un de ces arts inventeurs d'objets singuliers qu'aucun regard ne peut fixer pour les ramener à des formes simples qui les résumeraient ou les transcenderaient : *arts du désordre*, dont elle est sans doute le tout premier, et qui s'en prennent d'abord à nos savoirs tout-faits.

En vain s'attache-t-on aux structures, aux formes, aux règles des genres, aux grammaires des récits, si l'on ne saisit pas en quoi la fiction ou le poème s'interpose, parfois avec violence, entre les savoirs que nous avons, mis en crise, et les savoirs futurs provisoirement esquissés. En un mot : la littérature pense et agit — elle pense avec son temps, contre lui, et peut le mettre hors de lui. Tout texte restera qui nous fera donc connaître sur un mode nouveau. Le monde d'abord improbable qu'il formule s'ajoute désormais au répertoire en expansion continue que la parole enrichit sans cesse de ses créations.

Les essais qui suivent tentent à leur façon de rendre sensibles, dans des textes singuliers, les effets d'une rencontre entre œuvre et savoir, ou non-savoir et vision — car c'est peut-être la même chose. La question à chaque fois sera posée : *que sait un texte ?* Mais aussi : comment le texte fait-il de son propre déploiement la réponse à cette question sur quoi il joue son existence et son sens, en visant à nouer de nouveaux nœuds dans la langue, les figures, les discours, les sujets¹¹ ? C'est à ce débat des savoirs et des sujets tissant un texte qu'il faut tenter de donner un écho, pour le faire résonner et en rendre raison. Mais il nous faut en même temps tendre l'oreille à la rumeur

11. — Les idées et les analyses qu'on trouvera ici ont fourni la matière de différents séminaires ou publications. Leur forme actuelle est en partie redevable aux critiques et contributions des participants au groupe de recherche « Savoirs et Fiction » de l'Université du Québec à Montréal, auteurs de divers mémoires et thèses « épistémocritiques » (Raymond Beauchesne, Mario Cholette, Laurence Dahan, Daniel Désormeaux, François Rochon).

des savoirs d'aujourd'hui qui à leur tour nous proposent leurs figures et sollicitent ainsi notre imaginaire pour lui faire écrire le roman du présent. Par là la critique peut, elle aussi, espérer joindre sa voix au chœur des textes qui nous parlent encore et contribuer, à sa mesure, à la quête commune de l'intelligibilité.

Les textes qui ont fait l'objet d'une publication antérieure (dans *Critique, Littérature, SubStance, Langages, Sédiments, Etudes françaises, Revue des sciences humaines*) ont été entièrement remaniés et mis à jour.

Stendhal : Armance entre savoir et non-savoir

Malgré quelques tentatives antérieures, vite enlisées ou oubliées¹, Stendhal ne se découvre romancier que vers 1826, au moment où, « Menti » perdue, *Armance* s'achève. Il n'était jusque-là qu'essayiste, moraliste, un peu dramaturge. Mais avec son premier roman, Stendhal semble embarrasser les stendhaliens. De nombreuses lectures en ont été tentées, complexes ou simples, mais toujours quelque peu perplexes. Lectures gênées, en quelque sorte, ce qui ne va pas sans donner quelquefois l'impression qu'il s'agit au fond, dans la carrière de l'auteur, d'un livre en trop. La critique se serait à la limite volontiers passée de cet excès inaugural, de ce débordement trop hâtif : supplément d'œuvre anticipé dont l'absence — pourquoi pas ? — n'aurait peut-être rien changé². Est-ce parce qu'en commençant ainsi, à quarante-quatre ans, une œuvre de romancier, Stendhal l'inaugure en fait par un étrange mouvement de répétition ?

Quand *Armance* paraît, en 1827, il s'agit en effet déjà de ce qu'on appellerait aujourd'hui, en termes de cinéma, un « remake ». Son « modèle », qui plus est et pour compliquer les choses, n'avait lui-même rien d'un « original » puisqu'il se donnait au contraire explicitement pour le substitut d'un texte réservé par son auteur à une diffusion strictement privée. *Armance* devait en effet d'abord s'intituler *Olivier*, titre que portait déjà un roman publié anonymement en 1826 par le publiciste Latouche. Ce dernier le présentait en outre de telle sorte (mise en page, typographie, etc.) qu'on pût croire qu'il

1. — Comme ce « roman de Métilde » qui devait laisser la place au traité sur l'amour. Sur « l'inachèvement » chez Stendhal en général, cf. la belle introduction de M. Crouzet à son édition des *Romans abandonnés*, 10/18, 1968.

2. — La tentative la plus convaincante pour comprendre *Armance* me paraît être celle de F. Gaillard dans *Littérature*, N° 18, 1975. C'est à l'édition « Folio », Gallimard, 1975, par A. Hoog, que renverront les notes de ce chapitre.

s'agissait en fait d'un tout autre livre, l'*Olivier* inédit de Madame de Duras. De cet ouvrage tout le monde connaissait l'existence, certains ayant pu l'entendre lire en privé par son auteur lui-même. Madame de Duras s'était cependant toujours refusé à le laisser paraître, en raison de son sujet. Les complications et les ambiguïtés ne s'arrêtent d'ailleurs pas là, puisqu'il apparaît qu'il a pu y avoir en réalité deux manuscrits de cet étrange « original », et différents³. Cela sans compter que le roman reprenait un thème largement exploité déjà dans nombre de romans de l'époque.

Les débuts de Stendhal en romancier se font donc d'emblée sous le signe du double et du redoublement et s'inscrivent dans un contexte fait des complexités des jeux de plumes et de noms. Cela n'est évidemment pas sans rapport avec la pratique systématique chez Beyle du pseudonyme et du déguisement, voire du plagiat. Ambiguë, la démarche l'est encore par l'équivoque du sujet même que veut traiter le roman. Amoureux (sans le savoir d'abord, chez Stendhal, le sachant depuis toujours, chez Madame de Duras), mais impuissant, le héros de Stendhal se voit contraint de jouer un double jeu. Lui qui brûle d'un constant « feu » intérieur, il s'oblige à affecter un extérieur « glacé » qui doit rendre indéchiffrable son « secret ». A quoi s'ajoute, plus profondément peut-être, que la conduite d'Octave masque et désigne à la fois l'impasse idéologique et sociale autant qu'existentielle où il se trouve, puisqu'il est bien évidemment incapable d'assumer son devoir de reproduction — incapacité rédhibitoire dans le système que tente de reconstruire l'aristocratie de la Restauration. La répétition perverse qui a produit Octave selon la logique propre de la littérature, le produit comme non répétable. La loi de la reproduction symbolique, son abrupte impossibilité, peut-être est-ce cela qu'au fond toute cette histoire désigne et thématise à tous les niveaux — psychologique, historique, idéologique, épistémique.

C'est sur ce dernier point que notre lecture insistera, comme elle aurait pu insister sur un autre. Chacun d'eux fonctionne en effet comme un symptôme de toute la problématique dont naît un texte, quel qu'il soit. En tentant d'évaluer la signification d'*Armance*, nous essaierons donc d'examiner comment un

3. — Voir G. Critchfield, *Three novels of Madame de Duras: «Ourika», «Edouard», «Olivier»*, Mouton, 1975. Voir aussi la préface de D. Virieux à *Olivier ou le secret*, Corti, 1971.

très ancien régime de savoir s'y redit tout en y rencontrant sa fin.

Au niveau le plus simple, celui que la critique historique a pu clarifier, *Armance* est un roman à énigme. Mais, curieusement, il nous aura précisément fallu cette intervention du commentateur critique pour en saisir la clef, le « mot » dont dépend toute l'intelligibilité du texte. Origine et moteur de la fiction, l'énigme n'est pour nous résolue que parce que Stendhal a dû s'interroger lui-même sur son interprétabilité. Seule sa lettre à Mérimée du 23 décembre 1826 nous apprend explicitement que les malheurs d'Octave découlent entièrement de son « babilanisme ».

C'est là le « secret » sur quoi Mme de Duras attirait l'attention par le sous-titre de son « Olivier », mais que Stendhal en revanche efface en l'enfouissant doublement puisque l'accent se déplace en outre, dans le titre, du nom du « héros » (Octave) à celui de sa « victime » (si l'on peut dire) : Armance. La lecture et le décryptage n'en sont rendus que plus difficiles, alors même que la connaissance précise de l'état d'Octave conditionne entièrement la compréhension de ses actes et de ses propos. Tout le problème de Stendhal était donc de parvenir à tresser autour de ce non-dit qui demeure tel, indicible en même temps qu'interdit, une histoire qui détermine avec assez de rigueur logique les relations des personnages et leur comportement. Il fallait que leurs actions fonctionnent comme des symptômes suffisamment opaques pour attirer l'attention mais suffisamment transparents pour la guider vers la solution. Symptômes désignant un refoulé qui demeure pour Armance même impénétrable et entraîne (comme dans *Olivier*) une erreur de lecture et une méprise sur le secret qu'Octave ne se résout jamais à dévoiler.

Il aurait certes fallu pourtant que ce tressage fût assez explicite et cohérent pour que le lecteur en vînt de lui-même à effectuer son décodage en en reconstruisant l'archéologie dissimulée. « Mais cette vérité est du nombre de celles que la peinture *par du noir et du blanc*, la peinture par l'imagination du spectateur ne peut pas rendre. Que de choses vraies qui sortent des moyens de l'art ! » (lettre à Mérimée, c'est Stendhal qui souligne).

La lettre fonctionne ici, à son tour, comme un supplément. Elle supplée à cette impossible vérité qui ne peut que faire trou dans l'œuvre, impuissante à dire l'impuissance. Tel est donc le problème fondamental que Stendhal se pose en tant qu'agent de fiction : comment produire une histoire qui pourrait

manifester de façon aussi claire que possible quelque chose qui ne pourrait en aucun cas être articulé et dit ? Stendhal avait compté sur le nom même de son héros, qu'il voulait nommer Olivier : « J'y tiens parce que ce nom seul fait *exposition* et exposition non indécente. Si je mettais Edmond ou Paul, beaucoup de gens ne devineraient pas le fait du Babilanisme » (*id.*).

En faisant de son Olivier un Octave, en faisant porter l'attention sur Armance, Stendhal a renoncé à son « exposition ». A moins qu'il n'ait finalement espéré que le déplacement doublement freudien auquel il se résout (du héros au personnage secondaire, et du masculin au féminin) serait d'une étrangeté suffisante pour intriguer le lecteur et déclencher chez lui le procès indispensable de l'interprétation. Mais, c'est aussi avec évidence tout le problème de la censure portant sur la sexualité, et plus particulièrement sur ses impasses, qui est ici en jeu. Le texte d'*Armance*, en tant que tel, serait rigoureusement impossible sans cette impasse, et c'est en réalité cette impasse elle-même qui fait la ressource de la fiction.

Ce n'est pourtant pas à cette problématique du secret, du détour, de la rhétorique et de l'aveu (où l'on pourrait légitimement voir une mise en scène allégorique du statut fondamental de la littérature dans son rapport manqué — nécessairement manqué — à la représentation et à la vérité) que je vais m'intéresser ici : ce sera à un tout autre genre d'impasse, non moins significative. Le problème ne sera pas de savoir, en effet, de quelle façon Stendhal parvient ou ne parvient pas à son but : il s'agira bien plutôt de déterminer de quelle façon les langages utilisés par lui sont mobilisés pour mettre en place un réseau de signes portant la charge du sens et dont le décodage puisse aboutir à la satisfaction du lecteur : comment le texte parle-t-il, et comment répond-il à la « volonté de savoir » qui habite la lecture ? Cet emprunt au vocabulaire de Michel Foucault indique naturellement qu'il y aurait à poursuivre dans tout ceci les réverbérations qui désignent l'acte de lecture comme un acte lui-même érotique mais manqué à son tour (ce qui est peut-être toujours le cas). L'impuissance de Stendhal à faire comprendre l'impuissance d'Octave réduit l'acte de la lecture à figurer à son tour dans un tableau étiologique élargi du babilanisme en général, où il faudrait encore compter l'impuissance des systèmes de langage, des figurations qui les habitent. Stendhal, avec *Armance*, bute contre les impasses d'un certain langage pour mettre en place (le sait-il ? c'est une autre question) ce qui pourra devenir une autre figuration où se recuei-

lera un nouveau sens. C'est cela que je vais maintenant explorer.

Les personnages, dans *Armance*, ont-ils une psychologie ? C'est-à-dire : ont-ils une psychologie l'un pour l'autre, référible à un langage commun ? La question peut se poser, si l'on compare leur construction et leur développement à ceux, par exemple, de leurs « modèles » dans *Olivier*. Chez Madame de Duras, tant Olivier que la comtesse de Nangis se présentent à nous dans le moment d'effraction qui fait les mille formes de l'aveu plus ou moins profond rendu possible par un échange de lettres. La relation entre Olivier et la comtesse y transite par la médiation de la marquise de C., que sa position d'intermédiaire met en situation de recevoir et de répercuter les confidences. Dans *Armance* au contraire, les personnages principaux en sont réduits au face-à-face, c'est-à-dire au silence, puisque les plaisirs et les amertumes de l'échange indirect leur sont refusés par Stendhal. Privés des moyens analytiques du discours confidentiel, aveugles à leurs propres sentiments qu'ils ne savent qu'à peine recevoir et encore moins exprimer, leur seule ressource de communication est une sorte de langage d'action sans code commun. Ils agissent, et ces actes sont à déchiffrer. La seule lettre qui approchait des profondeurs psychologiques de la situation se trouve détournée, rendant ainsi le tout de la relation entre Octave et Armance encore plus indéchiffrable. Là où les personnages de Madame de Duras se *disent*, de la façon la plus romantique, ceux de Stendhal mettent toute leur énergie à ne jamais parler.

Ils existent pourtant, littérairement parlant. Mais de quoi sont-ils faits ? Plus que de sentiments (dont ils ignorent les nuances), ils sont faits de passions. C'est bien sûr là ce qui distinguera Stendhal dans toute sa carrière de romancier. La dynamique de leur développement est une énergétique passionnelle qui les conduit malgré eux et contre laquelle ils ont la plus grande difficulté à dresser des obstacles rationnels, ceux-ci n'étant le plus souvent que les masques de la pure méconnaissance. Nous sommes ici bien plus près de Racine que d'Olivier. Et de fait, le discours stendhalien ne tient sa cohérence que de son enracinement dans les conventions de ce que j'appellerai le discours des passions, ou plutôt : la sémiotique des passions. Sémiotique plus que discours, sémiotique issue d'un discours.

Le discours, c'est celui que les successeurs d'Aristote ont tenu après lui sur le rapport de la nature humaine à la physique, et plus particulièrement sur le rôle que jouent dans

l'homme et hors de lui la chaleur et le froid. La santé comme la maladie renvoie à des déséquilibres ou des circulations thermiques dont le modèle le plus visible et le plus intelligible est celui du feu. Je ne retracerai pas ici la généalogie des théories médicales de la fièvre, des théories psychologiques du tempérament ni des conceptions classiques de la passion, et je ne mentionnerai que quelques repères. Aristote :

Si le mouvement naturel de l'âme est de s'élever, elle est donc de feu, s'il est de descendre, elle est de terre, car les mouvements vers le haut et vers le bas sont des traits caractéristiques de la définition de ces corps. (*De anima*)

La vie doit donc de toute nécessité aller de pair avec l'entretien de la chaleur et ce que nous appelons la mort est sa destruction. (*De juventute et senectute*).

C'est la même logique qui se trouve encore à l'œuvre chez Descartes dans sa méditation sur *Les passions de l'âme* (1649). Dans son introduction à une édition des *Œuvres philosophiques*, F. Alquié souligne ainsi : « Une étude des sources pourrait permettre de rattacher bien des remarques faites par Descartes à des conceptions de saint Thomas et par l'intermédiaire de ce dernier à des analyses déjà proposées par Platon, Aristote ou saint Augustin. Il faudrait mentionner aussi les nombreux ouvrages qui, à l'époque de Descartes, furent consacrés aux passions ». Et, comme le rappelle ailleurs encore F. Alquié dans une note : « Chaleur et mouvement seront les deux grands principes de sa physiologie ».

Tout le discours sur l'homme à l'époque classique, qu'il s'agisse de morale ou de médecine, continue donc à s'enraciner dans une épistémologie où la question de la chaleur occupe une place tout à fait considérable⁴. C'est de ce réservoir de « modèles » que s'empare la littérature pour en tirer ce que l'on peut appeler une sémiotique ou, pour rester au plus près du domaine médical, une sémiologie, c'est-à-dire un code qui, par la manipulation ordonnée des signes du chaud et du froid, dit l'état intérieur des personnages ou définit leur nature de

4. — Cf. J. Lévi, *Theories of Passions*, 1964.

manière conventionnellement intelligible⁵. L'avantage de ce code, c'est qu'il répond à une intuition immédiate des sens ainsi que du sens commun, tout en fournissant les ressources de multiples nuances situées dans un continuum. Le code est spontanément binaire et le calcul différentiel qu'il autorise se ramène simplement à une quantification élémentaire du « calorique », à un plus ou à un moins dans l'intensité de la chaleur ou du froid.

Les « équations personnelles » des personnages se prêtent alors à une algèbre dont les opérations restent manipulables sans trop d'obscurité. Polarisation et quantification autorisent une netteté de contours qui fait la légèreté et la mobilité des personnages tout en rendant possibles des retournements rapides, violents et complets. Octave est un produit typique de cette mathématique élémentaire de la passion, et le goût de Stendhal pour une certaine idée simplifiée de cette science n'est sans doute pas pour rien dans le maniement très particulier de ses personnages. Contre F. Michel, qui se moquait de l'ignorance de Stendhal en matière de mathématiques, on peut soutenir qu'il n'est pas nécessaire de bien les connaître pour savoir les utiliser — au moins en littérature⁶.

Octave est donc une fonction de son évolution sur l'échelle des températures, l'expression comportementale (plus que psychologique) des variations du calorique. Sa première réplique, dès le premier chapitre d'*Armance*, est dite « froidement ». Son oncle, à qui elle est adressée, reprenant une allusion d'Octave à la pureté de son âme s'exclame : « Voilà depuis un an le premier désir que je vois exprimer par cette âme si pure qu'elle en est glacée ! » (p. 50). Peut-être ne faut-il pas négliger non plus, dans ce répertoire codé du calorique, le jeu de signifiants qui fait entendre dans le nom de « Malivert », qui est celui d'Octave, le mot d'« hiver ». Ces connotations se répercutent dans le choix lexical des éléments du décor que constitue l'hôtel de

5. — La « lettre à Mérimée » se réfère abondamment à ce code : « Ce roman est trop *erudito*, trop savant. A-t-il assez de chaleur pour faire veiller une jolie marquise française jusqu'à deux heures du matin ? ». Ou encore : « Dans le salon d'un comte, pair de France, noble en 1500 et fort riche, j'ai froid près de la fenêtre quand il y a du vent nord ». Et surtout : « Mais, pour Dieu ! répondez sur l'article *chaleur* ». Le pseudonyme dont est signée la lettre n'est-il pas, lui aussi, fort significatif : « Comte de Chadevelle » ?

6. — F. Michel : « Stendhal mathématicien », *Stendhal Club*, N° 20, 1963. Voir aussi sur ce sujet : J. Théodoridès : *Stendhal du côté de la science*, éd. du Grand Chêne (Aran, Suisse), 1972.

Malivert : « Une tenture de velours vert, surchargée d'ornements dorés, semblait faite exprès pour absorber la lumière que pouvaient fournir deux immenses croisées garnies de glaces au lieu de vitres » (p. 53, *je souligne*). Le caractère systématique de cette mise en place sémiotique devient tout à fait évident lorsque, dans le deuxième chapitre, Stendhal présente les effets fantasmatiques induits dans l'imagination d'Octave par l'annonce du vote prochain de l'indemnité qui lui redonnera la fortune. Mécontent de son appartement, il en imagine la transformation, qui sera doublement spéculaire, étant à base de miroirs qui reflèteront en outre son caractère extérieur : « Je ferai placer dans le salon selon mon goût trois glaces de sept pieds de haut chacune. J'ai toujours aimé cet ornement sombre et magnifique. Quelle est la dimension des plus grandes glaces que l'on fabrique à Saint-Gobain ? » (p. 67). Si la dernière phrase doit se comprendre comme faisant partie d'un autre réseau de sens (la science, la technologie, etc.), sur lequel je reviendrai, les connotations ambiguës du mot « glace » renforcent la peinture indirecte du tempérament d'Octave.

Il ne s'agit pourtant que de l'apparence qu'offre Octave à ceux qui l'approchent sans bien le connaître. Il n'en va pas de même avec sa mère : « Elle savait si cette âme était glacée ! » (p. 50), ni avec Armance. Ainsi que le dit sans détour le narrateur, loin d'être de glace, il s'agit d'une âme « ardente » (p. 62), dont le feu intérieur a peut-être même quelque chose d'inferral. Même le Commandeur, dont les défauts et la bêtise sont insupportables à Octave, en devine inconsciemment quelque chose quand il croit faire un mot en disant à son neveu : « Si tu n'es pas le messie attendu par les Hébreux, tu es Lucifer en personne... » (p. 50). C'est ce que confirment les yeux d'Octave : « Ils semblaient quelquefois regarder au ciel et réfléchir le bonheur qu'ils voyaient. Un instant après, on y lisait les tourments de l'enfer » (p. 57).

La contradiction de cet extérieur glacé et de cette intériorité bouillante, c'est évidemment là ce qui autorise l'agencement même d'une intrigue, grâce aux excès qu'elle justifie et aux retournements violents qu'elle laisse toujours appréhender. La différenciation est ici extrême avec la « sémiotique » présente dans l'*Olivier* de Madame de Duras, où la psychologie des personnages n'est jamais réductible à une échelle linéaire et polarisée d'une « température » des sentiments, mais paraît plutôt représenter les crêtes et les creux d'un système complexe d'interférences entre des flux de désirs et de représentations : les figurations épistémiques y sont celles, pourrait-on dire, d'une

mécanique ondulatoire des sentiments où ce qui fait sens, c'est leur amplitude, leur va-et-vient, leur diffusion ou leur concentration, leur dispersion et leur repli.

L'intérêt d'Octave, c'est donc la façon dont s'exprime ou ne s'exprime pas (il y a alors passage à l'acte) la contradiction constitutive de son tempérament du fait de son indéchiffrable secret. La chaleur intérieure de la passion qui l'habite ne parvient à se traduire que dans le lexique extérieur de la froideur : l'impuissance d'Octave, au niveau des signes, c'est celle qui lui interdit de manifester sa vérité intérieure, c'est cette impuissance qui fait que son comportement demeure ininterprétable, sauf en termes de monstruosité ou de folie : « Une violence extrême, une méchanceté extraordinaire marquaient alors toutes ses actions, et sans doute, s'il n'eût été qu'un pauvre étudiant en droit, sans parents ni protection, on l'eût enfermé comme fou » (p. 69). A l'Ecole Polytechnique d'ailleurs, « ses camarades avec lesquels il avait des querelles fréquentes, le croyaient alors complètement fou, et souvent cette idée lui évita des coups d'épée » (p. 71).

On voit sur ces exemples que Stendhal ne s'écarte en rien, dans sa construction symbolique du personnage, des systèmes endoxiques véhiculés par toutes sortes de discours depuis Aristote jusqu'à Racine et où ont partie liée le chaud, le froid et la folie. C'est toute une archéologie épistémique qui rend ainsi possible la constitution signifiante d'un personnage de roman : le lexique de la passion relève, dans son archaïsme, d'une discursivité d'essence scientifique. Tous les termes disposés au long de cet axe dont les pôles sont le chaud et le froid sont donc la traduction métapsychologique d'états amoureux, libidinaux, qui sont devenus dans la période classique la ressource d'un certain naturel, d'une certaine vraisemblance, ou d'une légitimation des représentations d'action. Le discours sur le chaud et le froid a donc pu former plusieurs embranchements discursifs qui forment aussi bien une physique qu'une métaphysique, une médecine qu'une psychologie. Théorie fondamentale des états du corps, théorie du corps et du cœur. On a là de façon parfaitement saisissable un ensemble *figural*, une *figuration épistémique* détournée pour construire une sémiotique des passions dans le contexte de la fiction.

Il faut insister sur le fait que ce sont ces éléments figuraux qui sont les facteurs constituants du sens des textes. Ils en forment quelque chose comme une logique. Une logique qui n'est pas celle de la narration ni du récit, mais une logique des effets de vérité de la fiction par modélisation d'un savoir. C'est

qu'en effet toute fiction se constitue ainsi une réserve d'autorité par délégation de sa fonction de vérité à un système discursif déjà établi dans la réalité conceptuelle — ou construit pour les besoins de la cause. La fiction ne suspend pas l'exigence de vérité, d'adéquation, de pertinence inscrite dans tout discours — en fait, elle la *comble* : elle la déplace vers un discours supposé l'authentifier et qui produit donc un champ de validité où peuvent venir à se former des significations. Il demeure cependant que ce déplacement, ce transfert n'est pas totalement réalisable. Dans le cas d'*Armance*, la traduction des particularités d'Octave dans le discours du calorique laisse quelque chose comme un reste, une trace qui n'a rien d'une quantité négligeable, et qui n'a même rien d'une quantité tout court, puisqu'il s'agit d'un facteur qui se situe hors du calcul des grandeurs physiques et ne peut donc trouver à s'exprimer dans le langage du plus ou du moins de chaleur. Il s'agit en fait de ce qui forme pourtant radicalement le noyau de toute la fiction, puisque c'est la question de l'impuissance. Le discours du chaud et du froid est littéralement *impuissant* à la dire, et c'est là-dessus, sur cette réserve d'indicible au cœur même du discours, qu'achoppe l'effort de Stendhal. C'est là son échec, car le discours de la sémiotique des passions rencontre l'impossibilité de dire l'impossibilité du rapport sexuel. Mais peut-être ne s'agit-il pas là simplement d'un accident dans le système de la fiction, qui ne serait dû qu'au choix hasardeux fait par Stendhal, à la suite de quelques autres, d'un sujet impossible. Le roman de l'impuissance est impossible, certes, mais c'est aussi par là que se dévoile, d'une certaine manière, l'impuissance du Roman, *en général*. Affirmation qu'il faut nuancer en précisant ceci : le roman est impuissant, dans la mesure au moins où il persiste à s'inscrire dans la logique de la discursivité épistémique classique. Il lui faudra toujours un supplément de discours, une glose orale pour réellement faire sens, et *Armance* ne fait que souligner avec un peu plus d'évidence ce qui trace ainsi la frontière entre deux époques de la lecture. Trop classique pour des lecteurs dont le code n'est plus celui de la sémiotique des passions mais celui de leur indétermination, *Armance* ne pouvait avoir de sens que celui qu'il recevait en écho de ses prototypes immédiats, toutes différences résorbées dans le jeu de la répétition : ce roman ne pouvait en aucun cas se passer de la collaboration de ses lecteurs pour le recontextualiser.

La lecture contemporaine n'est cependant pas la lecture future, et nous ne pouvons éviter de constater que, malgré tout ce qui aurait dû faire de ce texte un texte terminal, une

fin de race indéchiffrable comme son héros, *Armance* demeure un roman *moderne*. Non pas simplement un rejeton d'un classicisme devenu archaïque, mais un vrai roman du XIX^e siècle.

On peut en effet, en y regardant de plus près, non plus à partir du site classique mais à partir du nôtre, cesser de lire Stendhal comme le dernier des moralistes pour voir en lui le premier des modernes. Il ne s'agit pas seulement d'un changement d'optique : le régime du texte lui-même bascule, ce qui va nous permettre de le lire comme le témoignage anticipé d'une métamorphose considérable qui *était en train d'avoir lieu*. C'est précisément ce changement qui fait de Stendhal l'opérateur d'une transformation tout à fait inédite des espaces de référence épistémique pour la fiction moderne. Un certain nombre de faits textuels peuvent appuyer cette perspective. Le premier, posé de manière liminaire, c'est-à-dire dans une situation positionnelle surdéterminée, c'est qu'Octave est polytechnicien : « A peine âgé de vingt ans, Octave venait de sortir de Polytechnique » (p. 49). La précision n'est pas gratuite, et ne reflète pas une pure nostalgie de Stendhal, pas plus qu'elle n'est une concession au goût bourgeois qui voudra des personnages ayant un état ; sur ce point, l'Olivier de Madame de Duras se solidarise entièrement avec la tradition aristocratique puisqu'il ne connaît que le métier des armes, et finit logiquement par périr sur un champ de bataille, ce qu'Octave désirera à son tour mais en y opposant le choix bien plus significatif d'un tout autre genre de mort.

La perspective d'Octave sur les choses n'est nullement celle de l'idéalisme forclos de ses antécédents romanesques prisonniers de leur symbolique aristocratique. Ce dont il rêve, ce n'est pas d'une fuite lyrique vers l'autre ou l'ailleurs, dans la politique, la bataille, la littérature ou l'art : ce qui constitue le noyau le plus solide de son rêve, son ancrage concret le plus mobilisateur, c'est la disposition d'une maîtrise technique sur les choses, non pas en tant que *nature* mais en tant qu'objets sociaux. Désir qui se satisferait de diverses solutions, équivalentes quant à leur signification. Regrettant tout au début de n'avoir pas poursuivi un premier goût pour la chimie, Octave soupire : « Dieu sait [...] s'il n'eût pas été mieux d'être fidèle à ce dessein et de faire de moi un savant retiré du monde, un imitateur de Newton ! » (p. 56). On peut placer parmi ces indications sur la technophilie caractéristique d'Octave le fait, somme toute étonnant, qu'il puisse trouver « dans sa bibliothèque le tarif des glaces de Saint-Gobain », là où un autre aurait

plus facilement placé un Armorial ou les Mémoires d'un ancêtre. C'est encore en soupirant qu'il s'exclame : « Ah ! si le ciel m'avait fait le fils d'un fabricant de draps, j'aurais travaillé au comptoir dès l'âge de seize ans... » (p. 72). La même idée-refuge réapparaît quand Octave songe à l'avenir : « J'espère, quand j'aurai pris ma place dans la vie active, ne pas me laisser acheter comme ces messieurs. Je puis vivre avec cinq francs par jour, et sous un nom supposé il m'est possible en tout pays de gagner le double de cette somme, en qualité de chimiste attaché à quelque manufacture » (p. 137). Tout ne paraît pas simplement rêvé dans la fixation qu'Octave accomplit : ses aspirations technophiliques sont liées à une réflexion politico-historique où il apparaît clairement, comme il le dit, que « depuis que la machine à vapeur est la reine du monde, un titre est une absurdité, mais enfin je suis affublé de cette absurdité » (p. 144) — remarque que suit de près l'évocation d'une visite d'information chez le duc de Richelieu-Liancourt, qui avait installé sur ses terres des ateliers et une manufacture (n. 5, p. 300) : « L'autre jour je racontais chez les d'Aumale mon petit voyage à Liancourt ; je parlais des dernières machines que le bon duc a fait venir de Manchester » (145). Le même thème revient encore un peu plus loin, mêlé cette fois à un fantasme militaire : « Ah ! que je voudrais commander un canon ou une machine à vapeur ! Que je serais heureux d'être un chimiste attaché à quelque manufacture ; car peu m'importe la rudesse des manières, on s'y fait en huit jours [...] mais il faudrait s'appeler M. Martin ou M. Lenoir » (147).

C'est bien d'une *politique* qu'il s'agit ici : Stendhal lui-même le souligne en s'en excusant : « la politique venant couper un récit aussi simple, peut faire l'effet d'un coup de pistolet au milieu d'un concert » (148) — métaphore reprise en plusieurs lieux de son œuvre, d'ailleurs, mais qui prendra un sens très précis, nous le verrons, dans le contexte d'*Armance*. L'impuissance d'Octave prend donc une signification beaucoup plus large que celle d'un drame personnel, puisqu'il s'agit tout aussi bien d'une impuissance politique : Octave habite un non-lieu social, entre deux désirs et entre deux classes. En tant que polytechnicien, il réagit en bourgeois que comblerait un régime technocratique où s'uniraient harmonieusement la technique et l'argent, la banque et la manufacture (ce qu'incarne bien une famille amie de H. Beyle, les Périer). En tant qu'aristocrate, il est un pan du passé qui s'écroule : « Nous sommes comme les prêtres des idoles du paganisme, au moment où la religion chrétienne allait l'emporter » (146). A travers Octave,

c'est toute une société en même temps qu'une classe particulière qui se trouve privée des moyens et des conditions de sa *reproduction*. La loi de l'aristocratie se fondait sur un impératif : se reproduire pour se conserver (ce qui oriente l'obsession du mariage où vivent les autres personnages des salons ultra) ; celui de la bourgeoisie peu à peu triomphante, c'est au contraire de produire pour transformer. Passer d'une époque à l'autre, c'est ce qu'Octave est impuissant à faire, sinon par l'imagination : commander une machine à vapeur ou travailler dans une manufacture sous un pseudonyme bourgeois, telle est sa solution fantasmagique, car prendre un nom bourgeois, c'est devenir anonyme — le *nom* étant au contraire le propre de l'aristocrate puisque, paradoxalement, il ne lui appartient pas. Il y a là le rêve d'accomplissement de quelque chose comme une catastrophe qui achèverait au niveau personnel ce que la révolution avait rendu possible au niveau de la société dans son ensemble. On comprend alors que la *contradiction* d'Octave est insurmontable. Mais ce qui la constitue, ce n'est pas simplement l'opposition *psychologique* entre un caractère intérieurement passionné et une impuissance extérieure à l'exprimer ou à le représenter par autre chose que par des signes inversés devenus indéchiffrables (la *froideur*) : sa contradiction n'est pas sémiotique (problème de signes), elle est physique (problème d'action). C'en est l'interprétation physique qui transforme l'impuissance en puissance, la lutte du chaud et du froid en énergie. S'il y a paralysie chez Octave, ce n'est qu'au niveau de l'expression langagière personnelle, tandis que sa volonté et sa force restent intactes, quels que soient la labilité et l'arbitraire apparents de leurs objets. Si Octave inquiète, c'est par ce supplément d'énergie qui lui vient de son dispositif particulier. Ceci ne peut se comprendre dans le discours classique du chaud et du froid, mais commence à s'éclairer dès que nous le traduisons, en suivant les indications distribuées par Stendhal tout au long du texte, dans les termes propres de la technologie des machines à feu, ces machines qu'Octave aspire tant à « conduire », formulant par là sans ambiguïté la figure narcissique d'un étrange idéal-du-moi pour désigner le rêve d'une maîtrise sur son propre désir.

Sans nous poser la question des intentions de Stendhal, constatons ceci : la chaleur et la froideur d'Octave, que sont-elles donc, sinon les deux « sources » qui font de lui le support d'une production d'énergie ? Octave est un *moteur*, mais un moteur qui ne sait comment s'appliquer à une tâche, à un *travail* qu'il ne fait que rêver. Machine virtuelle plus que réelle, il

ne se trouve jamais à même d'appliquer sa force à un travail déterminé, qu'il soit intellectuel, social, technique ou sexuel. Moteur qui tourne à vide, il est pure énergie de dissipation, dont la force et l'aberration sont clairement manifestées par la fâcheuse habitude qu'a Octave de jeter les gens par les fenêtres (ou de les en manacer), ou encore de s'épuiser à des chasses prolongées. Là où l'action fait défaut, ne reste que le passage à l'acte. Énergie sans emploi, la force qu'est Octave ne peut donc déboucher que sur sa propre dégradation.

Et en effet : à partir d'un certain point dans son histoire, Octave ne fait plus que se laisser aller et laisse dériver les choses, jouissant narcissiquement de sa propre passivité assumée, auto-consumation énergétique. La fin logique de ce processus, l'état d'entropie maximale vers lequel il tend, c'est la mort : sa mort, d'où toute violence est symboliquement exclue. Il ne la *rencontre* pas, comme le faisait Olivier, acharné à la trouver sur un champ de bataille : il la *rejoint*, comme fait une courbe au voisinage de son minimum. Le point de rebroussement, celui à partir duquel l'énergie d'Octave cesse de se chercher un point d'application extérieur pour se retourner sur elle-même, se trouve d'ailleurs marqué dans le récit par une inflexion définitive à partir de quoi Octave se laisse porter par le flux entropique des événements. Ce point autour duquel tout pivote, c'est le duel.

Ici, chaque mot compte. Il n'est du tout indifférent que le choix des armes se fixe sur le pistolet. C'est que l'épée, arme blanche, arme noble, n'a rien à voir avec le pistolet, arme à feu. « Vous devez attendre mon feu », dit Octave au Marquis de Crêveroche au moment de le tuer en tirant une seconde fois, contre les objections des témoins. On ne s'étonnera pas que Stendhal lui fasse prononcer en outre cette oraison funèbre sur le corps de son « rival » : « Ce n'est qu'un fat de moins, dit *froidement* Octave » (p. 187, *je souligne*). Nous avons affaire là à la densification significative d'une figure épistémique particulièrement cohérente. L'explosion qui décharge tout d'un coup toute la puissance du feu, tue. Elle tue bien sûr le marquis, mais aussi à travers lui son double : Octave. Ce dernier s'annihile dans la projection de cette dépense entropique instantanée dont le bilan est nul. Sa mort est désormais une chose acquise, mort et bonheur se confondant : « La mort était pour lui le premier des bonheurs » (p. 185). Blessé, il s'exclame encore : « Ah ! si j'allais mourir, se dit-il avec joie » (p. 188). Et c'est très logiquement que tout cet épisode se conclut sur la rédaction d'un testament : « L'idée de la mort étant venue à Octave, il fit une

seconde feuille de papier, au milieu de laquelle il écrit : « Je lègue la propriété de tout ce que je possède maintenant à Mlle Armance de Zohiloff... » (p. 190). A partir de ce moment, ce qu'Octave vit encore de sa vie, c'est déjà, si je puis dire, à titre posthume. Il meurt de son impuissance, une impuissance idéologique et sociale à devenir quelque chose dans le monde de la technique.

On voit ici ce que Stendhal, en l'ignorant peut-être, nous désigne pourtant avec clarté. C'est la ligne de fracture entre deux mondes séparés par un abîme rigoureusement infranchissable, y compris par le roman. Deux mondes dont l'un, que domine l'aristocratie dérisoirement restaurée, est entièrement du côté des signes, de la passion, de la sémiotique des passions, tandis que l'autre, dominé par le modèle bourgeois en voie de s'affirmer, ne pourra plus désormais se dire que dans le langage de l'énergie, celui des machines à feu. Deux époques dont les figurations épistémiques ne trouvent pas de lieu commun — espace et topos tout à la fois. Impuissance d'une époque à se transcrire dans le discours et le réseau de sens que se construit la suivante. C'est l'ancien et le nouveau irrémédiablement séparés. Deux configurations épistémiques qui sont rigoureusement intraduisibles l'une pour l'autre, inconvertibles, et dont l'interférence complexe produit une zone d'annulation dont l'expression fictionnelle est ici la mort d'un personnage qui consent exemplairement à sa mort. *Armance*, ce roman de l'impuissance, je peux maintenant le décrire sans contradiction en renversant la formule proposée d'abord, comme un texte qui manifeste la vraie *puissance* du roman en général car, sans autre ressource que la fiction et sans rien de lui-même accomplir, ce roman dit à la fois l'impuissance d'un régime sémiotique à changer d'époque et ce qui, dans l'époque, sera la figure même du changement.

« Entre 1815 et 1825, se manifesta un véritable engouement pour la théorie des machines thermiques ». Rien ne permet d'évaluer avec précision l'intérêt que Stendhal aurait pu avoir ou ne pas avoir pour ces machines, encore qu'il ne soit pas impossible de trouver dans sa formation, ses relations, son vocabulaire, des traces de cet enthousiasme que rappelle Robert Fox dans son introduction à son édition critique des *Réflexions sur la puissance motrice du feu, de Sadi Carnot*⁷. Cet ouvrage capital a d'abord paru en 1824, trois années avant

7. — Librairie J. Vrin, 1978.

Armance, et il s'agit pour nous aujourd'hui, rétrospectivement, d'un moment majeur de notre culture et de notre histoire scientifiques, puisque c'est le premier pas qui permettra de franchir la ligne de fracture séparant le passé de la modernité. Après 1850, Carnot redécouvert, Thomson (lord Kelvin) et Clausius donneront tout son développement au second principe de la thermodynamique.

Le mot de l'énigme posée par Octave, c'est au fond chez Carnot qu'il se trouve ; c'est lui qui écrit le premier chapitre du roman impossible de l'énergie mise au travail. A la sémiotique des passions littéraires va pouvoir succéder ce qu'il faudrait peut-être appeler une thermodynamique de la fiction qui définit toute une époque en train de perdre le sens de la représentation et de la rigueur incorruptible des signes. Tout se défait : le personnage d'abord, puis les formes de l'écriture, et pour finir la langue elle-même. La littérature depuis Stendhal hésite entre savoir et non-savoir, si l'on donne à ces mots le sens que leur attribue M. Serres quand il écrit par exemple : « Le non-savoir a un côté chaos et un côté système. Le savoir pontre ces deux rives. Le savoir comme tel est un espace de transformation »⁸. *Armance*, c'est la manifestation dans la fiction d'un savoir ancien redevenu non-savoir. Le savoir nouveau manque à Stendhal. La rive où il piétine encore en 1827, c'est le côté chaos, et Octave ne peut par conséquent se vivre que comme un incompréhensible désordre — ce que les autres perçoivent comme une folie, une monstruosité. L'autre rive, celle dont on aperçoit les contours à travers le dispositif figural d'*Armance*, c'est celle du « système ». L'énergie y sera alors comprise par Stendhal comme moteur, mobilisable pour un certain travail de transformation. En ce sens, le travail littéraire de Stendhal n'est nullement incomplet, puisqu'il lui aura fallu *Armance* pour aboutir à la transformation de ses propres ancrages épistémiques, pour justifier et pour faire comprendre un personnage comme celui de Julien Sorel. Même si la transformation ne débouche encore que sur la mort, la tentative aura eu lieu.

Octave reste unique, parce qu'*Armance* est le roman de l'entropie comprise comme impuissance, de l'énergie comme pure dégradation vaine dans un contexte épistémique, idéologique et historique partagé entre le passé et l'avenir. *Le Rouge et le Noir*, tout au contraire, ce sera le roman de l'énergie en quête de la puissance, à la conquête du pouvoir. La littérature, c'est

8. — *Le Parasite*, p. 99.

le roman de cette transformation, c'est l'histoire d'une redistribution de tout l'espace des savoirs et de tout l'arsenal des pratiques : la science et la fiction s'y prolongent l'une l'autre par leur commun effort de désarticulation et de réorganisation des langages.

Carnot lui-même n'aura fait que rendre possible ce remue-ménage, car il reste en partie prisonnier de quelques vieux concepts, comme celui du *calorique*, entre autres⁹. Qu'il s'agisse de son inconfort entre deux mondes qu'il contribue à éloigner l'un de l'autre ou qu'il s'agisse de son personnage lui-même, on ne peut s'empêcher de lui trouver de troublantes ressemblances avec cet Octave dont il est le contemporain (Carnot naît en 1796 et meurt en 1832) : intellectuellement (il suit à la Sorbonne les cours de Cousin, Villemain, Guizot ; il fréquente l'Opéra-Comique, le Jardin des Plantes, le Conservatoire des Arts et Métiers) et peut-être encore plus *psychologiquement*. Hippolyte, le frère de Sadi Carnot, ne dit-il pas de lui, sans comprendre le poids de ses propres paroles et sans y deviner tout ce que son frère y avait apporté de sens : « Il avait le cœur très chaud sous une enveloppe froide » ?¹⁰.

Ce qui alerte dans un texte, ce qui arrête la lecture et exige qu'elle démultiplie ses prudences en même temps que doivent s'étendre ses horizons, c'est la turbulence inattendue des formes, le flottement des mots — ce que M. Riffaterre appelle une « agrammaticalité ». Le *grincement*, par exemple, d'une métaphore. Plus encore s'il se répète, comme un bruit qui perturbe l'énoncé serein d'un message transparent. Son insistance fait alors signe et la question qu'il pose fait advenir un travail problématique où le sens s'offre, encore obscur, et s'impatiente d'une recherche incertaine qui retarde son avènement.

La métaphore, ainsi déplacée, ne peut être simplement le signal d'une survenue qui serait celle d'un « code » latent en un carrefour par ailleurs banal de la phrase ou du texte et qui viendrait traduire dans une rhétorique apprise une intention de sens totalement maîtrisée. La métaphore triviale, affleurement de codes asservis à la répétition, n'est qu'un message vide dans un message plein, une redondance, le paraphe fleuri qui contresigne le contrat constamment revalidé. Le *bruit* de la métaphore invalide au contraire et dément la tranquille inno-

9. — Cf. Fox, *op.cit.*, p.42.

10. — Fox, p. 31, n. 36.

cence du discours dont le flux soudain frissonne : seul « langage » dont, à un moment donné, puisse se saisir le sens hésitant qui frappe à la vitre. L'écriture, c'est le jeu de ce dessaisissement.

Ce qui fait qu'un livre nous adresse ainsi une exigence d'éveil, c'est la minime béance du *détail*¹¹ qui annonce — impersonnel, anonyme, inconscient — un désir au travail. Turbulence de l'écriture comme entêtement obscur d'une *Durcharbeitung*. Trou dans la continuité, flottement dans les rythmes sûrs de la répétition, *Witz* de la déchirure par où s'évanouit et disparaît le fantôme de la représentation. Une différence demande à dire un excès en plus ou en moins, une rupture à l'équilibre, un trouble. Ce détail suffit à dire un monde de discours, qu'il s'agisse du désordre de la passion (*De l'Amour* est une belle exploration de cette aventure), du déséquilibre de la raison, de l'étrangeté d'un corps (laideur, beauté ou impuissance, comme S/Z l'avait noté), du malaise d'une société ou de la dislocation en cours d'un ordre des savoirs. Une espérance, une crainte et une passion — tout ce que Stendhal a su condenser en déplaçant étrangement le mot de « cristallisation » en en faisant, précisément, la métaphore d'une théorie.

C'est à un tel « détail », peu visible, que je me suis intéressé ici : une « métaphore » qui, de morte qu'elle était, grâce au déplacement qu'elle subit redevient vive et fait transiter Stendhal entre deux univers épistémiques, dont le premier est aboli et le second demeure le nôtre — pour peu de temps peut-être encore. C'est que la littérature *pense*, et le tâtonnement des textes joue à défaire et construire des modèles grâce auxquels nous croyons comprendre notre monde comme univers de sens. Le complexe métaphorique du *chaud* et du *froid* m'a servi ainsi à repérer chez Stendhal, dans *Armance*, le moment où un discours peu à peu menace d'en déplacer un autre. Leur confrontation presque invisible, les glissements qui les font s'interpénétrer et temporairement passer l'un pour l'autre, c'est là ce qui produit la possibilité de nouveaux arrangements et de nouvelles configurations des savoirs, dont la littérature anticipe la formation beaucoup plus qu'elle ne les reflète. La littérature se fait par là sans doute la forme la plus dense prise par le pro-

11. — Voir N. Schor, « Details and decadence: End-trope in Madame Bovary », *SubStance*, N° 26, 1980. Et dans un sens un peu différent: J.-P. Richard, *Microlectures*, Seuil, 1979.

cès symbolique du savoir en le traduisant dans les formes analogiques permises par la langue.

L'existence même de textes tels qu'*Armance* dans une tradition littéraire ne peut donc prendre sens, me semble-t-il, que par l'analyse préalable de leurs sites épistémiques. Ces sites, nous les repérons dans des figurations où se dessine une relation plus ou moins explicite à une tranche de savoir — savoir lui-même en transformation, jamais assis sur ses certitudes, et dont la transformation est manifestée de la façon la plus révélatrice par le procès même de la mise en fiction. Toute fiction n'est donc intelligible, en profondeur, que par le réseau qu'y forment les figurations épistémiques. Peut-être touche-t-on là à quelque chose qui permettrait de sortir le rapport entre texte et savoirs du face-à-face qui ne permet pas d'imaginer entre eux d'autre relation que celle que régit la logique du reflet. Comme mécanisme de redondance, cette dernière n'est d'ailleurs pas sans efficacité au niveau socio-culturel : il est des textes de fiction dont le rôle est didactique, en accommodant aux formes immémoriales du récit les formules abstruses d'un présent sans lyrisme. Il est des savoirs qui ne se communiquent et ne se diffusent dans le sociolecte que par ce biais délibérément ou naïvement spéculaire — qu'il s'agisse de manuels scolaires, de science-fiction ou de roman populaire.

Mais il est d'autres fictions, d'autres expériences d'écriture plus radicales dans leur passage aux limites. Le texte alors ne « reflète » pas un certain état du savoir, il en explore les potentialités. Que ce soit pour buter sur ses impasses ou ses points aveugles, les désigner, les souligner, ou que ce soit pour l'accommoder aux fonctions et aux besoins de l'imaginaire. Dans les deux cas la littérature demeure un moyen fondamental d'avancement des savoirs. Elle en inscrit les formes discursives dans quelque chose qui est d'une tout autre nature et qui est le langage de la fiction. La littérature, c'est la poursuite du savoir par d'autres moyens, c'est son adaptation au domaine des représentations qualitatives, c'est son accommodation des visions d'une époque qui s'invente au désir singulier de *comprendre*.

II

Jarry : Les savoirs du surmâle

Le Surmâle s'ouvre d'emblée sur un de ces problèmes que rien ne permet de traiter d'irréels dès lors qu'ils reçoivent des solutions que la pataphysique dit « imaginaires ». Solutions que la fiction veut cependant rapporter à une figuration technique, susceptible par conséquent de donner lieu à un montage « expérimental ». Dans le cas présent il y faudra tout un livre, puisque seule l'écriture peut ainsi disposer des puissances du langage pour produire un arrangement doté d'une certaine logique — aux règles bien particulières, mais efficaces ¹.

« L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment » (p. 189). C'est ainsi que Marcueil peut énoncer l'argument provocateur et paradoxal qui, de toute la force de son excès, génère le roman. L'ensemble du texte ne sera que le récit de la tentative de démonstration théorique et « expérimentale » de ce principe qui contredit le sens commun et aboutira à l'échec. Mais le roman aura été le tracé de cet écart : appliqué à le réduire, il s'efforcera d'en tirer une nouvelle matrice de sens.

Excès, en effet, puisque ce qui fascine Marcueil ici, c'est la limite, borne qu'il conteste mais par laquelle l'homme se définit. Cette limite n'a pourtant rien d'un *a priori* qu'aurait posé une quelconque métaphysique, et rien ne permet de l'énoncer en termes conceptuels. Elle est au contraire des plus positives, puisqu'on peut la représenter par un nombre, un simple entier de la suite des nombres naturels, ce en quoi l'on peut l'assimiler à ce que les mathématiques désignent elles aussi du même nom. Toute une érudition tirée de la mythologie, de la littérature et de la science officielle (celle du moins qu'incarne

1. — Alfred Jarry, *Le Surmâle*, in *Œuvres Complètes*, vol. 2, Pléiade, 1987. Texte établi et annoté par Patrick Besnier. Les références seront données dans le texte, à la suite des citations.

Bathybius), permet de fixer ce nombre à quatre-vingts — qui n'est autre que le nombre de fois où « l'Indien tant vanté par Théophraste », selon Rabelais cité par Marcueil, aurait réussi à faire l'amour en un temps limité.

Cette limite, la plus abstraite épure de la notion d'homme puisque s'y conjugent sa définition par le désir et celle qu'en donne la physiologie, ce qui en elle intéresse Marcueil, ce n'est pas de la rejoindre, mais de la transgresser. Aller au-delà d'une telle limite qu'il juge incompréhensible et arbitraire, c'est viser l'au-delà de l'homme, c'est entrer dans l'Impossible, comme le souligne l'un des personnages, car celui qui y parviendrait, « on l'adorerait comme un Dieu » (p. 199).

« Les forces humaines n'ont pas de limites » (*id.*), affirme Marcueil, de même que la série des nombres — ce que contestent naturellement le chimiste Elson et Gough le constructeur de machines, qui n'en croient pas moins à la possibilité de faire reculer ces limites.

Ici, l'argument se dédouble et va créer dans le roman une structure d'enchâssements narratifs distribués en un subtil montage, cinématographique avant la lettre, pour que puissent se faire face deux expériences parallèles, qui sont chacune à leur façon une tentative pour poser ce problème des limites et le résoudre, mais par des moyens différents. Face à Marcueil et Ellen, qui croient à la possibilité, une fois franchie la limite, de continuer vers l'infini et d'entrer dans l'absolu, Gough et Elson se contentent de placer plus haut la barre, sans accepter de croire à sa disparition. Là où Marcueil choisit le terrain de l'amour et l'adjuvant de l'alcool, ses contradicteurs s'en remettent à la course cycliste et à l'artifice du *Perpetual Motion Food*. La différence qui spécifie les deux expériences ne fait qu'exprimer une différence fondamentale de conception quant à la notion même de limite : celle que Marcueil tient à transgresser n'est qu'une borne inscrite dans une série ouverte. Celle que vise la course au contraire est un seuil de vitesse auquel il s'agit de se tenir de manière constante (le compteur qui permettra d'en juger ne prévoit d'ailleurs pas de graduation au-delà des 300 km/h). Dans un cas, c'est l'infini qui est mis au défi ; dans l'autre, c'est une limite finie à laquelle il suffit de se tenir. La démarche de Marcueil vise à s'annexer la puissance du continu, sans plafond, tandis que celle des cyclistes ne cherche qu'à fournir un certain résultat fixe atteint par une technique classique de la discontinuité (méthode mécanique de l'alternatif, dialectique sans dépassement : pédaler).

Pourtant, si les deux méthodes s'opposent par le type de limite auquel elles s'attaquent ainsi que par l'attitude qu'elles impliquent envers cette limite, elles n'en entretiennent pas moins des relations étroites, mais plus secrètes, et dont il faut aller chercher le sens dans un symbolisme propre à Jarry. Si l'exploit des cyclistes repose tout entier sur les propriétés particulières de la roue, celui de Marcueil est un triomphe phallique. Un passage extrait du texte intitulé « Du Bâton-à-physique » le confirmera², où Jarry écrit : « Phallus déraciné, *ne fais pas de pareils bonds!*³. Tu es une roue dont la substance seule subsiste, le diamètre du cercle sans circonférence créant un plan par sa rotation autour de son point médian ». (OC, 339).

Au-delà de la distinction de tout-à-l'heure transparait donc la complémentarité plus profonde de deux formes élémentaires, ce que souligne avec encore plus de force un autre passage du même texte : « Le cercle, fini, se désuète. La ligne droite infinie dans les deux sens lui succède [...]. Tu concilies le discontinu de la marche et le continu de la rotation astrale ; à chaque quart de chacune de tes révolutions (qu'on la mesure d'où l'on voudra) tu fais une croix avec toi-même » (OC, 339). L'exploit érotique de Marcueil consiste dès lors en la transformation d'un travail d'essence cyclique, répétitive (le cycle des possessions), analogue à celle que le cycliste met en jeu, en une conquête de l'infini linéaire du nombre, grâce à ce phallus devenu lui-même symbole de la multiplication.

La répétition, principe fondamental des deux expériences, se trouve exploitée de deux manières totalement opposées : l'une pose un seuil qu'il suffit d'approcher, tandis que l'autre ne se fixe de limite que pour la transgresser et bouleverser ainsi le rapport de l'homme à l'impossible et au sacré — en un sens proche de celui que ces mots prennent chez Bataille dans *L'Expérience Intérieure*, car seul le désir peut faire que le corps se transcende pour s'identifier à une rationalité qui n'est plus celle de la raison, mais incarne l'absolu. La répétition, qui fait la machine, transforme l'homme à son tour en une machine

2. — Dans le premier tome des *Œuvres Complètes*, éd. M. Arrivé, Gallimard, 1972. Les références aux textes contenus dans ce premier tome seront indiquées par le sigle OC, suivi du numéro de la page.

3. — Souligné dans le texte : il s'agit ici d'un « plagiat » à la Lautréamont (non signalé dans l'édition Pléiade), construit à partir d'un passage des *Chants de Maldoror* : le phallus vient y remplacer le cheveu égaré par Dieu dans sa visite au lupanar.

susceptible de produire son propre dépassement et sa propre destruction. Eros et Thanatos unis en Techné, comme Freud l'a compris de son côté à l'étude de la pulsion de mort, « tendance à la décharge absolue » mais aussi moteur musculaire, tout comme chez Jarry⁴. Par là s'éclaire encore le sens des différents affrontements entre Marcueil et les machines, que ce soit le dynamomètre qu'il détruit — machine à mesurer la force, mais machine femelle : « La fente du dynamomètre, verticale, luisait : — C'est une femelle, dit gravement Marcueil, ... mais c'est fort », et c'est en outre « plein de nombre là-dedans » (p. 212) — ou bien la machine à lui inspirer l'amour, qu'il détruit également, mais en se détruisant lui-même.

Marcueil, satire secret, souffrant depuis son enfance d'un priapisme sans défaillance, s'identifie à son phallus dressé. Assimilé à ce symbole ithyphallique, il pose que s'inscrit en son corps la possibilité de tout calcul. L'érotisme chiffré, tel que Jarry l'illustre ici, comporte donc une partie fort abstraite puisqu'il transforme le corps sexué lui-même en machine numérique susceptible de convertir les opérations de la physiologie en opérations logiques, passant de Mayer à Turing⁵.

Jarry ménage toutefois une importante nuance dans *Le Sur-mâle*, une nuance qui oblige à revenir sur ce qui différencie le destin de Marcueil et celui du « bâton-à-physique ». Ce dernier est le symbole de toute démultiplication, de toute génération :

Tu es saint, tu es l'emblème bourgeon de la génération (si cela était pourtant, tu serais maudit, Bourgeois), mais de la génération spontanée, vibrion et volvoce dont les images gyroskoposuccessives révèlent à nos yeux, hélas trop purs, ta scissiparité et qui projettes loin des sexes terrestres le riz cérébral de ton sperme nacré jusqu'à

4. — « (La libido) a pour tâche de rendre inoffensive cette pulsion destructrice et elle s'en débarrasse en la dérivant en grande partie vers l'extérieur, en la dirigeant contre les objets du monde extérieur, bientôt avec l'aide d'un système organique particulier, la musculature. Cette pulsion s'appelle alors pulsion de destruction, pulsion d'emprise, volonté de puissance. Une partie de cette pulsion est placée directement au service de la fonction sexuelle, où elle a un rôle important à jouer. C'est là le sadisme proprement dit ».

5. — C'est Robert Mayer (1814-1878) qui a le premier mis en évidence l'équivalence entre énergie mécanique, chaleur et énergie chimique, permettant de comprendre entre autres la nature thermodynamique des échanges musculaires. Sur la question de la thermodynamique, cf. D.S.L. Cardwell, *From Watt to Clausius. The Rise of Thermodynamics in the Early Industrial Age*, Londres, 1971. Sur Turing, cf. D. Bolter, *Turing's Man. Western Culture in the Computer Age*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1984.

la traîne où les haies d'indépendantes pincettes des chinois gastronomes illustrent la Vierge lactée (OC, 339).

Or, et bien que selon Marcueil « il [soit] des hommes pour qui toute femme est vierge », son rapport avec Ellen est précisément tout entier une réduction « cérébrale » qui cherche à échapper à la « génération ». Ellen et Marcueil forment à eux deux une unique machine qui refuse ses conséquences pour n'affirmer que son épure abstraite et le pur calcul d'une transgression visant l'impossible, toute production suspendue, hors celle du texte. Machine « malthusienne » comme le dit Jarry de ses autres inventions, précisant en une importante parenthèse : « (La Machine est née des cendres de l'esclave et elle différenciera ses serfs organes instinctifs pour la serve intelligence, silage de l'intelligence despotique d'un nègre derrière l'Antechrist, comme l'Apocalypse ne l'a point dit.) » (OC, 340). La machine Marcueil-Ellen, défaite sans descendance, les projette tous les deux très « loin des sexes terrestres », sur le plan du machinique cosmique que désigne le personnage de « l'Indien » joué par Marcueil et qui fait de tout le roman quelque chose comme un calcul tantrique : le cycle des répétitions s'y métamorphose en une « ligne droite infinie dans les deux sens » — voie lactée ou « Vierge lactée ».

Peut-être trouvons-nous ici le même inquiet soupçon que chez Picabia décrivant « la fille née sans mère », ou chez Deleuze et Guattari analysant les machines paranoïaques du Grand Despote que Freud fait régner sur l'inconscient. Machines serves, mais qu'il faut transformer pour affranchir avec elles l'intelligence ⁶.

6. — John Golding (*Art in Context*, New York, The Viking Press, 1972) souligne avec justesse les liens qui unissent encore Duchamp, et sans doute jusqu'au bout, à telles traces profondes laissées par le Symbolisme : « He sensed, too, that the important moment in literature when the passion of the Symbolists and the so-called Decadents for the artificial met an emergent interest in the machine had not yet produced a parallel in the visual arts » (p.27). Quant à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, « [...] she recognizes herself as the true descendant of Flaubert's Salambô, of Villiers de l'Isle Adam's Axel and his Eve future, or Mallarmé's Hérodias and perhaps more immediately of Laforgue's Salomé » (p.53). Tout cela est vrai, et profondément, quant au sémantisme de la *Mariée*, mais quant à sa forme, il conviendrait plutôt de la référer aux modèles à la fois post-symbolistes et déjà entièrement machiniques que proposait alors l'œuvre de Jarry, tout imprégnés d'un érotisme nouveau.

Les machines chez Jarry sont nombreuses et diverses : machine à décerveler d'*Ubu-Roi*, machine à voyager dans le temps du Docteur Faustroll, machine à inspirer l'amour du Surmâle : ce sont là les plus frappantes. Mais pourquoi ces machines ? Quelle place et quelle fonction occupent-elles dans la fiction ? Tout le savoir qui les soutient — empruntant dans *Le Surmâle* d'abord à Carnot, ensuite à Maxwell — ne sert-il qu'à mystifier par l'exploration de paradoxes ? Vise-t-il plus profondément à l'exploration d'un « futur » compris comme chez Villiers, c'est-à-dire inséparable de l'invention d'une nouvelle Eve (Eve paraît aussi dans *Le Surmâle*), ou bien à celle d'un avenir à la manière de Wells ?

Les principes sur lesquels leur concepteur fonde leur réalisation imaginaire limitent naturellement l'existence de ces machines aux récits dont elles sont indissociables. Pourtant, bien des aspects distinguent ces machines de celles que convoque la science-fiction, dont on pourrait être tenté au premier abord de les rapprocher. Cette dernière ne s'efforce en effet que d'anticiper sur la production effective de dispositifs que tout rattache à la réalité la plus positive, sans que s'en trouve affectée l'organisation stéréotypée de la narration. Il ne s'agit guère dans ce cas que d'extrapolations soumises encore aux exigences du vraisemblable : machines calquées sur le présent de la science et qui deviennent d'autant plus floues qu'on leur suppose plus de distance avec ce présent. Au scientisme simpliste de ces machines, Jarry oppose ce que l'on pourrait appeler peut-être un idéalisme technologique ou une technologie transcendante. C'est que ses appareils — la machine à explorer le temps, la machine à inspirer l'amour, même le « crible » de Faustroll — présentent en effet un tel entrelacement de traits machiniques et de traits humains que les mystères de la science et les mystères de l'être s'y mêlent pour former un hybride révélateur des possibilités et des limites de l'un et de l'autre — monstre philosophique s'il n'était pas très savamment poétique.

Les machines de Jarry ne se veulent pas potentiellement réalisables, il leur suffit d'être « montées » dans un récit où elles seront, au sens le plus fort du terme, mises en action. De ce fait, les savoirs qui les légitiment, les visées qui leur donnent naissance, l'usage qui en est fait — tout cela les soumet d'emblée à ce que sera le destin d'un récit qui peut se comprendre comme expérimentation sur des objets symboliques, puisque par-delà la mise en marche de la machine qu'est la fiction du

Surmâle, c'est en effet une tentative on ne peut plus faustienne que médite Jarry — mais formulée dans le langage d'un érotisme modernisé par le recours à la science. L'homme, par l'intermédiaire de Marcueil, tente de s'y décrire comme théorisable et soumis au calcul, à l'instar de n'importe quel phénomène physique, et les forces qui l'animent (l'amour, la mort) comme réductibles (au sens scientifique et noble du terme) à un savoir du rythme, de l'énergie et du temps. Dans la fiction convergent tous les concepts comme toutes les rêveries qui ont fait l'histoire de la thermodynamique. Des muscles, du désir, de la mort, des limites : voilà tout l'homme, que vont aider à figurer la locomotive, le mouvement perpétuel, la combustion de l'alcool et la dynamo.

Puisque c'est l'idée même de répétition qui forme tout le cœur de la problématique posée par Marcueil, liée à celle de sa transformation en un absolu linéaire, les figures du double et du recommencement peuplent tout naturellement tout le roman, depuis le dispositif d'ensemble jusqu'au détail de chaque scène et aux caractéristiques « psychologiques » des personnages. Rappelons-nous en effet que le nombre, tel que Marcueil le comprend, n'est pas ici seulement une idéalité contemplée, mais encore un véritable moteur narratif. Il désigne toujours quelque chose et ne fait que nombrer, indexer les éléments d'une série d'événements qui doivent être tous identiques, pure répétition les uns des autres, puisque ce n'est que par la répétition que peut s'atteindre la différence pure, l'écart absolu, accès enfin à l'au-delà du possible, au sacré.

La visée réelle des répétitions, quel qu'en soit le nombre, dès lors, c'est le double : il faut et il suffit d'une première répétition pour que toute une série soit virtuellement possible. Cette vérité de la logique des nombres, Marcueil s'en sert comme d'un instrument pour remettre en cause la notion vulgaire de ce que peut être l'essence limitée de l'homme : à partir de quel moment du cycle des répétitions atteint-on autre chose ? Telle est la question que pose son expérience, et tel est le sens de sa juxtaposition avec la course cycliste.

Sans entrer ici dans tous les détails, qu'il suffise de mentionner quelques éléments. Marcueil, par exemple, est décrit avec insistance comme un personnage double, homme chétif dans son allure ordinaire et satyre ignoré dans sa vie cachée. De ce contraste découlent un certain nombre de traits qui vont définir le personnage tout en entretenant le mystère de l'intrigue. Marcueil, comme résultat de surface de cette double série de

traits profonds sera par exemple la neutralité même, l'insignifiance incarnée — Jarry va jusqu'à lui faire boire symboliquement du « half-and-half ». Les mêmes traits se reconnaissent encore, différemment interprétés, chez la partenaire de Marcueil, Ellen, puisque son attribut majeur ce sera son masque de « chauffeuse », ou encore le loup qu'elle porte pendant toute la durée de l'expérience de transcendance érotique, pour ne le laisser glisser qu'une fois devenue « femme ».

Ce masque la transforme en pur être d'écriture, condition et ingrédient d'une expérience où elle ne joue qu'un rôle instrumental au service de la démonstration. Ce que Jarry souligne en faisant « mourir » Ellen pour ne la faire apparaître aux yeux de Marcueil comme femme enfin authentique qu'une fois disjointe, machine désormais sans fonction. Sa féminité, il la découvre alors comme corps morcelé, machine démembrée, réduite à la juxtaposition inerte de ses composantes. Il faut qu'en elle la machine meure pour que la femme apparaisse, tout de même que Marcueil doit mourir pour connaître l'amour, en homme et non plus en satyre. Après avoir détaillé ses yeux, ses dents, ses oreilles, ses seins, son sexe, « le Surmâle s'aperçut qu'il était en train de découvrir la Femme, exploration dont il n'avait pas encore eu le loisir » (p.261).

Prisonnier de son fantasme — dépasser l'humain —, Marcueil doit d'abord rencontrer la fin de ce qu'il prenait pour la femme pour pouvoir découvrir que ce n'est que là qu'elle commence, au-delà de la limite machinique, en plein cœur de l'absolu. Et ce n'est qu'alors que Ellen devient pour lui symboliquement Hélène : « Il murmura son nom dont il comprenait pour la première fois le sens : Hélène, Hélène ! » (p. 262). Ellen à son tour s'est dédoublée, elle s'est disjointe en libérant l'une de l'autre ses deux identités distinctes, dont l'une nécessairement occultait l'autre. Révélation que seule pouvait accomplir l'expérience pataphysique, ramenant ainsi le ciel sur la terre, après avoir fait d'une fausse vierge un vrai souvenir de Messaline⁷. Marcueil répond à Ellen, et le surmâle agonisant à Hélène : quatre « vies » s'entremêlent, qui établissent un réseau de disjonctions, construisent des chaînes *a priori* sans lien, mais dont les ren-

7. — Cette autre héroïne de Jarry, exact contrepoint du Surmâle, étend ainsi aux romans le principe du dédoublement et de la répétition disjonctive. Cf. *Messaline*, publié en 1900 dans *La Revue blanche*. Ed. Pléiade, *Œuvres complètes*, 2^e vol.

contres répercutées par tout le dispositif narratif forment les nœuds du récit et la matrice de ses significations.

Le tout peut s'illustrer par la méditation éminemment jarry-que sur la nature de l'effort que demande la bicyclette, analysé par Jarry comme un mouvement alternatif, puisqu'une jambe se repose pendant que l'autre travaille — dès lors assimilable au « discontinu de la marche », que seul, on l'a vu, le bâton-à-physique/phallus peut transformer en continu linéaire et infini, par l'effet de la « rotation astrale ». C'est là le dispositif même du véritable duel que se livrent significativement la locomotive et la machine de course, l'une répétant l'autre jusque dans le détail de son organisation mécanique, puisque les jambes et les bielles opèrent la transformation de l'énergie selon les mêmes principes. Notons en outre que l'ensemble qu'elles forment se trouve à son tour symboliquement redoublé : la course décrit un strict aller-retour, tandis que s'oppose à ce retour à l'origine l'expérience de Marcueil qui tend à l'infini, au sans-retour. A cela s'ajoute le fait que la machine finale, construite pour inspirer à Marcueil un amour dont le père d'Ellen le croit dépourvu (Marcueil est à ce moment inconscient, et ce qu'il découvre lui-même sur « Hélène » ne s'exprime pas hors de son demi-coma), son schéma de base est celui d'un générateur électrique fondé sur un alternateur... Tout le livre répète ainsi minutieusement en chacun de ses moments, à chaque articulation de son contenu, le premier geste qui ouvre l'infini de la répétition en redoublant ou dédoublant tout ce qu'il touche.

Remarquons encore que la dernière phase des amours de Marcueil et Ellen se trouve reprise et accompagnée, portée par une chanson qui finit par régler l'acte lui-même ainsi que le cycle de ses possessions répétées, les couplets annonçant, rythmés par le refrain, l'issue mortelle inévitable. C'est ici la nature rythmique du langage qui se trouve soulignée par Jarry, dans ses liens profonds avec ce qu'une lecture freudienne y verrait de compulsion de répétition, de pulsion de mort et de libido — de telle sorte que, à ce niveau aussi, l'expérience de Marcueil ne pouvait s'effectuer que dans le langage, que musique et chansons transforment en hymnes à la mort et à l'amour.

Au-delà des premiers calculs sur l'infini et la limite, au-delà des spéculations sur les rapports de la ligne et du cercle ou sur les diverses solutions technologiques de la quadrature érotique, se découvre ainsi une assise plus profonde. Ce sur quoi repose l'ensemble de la construction qui sert de modèle conjointement à l'anthropologie esquissée par Jarry ainsi qu'à l'organisation narrative, leur assise, leur moteur commun, c'est encore l'opé-

ration du double qui en révèle la nature. Si l'on superpose en effet les deux arguments narratifs de la course cycliste et de l'expérience menée par Marcueil, nous découvrirons entre eux certains points communs mis en lumière par tout le contexte de différences dont nous avons indiqué les traits les plus abstraits, parmi lesquels en figure un qui associe dans les deux cas la machine et la mort.

Dans le cas de la course, c'est le cadavre de Jewey Jacobs qui permet à la machine de rattraper son retard, comme si la limite énergétique caractéristique du vivant et que cherchait à déplacer le recours à la *perpetual motion food*, ne s'appliquait plus au corps après sa mort. Le cadavre de Jacobs, tout d'abord, tend à ralentir le mouvement commun mais, lié qu'il est à la machine par toutes ses fixations, la *rigor mortis* ne peut s'installer. Il doit alors s'adapter à la loi du système dont il continue à faire partie — tout de même que Marcueil agonisant continuera de recharger la machine dont il recevait d'abord l'énergie :

Petit à petit il prend goût à la chose, et voilà ses jambes qui suivent les nôtres, l'*ankle-play* qui revient, jusqu'à ce qu'il se mit à tricoter follement.

Un volant, dit le Caporal : il régularise. Et je pense qu'il va s'affoler tout à l'heure.

En effet, non seulement il régularisa, mais il emballa, et le *sprint* de Jacobs mort fut un sprint dont n'ont point d'idée les vivants (p. 224).

Le cadavre de Jacobs, dans cette séquence enchâssée qui doit servir de repoussoir à la démonstration de Marcueil préfigure ce que deviendra Marcueil lui-même après qu'il aura été soumis à l'action de la machine de Gough et Elson, puisque c'est le potentiel supérieur du héros qui à la fin chargera la machine et la fera tourner à l'envers⁸. Dans le cas de Jacobs,

8. — Jarry paraît ainsi réaliser ce que Carnot, dans ses *Réflexions sur la puissance motrice du feu*, au nom de l'impossibilité du mouvement perpétuel (cf. la « *perpetual motion food* »), déclarait impossible : « Or, s'il existait des moyens d'employer la chaleur préférables à ceux dont nous avons fait usage, c'est-à-dire s'il était possible, par quelque méthode que ce fût, de faire produire au calorique une quantité de puissance motrice plus grande que nous ne l'avons fait par notre première série d'opérations, il suffirait de distraire une portion de cette puissance pour faire remonter, par la méthode qui vient d'être indiquée,

c'est lui-même en tant que mort qui fait marcher la machine ; dans le cas de Marcueil, c'est la machine en tant que telle qui le met à mort, de son amour électrique de machine survoltée. La mort apparaît ainsi une fois comme moteur et une fois comme produit, selon le principe de réversibilité dégagé dans l'histoire des machines thermiques par Clapeyron.

Donc, ainsi qu'il était mathématiquement à prévoir, si la machine produisait véritablement de l'amour, c'est LA MACHINE QUI DEVINT AMOUREUSE DE L'HOMME.

Arthur Gough descendit en deux bonds vers la dynamo et téléphona, épouvanté, que c'était bien elle qui devenait réceptrice, et qu'elle tournait à l'envers à une vitesse inconnue et formidable (p. 269).

Franchir la limite, tel est le pouvoir des machines, à condition que par la grâce de la fiction et en niant le second principe de la thermodynamique elles se détruisent elles-mêmes pour extraire d'un coup toute l'énergie qu'elles recèlent et qu'elles ne distribuent ordinairement qu'au cours d'un cycle mesuré et sans cesse repris, dominé par la répétition et le retour du même. Pour s'être approprié ce pouvoir fabuleux, Marcueil doit payer. Le prix que cela lui en coûte, ce n'est que la renonciation à sa propre humanité. La transgression qu'il avait si soigneusement calculée lui est fatale ; il fait ainsi le sacrifice de lui-même, la dissociation sacrée que comprenait par ce mot Bataille. Le destin simplement esquissé par Ellen, mais qui se résout en une fausse mort (une « petite mort » ?), est poussé à son extrême conséquence par Marcueil. Là où Ellen, devenue Femme, était saisissable en tant que corps morcelé, Marcueil, passé au-delà de l'Homme, devient identique à

le calorique du corps B au corps A, du réfrigérant au foyer, pour rétablir les choses dans leur état primitif et se mettre par là en mesure de recommencer une opération entièrement semblable à la première et ainsi de suite : ce serait là, non seulement le mouvement perpétuel, mais une création indéfinie de force motrice sans consommation ni de calorique ni de quelque autre agent que ce soit. Une semblable création est tout-à-fait contraire aux idées reçues jusqu'à présent, aux lois de la mécanique et de la saine physique ; elle est inadmissible ». Ed. critique par R. Fox, Vrin, 1978 [1824]. Où l'on voit que la présence de la locomotive et celle de la dynamo alimentée par les « eaux vives » de Lurance ne doivent rien à l'arbitraire.

sa propre mort et ne peut plus que se disjoindre tout à fait pour disparaître sans retour, ne léguant de lui-même qu'une perle de verre dont Ellen, une fois rangée, trouvera à s'orner.

Contrairement aux concurrents de la course cycliste, à qui sont fixés un point de départ et un point d'arrivée, identiques, Marcueil ne peut que s'éloigner infiniment, en ligne droite, d'un point de départ que par définition il ne peut être question de retrouver. Conséquence « vraisemblable » d'une expérience imaginaire effectuée par l'écriture et mettant en jeu le concept d'homme confronté au modèle mécanique, ce dénouement peut également inspirer une morale plus terre-à-terre, et c'est elle qu'exprime Arthur Gough en disant : « [...] en ce temps où le métal et la mécanique sont tout-puissants, il faut bien que l'homme, pour survivre, devienne plus fort que les machines, comme il a été plus fort que les fauves... Simple adaptation au milieu... Mais cet homme-là est le premier de l'avenir... » (p. 269)⁹.

Un avenir que Jarry prend soin de placer à distance, puisque l'action se déroule en 1920, soit avec quelque vingt ans d'anticipation sur le moment où le livre est écrit. Sacrifice, déjà, à la science-fiction, malgré ce que nous en disions ? Non, car il s'agissait bien plutôt d'une des premières tentatives de confrontation de la machine à l'homme par le moyen du récit, au même titre mais avec plus de précision que *L'Ève future* de Villiers, sans rapprochements superficiels ni concession aux idées reçues. Jarry esquissait par là peut-être un premier pas sur le chemin fractal qui, selon Michel Serres, zigzague entre science et fiction¹⁰.

9. — Ainsi que le note P. Besnier : « Marcueil est littéralement l'homologue masculin de l'Ève future ».

10. — *Le Passage du Nord-Ouest*, Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1980.

III

La raison de Roussel

Dans *Locus Solus*, aventure dans la science, la langue et l'écriture, tout se termine par un banquet : « Puis Canterel, annonçant que tous les secrets de son parc étaient maintenant connus, reprit le chemin de la villa, où bientôt un gai dîner nous réunit tous ». Comme dans *Asterix*. Ce ne serait d'ailleurs pas là le seul point commun à relever : le texte de Roussel se veut plein d'aventures, et il n'y manque ni druide ni barde. Mais c'est sans doute avec *La Zizanie*, ce livre profond, que se produirait la rencontre la plus éclairante : tout chez Roussel est le produit d'un combat, qui ne divise d'abord que pour mieux retrouver ensuite l'unité sereine et comme figée du récit, qui signe la réconciliation. Division des mots : logomachie. Division des signes : zizanie. Là réside le principe même de la signification, le moteur d'un texte qui fissure les signes pour leur faire rendre des fictions qui seules comptent. Et qui content l'histoire de leur propre surgissement, tout en parlant d'autre chose ou en empruntant des mots qui, ailleurs ou autrefois, désignaient autre chose. En d'autres termes, l'opération rouscellienne se constitue comme une machine à trois temps : on commence par accumuler des stocks, qu'on dégrade ensuite, et du produit de leur fission naît enfin la fiction.

Tous les héros de Roussel sont des collectionneurs, des gens qui accumulent, ou qui fouillent un matériau fossile : écrivains entourés de livres, savants travaillant à partir de l'archive ou de leur stock d'observations, artistes qui recopient et transforment ce que recèlent les musées, archéologues qui, de couche en couche, remontent une histoire qui n'est que l'ensemble des traces qu'elle a laissées. Tout fait stock¹. C'est d'ailleurs là l'un des mots récurrents de *Locus Solus*, et, sous une forme ou sous une autre, le stock apparaît dans chaque récit — « stock

1. — Il y a du Flaubert chez Roussel. Le Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, c'est-à-dire celui des « deux bonhommes » tout occupés à leur copie.

de volumes lamentables » découvert par le « reître » au fond de sa crypte, elle-même scellée par « les pierres rouges entassées sur l'ouverture » ; stock des dents accumulées par Cantarel, matière première de la mosaïque que réalise la hie ; « agglomérat de cellules », seul reste de Danton, dont le discours n'est lui-même rien d'autre qu'un amas de signifiants fossiles ; c'est encore le contenu de la cave où le poète Gilbert parvient à s'introduire après avoir longuement médité « au milieu des vieilles pierres éparses » (« le poète contemplait avec ravissement bijoux, tissus, instruments de musique et statuettes entassées dans le captivant musée ») ; Gérard et son « stock d'ouvrages » : l'éditeur Louis-Jean Soum et son « stock de gravures » ; le « stock de bouquins » du bouquiniste Bazire, etc. Et il faudrait encore ajouter à ces stocks explicites tout ce qui fonctionne comme tel : les « moissons » toujours liées à des aventures sanglantes ; la collection de crânes de François-Jules Cortier.

Il faut nous arrêter à ce dernier exemple, car ce qu'il nous enseigne, c'est que les stocks de Roussel sont toujours des amas de choses mortes. Le musée, comme forme hyperbolique et noble du stock, est déjà marqué par la mort : on n'y trouve que les traces d'une vie révolue où les vivants viennent apprendre à copier leur propre mort future. Cela n'est pas moins vrai des nombreuses ruines qui parsèment les scénarios et leur servent souvent de décor métonymique. Mais la pire des ruines, c'est sans aucun doute le livre — amas de lettres mortes. Toujours antiques, poussiéreux, rongés, ces livres sont pour la plupart à la fois ruine et musée — autrement dit, anthologies ou dictionnaires.

Le dictionnaire : mémoire morte d'une langue fossile, car ce qui s'enfouit en lui, c'est bien une espèce de ruine de la langue, et Roussel ne manque pas de faire jouer la vérité qui se dit dans le rapport des ruines et des runes, où il suffit de changer un iota. Chez lui, nulle surprise : il faut toujours en passer par l'écrit qui est toujours affaire de mort. L'écriture, on l'a dit, est d'essence testamentaire, il s'agit d'une thanatographie. Environnés de ruines, fouillant les détritrus, les personnages de *Locus Solus* sont des aventuriers du stock, comme Roussel lui-même est l'aventurier de la langue, l'écrivain pour qui la langue comme matériau se fait combustible fossile par excellence.

Mais qu'est-ce que cela veut dire ? Peut-être faut-il pour le comprendre voir ce texte à la manière de Michel Serres lisant Zola, sur le fond d'une histoire qui serait tout entière déchiffrable comme la postérité des machines de Carnot. L'écriture commence par l'entropie, et Roussel par des stocks. Ces stocks,

il les dégrade. Tout château devient ruine, dont les pierres se disloquent. Tout livre perd son sens, et les phrases se désagrègent. Ainsi des musées, ainsi des bibliothèques. Ainsi du corps : voir à nouveau la hie et les dents, mais aussi toutes les séances de dissection, toutes les leçons d'anatomie. Mais attention : tout cela ne va pas tout de suite vers l'atomisation, la poussière. Roussel prend soin de marquer clairement, entre la mort et la décomposition, une étape intermédiaire ; c'est l'étape qu'il signale à de nombreuses reprises par l'intervention de ce qu'il appelle des « routines », en anticipant curieusement la langue de l'informatique. Ainsi le quatrième chapitre de *Locus Solus*, dans la glacière où les morts revivent, d'une vie étrange. Bribe de phrases, fragments de corps à peine viables, coupures de journaux, rengaines interrompues, séquences d'actes inachevées, pages arrachées ou détachées. Ce sont aussi tous ces lambeaux de discours qui traînent, prélevés sur un corpus où se rencontrent le roman d'aventures, le manuel de géographie, le traité de chimie et l'ouvrage de linguistique. Toute l'encyclopédie du parfait petit positiviste — ce qu'était bien sûr Roussel, certes pas pour rien admirateur de Jules Verne.

Un monde en ruines, à la limite de la décomposition. Les édifices en place, les livres neufs, les corps entiers, les langues « vivantes » sont pour Roussel ce qu'il ne peut pas saisir, un réel qu'il ne sait comment prendre, ou pire : qu'il méprise. Le donné est en « ordre », et cet ordre lui interdit toute entrée.

C'est que Roussel est lui-même un bâtisseur, un homme d'ordre, mais qui ne peut se contenter de celui qui est. Pour construire, il faut d'abord des matériaux ; alors le donné devient un stock, une réserve dans laquelle il peut puiser. Tel est le statut du fragment, de la bribe : tout ce qui est, moins l'ordre — c'est-à-dire le chaos — qui les tenait ensemble. Telle est la tâche de l'entropie : transformer un ordre préalable en matériaux nouveaux pour une nouvelle entreprise. Le vivant pour Roussel, c'est bien l'ordre, mais un mauvais ordre. Ainsi de la musique des tarots, produite par les « émerauds » — « adagio incohérent, semblant dû au caprice improvisateur de créatures vivantes ».

Dépourvu de tout intérêt lorsqu'il était en ordre, le donné n'accède au statut de matériau que lorsqu'il est suffisamment dégradé pour pouvoir être traité comme stock. Alors seulement il se transforme en ce qu'il y a de plus précieux, devenu réserve secrète, cave au trésor : « caverne secrète » de Jouël le Grand ; « crypte » (la bien nommée) du reître ; cage de verre où

revivent les morts pour ceux qui survivent ; « cave » où Gilbert retrouve enfin le « sistre impair » de Missir ; « antre minuscule » des ludions ; médaille transformée en réserve de poudre d'or ; « baudruche » créée par Egroizard ; « mine d'or » de Cyrus ; boîte de mica où le métal entre en lames rigides pour ressortir bouillonnante dentelle ...

Tout s'atomise, mais non pas simplement sous la forme de la séparation. Il ne s'agit pas tout bonnement de mettre côte à côte les fragments tirés du stock. Pour qu'ils révèlent ce qu'ils recèlent, il faut en fait les pénétrer, les forcer, entrer en eux. C'est l'effraction qui leur arrache le supplément de préciosité qu'ils dérobent. Seule une forme de viol peut transformer le détrit, le résidu, le déchet en crypte au trésor. De là la fréquence dans *Locus Solus* des ouvertures secrètes, des failles, des interstices, des passages dissimulés — « C'était par l'éclat de deux dalles un peu disjointes que passait la clarté mobile ». Nulle surprise à voir alors que ce qui permet l'effraction, c'est toujours une « formule magique », un « sésame », un plan, un code quelconque — puisque c'est la formule, le plan, le code qui sont eux-mêmes la caverne au trésor.

Nulle surprise non plus si nous disons que le trésor des trésors c'est la langue. Offerte en stock par le dictionnaire (n'était-ce pas le but des « thrésors » du XVI^e siècle ?), par le livre, devenue fragments sans vie, dépourvue de sens, il ne reste qu'à en forcer les signes comme Cortier viole le cadavre d'Andrée, cumulant ainsi, en digne écrivain, le meurtre et l'inceste. La langue n'est plus ainsi à son tour qu'un stock de signes inertes dont il ne reste qu'à forcer la faille pour atteindre au trésor. « Formules » mortes, syntagmes figés qui ne sont plus qu'une longue chaîne de signes sans vie ; mots arrachés, syllabes tranchées, lettres pulvérisées. Alors le signifiant triomphe, qui peut s'échanger pour des chiffres à l'occasion d'un code, car le chiffre n'a pas de signifié, il n'est qu'une fonction dans un calcul.

Ainsi s'opère chez Roussel la fission du signe. La phrase n'ayant plus de sens, elle ne sert que de sésame, et tout le texte devient formule. Seul le signifiant vit. Le discours de Danton, fossile comme son cerveau, peut produire quelque chose à nouveau « grâce à la réserve d'énergie latente que gardait, malgré le temps, l'étrange agglomérat de cellules » ; grâce à la limaille de fer nous saurons à propos de Wagner que « les plus hautes destinées artistiques résidaient en germe dans /une/ laconique formule » ; l'inerte dictionnaire des Armoiries, devenu stock de lettres, fournira la solution d'une énigme ; Egroizard doit réduire le chant de Malvina à l'état de grammes

entaillant la cire afin de pouvoir reproduire des voix humaines parmi lesquelles il reconnaîtra celle de sa fille, désormais en voie de retrouver la raison.

Mille figures du signe dégradé apparaissent ainsi dans *Locus Solus*, constamment transformé, traduit, transposé. Mais on en revient toujours à la lettre, à cette effraction féconde qui fracture le signe pour lui arracher le signifiant à partir de quoi la construction d'un nouvel ordre sera possible — un ordre authentique enfin, parce qu'artificiel. Roussel rejoint ici, à sa manière, les autres grands explorateurs du signe, de Mallarmé à Saussure, dont toute l'époque a vécu l'aventure.

Roussel a parfaitement expliqué dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* les principes qu'il a suivis dans de nombreux cas pour produire ses récits. Mais chacun de ces récits eux-mêmes nous le redit de mille manières : chaque explorateur, c'est Roussel ; chaque archéologue, c'est Roussel ; chaque écrivain, chaque chirurgien, c'est lui ; chaque meurtre et chaque viol, c'est encore lui. Destructeur des édifices trop humains, traitant chaque mot comme une mine d'or, ramenant tout à l'ordre de la langue dont il perçoit la dissymétrie interne, il s'applique à reconstruire un monde tout autre, dont aucun élément n'échappe à l'ordre qu'il ne fait qu'aider à naître — monde de merveilles et de fictions qui raconteront à leur tour leur origine sous la même forme cryptique à laquelle elles doivent d'avoir pu être.

Dans cet univers de mots plus vrai que l'original, tout se tient selon les lois d'un ordre nécessaire ; on ne compte plus les « fils », « filets », « réseaux », « carcasses » ou échafaudages qui figurent dans chaque scène et relie chaque atome narratif à tous les autres. Le récit lui-même n'est rien d'autre que cette gigantesque opération de ligature qui tente de suturer la béance découverte après l'avoir pillée. Toutes les dents arrachées sont redispesées selon les principes entièrement explicites d'un art, selon les lois nécessaires d'une reproduction ; les bulles émanées de la fente qui fait aller Voltaire reforment un mot, même s'il s'agit de « *dubito* » ; du stock du dictionnaire, du code, Gérard tire une ode ; et Egroizard est quant à lui le parfait virtuose de la « création artificielle de langage et de chant » ; de leur côté les tarots, une fois trafiqués (et quel meilleur symbole de la « rectification » roussellienne de l'aléatoire ?) deviennent ce « prodigieux système freinateur de rouages inextricables, régissant les huit zones séparément et dans leur ensemble » (il y a huit stations du parcours, comme il y a huit

morts-vivants dans la glacière : ici s'impose le modèle musical, par octaves), qui s'oppose à la « production de toute cacophonie sans exclure aucune combinaison rationnelle et analysable ».

Quant au coq Mopsus, c'est bien lui sans doute la plus belle trouvaille de Roussel, puisqu'il ne sait qu'écrire, et encore en lettres de sang — parvenant à faire de ce qui, du corps, résiste le plus à la transformation en stock, le matériau le plus susceptible d'atteindre au sommet de la composition, telle que la conçoit l'art poétique de Roussel : « Entraîné progressivement à syllaber ses lettres puis à composer des mots, Mopsus, en possession d'un langage écrit, exprima ses pensées propres, suivant l'espoir du jeune garçon, qui, enhardi, lui inculqua maintes règles de prosodie, en s'attardant sur l'acrostiche ».

C'est bien sûr Roussel qu'il faut voir sous les traits de ce « jeune garçon » qui paraît tout faire avec aisance, comme c'est lui encore qu'il fallait voir derrière Lucius Egroizard, qui n'échappera à la folie que grâce à ses « effrayants calculs ». Mais entre l'aisance ludique et la démence, Roussel a su se réserver une certaine marge de sécurité ; entre la facilité et le délire, son jeu est un peu celui de Noël, qui « savait, en manœuvrant par secousses furtives un poids intérieur, obliger le dé à retomber juste ». Mais n'est-ce pas que l'ordre, le vrai, quand il s'arrache au bruit, ne le fait pas sans jouer avec le hasard ? Le coup de dés de la littérature, décidément, a tout à voir avec la néguentropie.

IV

L'initiative aux mots La linguistique de Mallarmé

Les langues en général commencent par être une musique et finissent par être une algèbre¹.

Mais la lecture ne doit plus procéder ici comme un simple relevé de concepts ou de mots, comme une ponctuation statique ou statistique. Il faut reconstituer une chaîne en mouvement, les effets d'un réseau et le jeu d'une syntaxe².

Il n'est pas de théorie de la littérature possible sans une théorie du contexte, qu'il s'agisse de montrer comment on peut s'en passer ou qu'il s'agisse de le définir comme une relation cognitive incontournable mais d'une haute complexité. Les diverses sémiotiques, les théories de l'intertextualité, les théories de la lecture (*reader-response criticism*) cherchent chacune à leur manière à répondre ainsi aux insuffisances manifestes des théories structurales des années soixante. La technicité en plus et le positivisme en moins, bien des études aujourd'hui retrouvent des objets que la critique traditionnelle avait désignés sans cependant jamais aller très loin : l'histoire politique et sociale revit, transfigurée, dans la socio-critique ou le nouvel historicisme et la biographie prend le ton post-freudien pour

1. — J.-J. Ampère.

2. — J. Derrida, « La Double séance », in : *La Dissémination*, Ed. du Seuil, 1972, p. 310, n. 63. Il est à remarquer que malgré l'insistance mise par Derrida à désigner ce qui fait réseau, lien, structure, etc. chez Mallarmé, la notion même de syntaxe est à peine interrogée. H. Meschonnic, dans « Mallarmé au-delà du silence » (préface à un choix de textes de Mallarmé intitulé *Ecrits sur le livre*, éd. de l'Éclat, 1985) s'y attarde un peu plus longuement en rapprochant cette question de celle du rythme.

historicisme et la biographie prend le ton post-freudien pour s'attacher aux ambiguïtés du sujet problématisé dans l'effet en retour de ses propres traces. L'histoire de la langue, l'environnement philosophique, artistique, scientifique, apparaissent à nouveau comme des éléments déterminants de la constitution des textes, faisant de ceux-ci l'enjeu de transferts en tous sens, qu'il faut donc prendre en compte en les concevant comme les opérateurs d'un procès global que l'on pourrait qualifier d'*écopoétique*. Peu à peu divers savoirs retrouvent un certain rôle dans l'examen de la relation si complexe qui tient ensemble toutes les parties engagées dans le fait littéraire : contexte, sujet, texte, lecteur — sans oublier l'observateur, théoricien ou interprète, qui cherche à dire cette relation dont il est du fait même partie prenante, ajoutant ainsi à l'indécidabilité du tout.

Il est cependant remarquable que la théorie du contexte ait très généralement laissé de côté une composante pourtant essentielle de la structure des savoirs contemporains de la production d'un texte, je veux parler de la théorie linguistique. On remarquera par exemple que les ouvrages de référence ne manquent jamais de signaler, à leur place chronologique, les événements politiques, les premières d'œuvres musicales ou théâtrales que l'histoire, rétrospectivement, considère comme marquantes, les œuvres philosophiques retenues par la postérité, etc., mais oublie toujours de mentionner les publications linguistiques, et avec elles d'ailleurs les événements scientifiques même les plus considérables, comme si ceux-ci ne pouvaient regarder en rien la littérature³. Pourtant, quand un écrivain, pour tenter de rendre compte de sa pratique, en vient à parler « syntaxe », « langue », « grammaire », « prosodie », etc. —

3. — Encore que nous ne possédions pas de statistiques précises sur leur diffusion pour des époques un peu éloignées, on peut supposer sans trop de risque, à partir de quelques indices, que les tirages des grands ouvrages de linguistique, au XIX^e siècle par exemple, ne devaient guère le céder à ceux de la production philosophique ou scientifique. Pour nous en tenir (en y comprenant les traductions) à la période qui nous intéressera tout à l'heure, la liste est pourtant assez considérable. Quelques dates importantes :

1826 : Humboldt, *De l'écriture phonétique ; De la différence de structure des langues*.

1835 : Schleirmacher, *De l'influence de l'écriture sur le langage*.

1846 : W. von Schlegel : publication de ses œuvres écrites en français (dont ses travaux sur les littératures occitanes)

1848 : Renan, *De l'origine du langage*.

1852 : Schleicher, *Les Langues de l'Europe moderne*.

il est clair que ce discours ne surgit pas de nulle part. Il peut bien sûr ne relever encore que d'une singularité dont la loi, exclusive, engage le rapport particulier d'un sujet aux moyens qu'il rencontre pour faciliter ou interdire une interrogation qu'il est seul à formuler. Mais quand toute une école, un groupe ou une génération d'écrivains s'engage sur des principes linguistiques présentés comme un ensemble de savoirs de référence comme ce fut le cas autour de Mallarmé, il y a là un phénomène où apparaît d'abord la généralité d'un souci linguistique que le désir singulier ne peut entièrement expliquer.

Entre le savoir public et la sphère des représentations privées, il faut alors supposer que se produisent des transferts que modulent de façon particulière les règles pourtant universelles du désir. « Poétique » et « linguistique », quelque soit historiquement le degré de sophistication atteint par l'une et par l'autre, entrent en relation et se fécondent mutuellement par des voies complexes dont le meilleur modèle serait peut-être celui que construit le Narrateur chez Proust lorsqu'il médite sur le rôle du bourdon dans la vie sexuelle de l'orchidée — affaire de « style », souligne-t-il d'ailleurs.

Tenter de décrire l'hybridation de la série « poétique » par la série « linguistique » ne s'est guère fait jusqu'à présent, sinon de manière partielle et largement extérieure, et bien souvent à partir de positions non interrogées. Dans ce domaine, il ne manque pas de « grammaires » de tel ou tel, mais fondées sur une linguistique trop rarement consciente de sa relativité. Cette carence n'est pas le simple fait d'un aveuglement dû à l'excès de visibilité de ce que tout le monde croit connaître, « tant

1859: Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*.

1866-74: Publication de la traduction, en cinq volumes, de la *Grammaire comparée des langues indo-européennes* de Fr. Bopp, par M. Bréal.

1868: Schleicher, *La Théorie de Darwin et la science du langage*; M. Bréal, *Les Idées latentes du langage*; id. *Les Progrès de la grammaire comparée*; Ad. d'Assier, *Physiologie du langage graphique*.

1869 L. de Rosny, *De l'origine du langage*; id., *Les écritures figuratives et hiéroglyphiques des différents peuples anciens et modernes*.

1866: Fondation de la Société de Linguistique de Paris

1876: Suppression de l'article 2 des statuts de la Société, qui disposait que celle-ci « n'admet aucune communication concernant, soit l'origine du langage, soit la création d'une langue universelle ».

Cf: K. Koerner, « 1876 as a Turning Point in the History of Linguistics », in: *Toward a Historiography of Linguistics*, Amsterdam, John Benjamins, 1978.

adhèrent à la réalité ces propriétés d'être invisible », dit encore Proust ; c'est que la linguistique elle-même, jusqu'à ces dernières années, s'est peu ou assez mal posé la question de son histoire — et d'abord en excluant de cette histoire tout ce qui n'était pas sa filiation idéale, téléologiquement orientée ⁴.

Ce que je proposerai ici ne peut être que l'esquisse d'une problématique, sur le cas bien particulier d'un dossier où se rencontrent poétique et linguistique dans la pensée et dans l'œuvre de Mallarmé, chez qui l'on voit en effet la poétique s'élaborer en faisant fond sur une linguistique incertaine, car elle hésitait alors sur son passé en s'inquiétant de son avenir. Il s'agira, non de conclusions, mais d'éléments initiaux d'un programme de recherche — recherche sur ce que certains historiens de la linguistique désignent désormais eux-mêmes comme des « programmes » à partir de quoi s'articulent, formulées ou non, des théories, des procédures, des méthodes d'établissement et de vérification des faits ⁵.

La question qui fait l'horizon de cette démarche est donc la suivante : quel est le programme linguistique à partir duquel se serait constituée dans son ensemble la problématique du langage propre à Mallarmé, son « idiologue » linguistique, et avec quels effets ? L'enquête historique positive, en tentant d'y répondre, pourra espérer conduire à une meilleure compré-

4. — Parmi les travaux qui empruntent aujourd'hui une voie différente, il faut citer ceux de S. Auroux, *La Sémiotique des Encyclopédistes*, Paris, Payot, 1979 ; Hans Aarsleff, *From Locke to Saussure*, Univ. of Minnesota Press, 1982 ; Konrad Koerner (cf. note 3). Pierre Swiggers résume bien l'état des choses lorsqu'il écrit par exemple, dans *Folia Linguistica Historica*, III/2, p.239 : « Ayant dépassé, si l'on excepte quelques rares survivances, le stade de l'histoire des 'petits faits' isolés et s'étant orientée vers la description de structures et de certaines connections systématiques, l'historiographie de la linguistique va au-delà d'une simple énumération de noms et de titres, pour se pencher sur les concepts et les techniques élaborés par les grammairiens et les linguistes au cours de l'histoire des sciences du langage ». Cf. aussi S. Auroux et al., *La Linguistique fantastique*, Paris, Joseph Clims/Denoël, 1985 ; J.-J. Thomas, *La Langue volée*, à paraître.

5. — La notion de « programme » est issue du débat sur l'histoire des sciences mené dans la mouvance de Th. Kuhn. C'est I. Lakatos qui la formule dans un article intitulé « Falsification in the Methodology of Scientific Research Programmes » : I. Lakatos et A. Musgrave eds., *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge University Press, 1970. S. Auroux en donne une application particulièrement intéressante dans « Court de Gebelin et le comparatisme », *Histoire, Epistémologie, Langage*, III.2, 1981.

hension de ce qui lie les théories linguistiques aux théories littéraires⁶.

Mallarmé distingue avec soin, dans sa correspondance comme dans ses textes publics, les deux positions qu'il a été amené à assumer vis-à-vis des problèmes de langage. C'est ainsi qu'il faudrait ne surtout pas confondre le personnage du Poète, dont le rôle privilégié l'amène souvent au premier plan des grands textes, de celui du « linguiste », terme dont on ne trouve guère mention que dans *Les Mots anglais* (1877). Mallarmé ne tient manifestement pas à confondre ces deux rôles et rejette la tâche linguistique du côté de la fonction professorale — toujours marquée chez lui, pourrait-on dire, d'un très net indice dysphorique. Dans sa lettre autobiographique à Verlaine (1885), Mallarmé ne reconnaît dans *Les Mots anglais* comme dans *Les Dieux antiques* (1880) que ce qu'il appelle des « besognes » — d'ailleurs « propres » ajoute-t-il. Dans une autre lettre célèbre, à son ami Lefébure cette fois (1870), où Mallarmé parle de ses études (projetées) de linguistique, il ne les caractérise là aussi que comme un « labeur », « parallèle » à son activité poétique. C'est encore le même mot qui apparaît dans *Le Démon de l'analogie*, puisqu'il y est question, là aussi, d'un « labeur de linguistique » accusé de bien des maux. Mais il faut admettre que c'est plus généralement tout ce qui se rattache de près ou de loin à l'enseignement qui se fait qualifier de « hideux labeur pédagogique », voire de « bagne »...

Ce soin mis par Mallarmé à faire ainsi, officiellement, deux parts sans contact dans son travail sur la langue mériterait certainement qu'on y regarde de près : même le lecteur le moins

6. — Pour apprécier la difficulté, il n'est que de voir par exemple comment Bloomfield comprenait la « grammaire des Lumières », dévalorisée par rapport à Vaugelas d'une part, au positivisme du XIX^e siècle d'autre part, tandis que pour Chomsky, « c'est ce XIX^e siècle lui-même qui représente un « curieux détour » » : D. Droixhe, *La Linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800)*, Genève, Droz, 1978, p. 33. Cet exemple suffit à indiquer à quel point la théorie linguistique investit la perspective qu'elle prend sur sa généalogie de jugements de valeur qui peuvent être fortement contradictoires. Le dernier état de la théorie ne saurait avoir le dernier mot sur ce qui pourrait être ou non une linguistique authentique.

freudien pourrait y déceler quelque chose qui ressemble fort à une dénégation, et c'est par conséquent toute l'idée de « parallélisme » entre linguistique et poétique qui paraît devoir être interrogée.

En prenant acte de la distinction si fermement posée par Mallarmé, la critique n'a guère cherché, la plupart du temps, à approfondir les choses. Même les plus audacieux, comme J. Schérer, ne parlent encore à propos des *Mots anglais* que de « livre extrêmement curieux », et Schérer se contente d'en rendre coupable la « linguistique générale, telle qu'elle était conçue à son époque ». En parlant des « étranges considérations » exposées dans ce livre, il signale en note, en manière d'excuse sans doute, que « Mallarmé n'est pas seul, à son époque, à les présenter, ni parmi les poètes, ni même parmi les linguistes »⁷.

Le geste à son tour peut paraître des plus curieux, puisqu'il consiste à accepter sans examen l'idée que Mallarmé aurait pu penser et travailler simultanément dans deux univers épistémiques radicalement étanches l'un pour l'autre, bien que s'appliquant à un seul et même objet : le langage. Il en découle que, poète, Mallarmé serait « moderne », voire le moteur même de la modernité ; linguiste, il ne serait en revanche que « de son époque », c'est-à-dire caduc. Ne disait-il pas cependant dans sa lettre à Lefébure que son travail de linguiste n'était que le « fondement scientifique » de son travail poétique ? Il y a là des difficultés qui ne relèvent pas simplement du droit à la contradiction revendiqué par Baudelaire pour les poètes.

Y a-t-il eu réellement rupture épistémique entre les deux versants de l'activité de Mallarmé ? Les conséquences que peut entraîner la réponse qui sera donnée à cette question n'ont bien sûr pas échappé à tous ses lecteurs, et c'est ainsi par exemple que dans le chapitre (« Au défaut des langues ») que G. Genette a consacré à la théorie des *Mots anglais* dans ses *Mimologiques*, on trouverait une attitude toute différente et beaucoup plus nuancée. Les questions que je poserai dans ce qui va suivre resteront assez voisines de celles qu'il aborde,

7. — J. Schérer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, p. 141.

tout en visant des conclusions quelque peu différentes⁸. Ces questions peuvent se formuler ainsi: 1) quelle place les problèmes de linguistique au sens strict ont-ils occupée dans l'activité de Mallarmé? De quelle linguistique s'agit-il? Y a-t-il un sol épistémique commun à sa linguistique et à sa poétique?

Nous sommes assez bien renseignés sur les motivations qui ont amené Mallarmé à se vouloir « linguiste ». La lettre à Lefebure du 20 mars 1870 en demeure le document capital (il a alors 28 ans):

J'avais donc songé, quand ma débilité m'a contraint à demander un congé, à profiter de ce repos pour refaire un peu ma vie, et santé et carrière. Dans ce dernier but, je devais préparer un examen de licence ès lettres et envisager une possibilité de thèse de doctorat. Pour ne faire qu'un effort du tout, j'ai choisi des sujets de linguistique, espérant, du reste, que cet effort spécial ne serait pas sans influence sur tout l'appareil de langage à qui semble en vouloir principalement ma maladie nerveuse. Au lieu de cela, comme autrefois, je crevais mes sujets de poèmes — irruption du rêve dans l'Étude, lequel saccage tout, va droit aux conséquences affriandantes et les dévore. Enfin ce qu'il me reste c'est un peu d'allemand, avec lequel je dois à Pâques commencer l'étude d'une Grammaire comparée (non traduite) des langues indo-germaniques, je veux dire du sanscrit, du grec et du latin, cela pour deux ans,

8. — Jacques Michon, qui a consacré un livre à *Mallarmé et les Mots anglais* (Presses de l'Université de Montréal, 1970), fait quelques observations intéressantes, qui nous apprennent par exemple que Mallarmé a probablement composé son ouvrage pendant l'été de 1875 (à la veille, donc, du tournant historique de 1876). Il se contente cependant de reprendre l'opinion en voie d'officialisation à cette époque telle qu'elle se trouve exposée par Emile Chasles dans sa *Note sur la philologie appliquée* de 1865 — que Mallarmé démarque et où l'on peut lire ceci: « Aujourd'hui la linguistique est sortie de ces élucubrations à peu près comme la chimie s'est dégagée de l'alchimie. Les procédés ingénieux, les subtilités étymologiques, les rapprochements aventureux, les hypothèses brillantes ont cédé la place à une méthode sévère, mais sûre. Aujourd'hui, la linguistique est une science » (cité par J. Michon, p.38).

C'est encore ce qu'on peut lire dans le compte-rendu du discours prononcé devant la Société de Linguistique de Paris par son secrétaire le 21 décembre 1878: « [...] un même esprit anime aujourd'hui notre société, qui ne veut pas des théories ambitieuses et des creuses généralisations dont la linguistique, à une autre époque, a été si prodigue ». J. Michon lui-même, tout en se demandant si Mallarmé avait lu de Brosset, Court de Gébelin ou de Piis, conclut qu'« en fait il importe peu que Mallarmé ait connu ces grammairiens ou non, leur théorie ne vient que renforcer celle du poète, en la situant dans le courant universel du cratylisme » (*op.cit.*, p. 35) — ce qui suppose réglées bien des questions qui n'ont pas encore été posées.

après lesquels la licence ; puis alors, je commencerai une étude plus extérieure des langues sémitiques, auxquelles j'arriverai par le Zend. Enfin, la thèse, qui aura nécessité ces travaux, comme prévue, puisque j'ai eu la bêtise d'aller droit à mon idée et de me priver de la séduction progressive de ses mirages. Je crois qu'il y a là cinq années.

— A côté de tout cela, s'édifie tout lentement l'œuvre de mon cœur et de ma solitude, dont j'entrevois la structure : à vrai dire, l'autre labeur, parallèle, n'en est, d'elle aussi, que le fondement scientifique⁹.

Remarquons, sans engager toute une exégèse, que Mallarmé s'adressait ici à quelqu'un qui pouvait bénéficier à ses yeux d'une certaine autorité, puisque Lefébure, un authentique linguiste auquel H. Mondor a consacré un livre, deviendra un égyptologue d'un certain renom. Je retiendrai surtout de ce programme de travail, qui est aussi tout un « programme » au sens donné à ce mot par I. Lakatos (*cf.* note 5), que Mallarmé se propose d'étudier en premier lieu un ouvrage de « grammaire comparée » rédigé en allemand. Si l'on tient compte de ce que Lefébure, dans sa réponse, signale à Mallarmé que l'ouvrage de Franz Bopp vient d'être traduit en français par Bréal, on peut en conclure que c'est de la *Vergleichende Grammatik* qu'il s'agit (1833-1852). Les nouvelles de l'édition scientifique voyageaient sans doute assez lentement à cette époque où Mallarmé habitait encore Avignon, puisque l'édition française avait commencé à paraître en 1866 (elle devait s'achever, plusieurs volumes plus tard, en 1874).

Mallarmé se préoccupait pourtant avec assez de sérieux de toutes ces questions, puisqu'on voit encore Lefébure répondre à l'une de ses lettres de la façon suivante :

Vous voyez maintenant que toutes les écritures ont été phonétiques, c'est-à-dire prononcées, même les clefs chinoises, qui sont à la fois symboliques et phonétiques. La phrase de Poe sur les hiéroglyphes phonétiques contient donc un pléonasme : tous les hiéroglyphes se prononçaient. Il ne peut donc y avoir de traité spécial sur les écritures phonétiques. Le livre de Rosny est peu philosophi-

9. — *In: Correspondance.*

que et sec, mais le sujet le rend curieux. Je l'ai, voulez-vous que je vous l'envoie ?¹⁰.

Le livre de L. de Rosny, *Les Ecritures figuratives et hiéroglyphiques*, paru en 1868, en était à sa seconde édition en 1870, et se présentait en effet de façon technique et difficile. S'il l'a lu, Mallarmé se sera trouvé du coup à la fine pointe de l'information linguistique contemporaine. Peut-être aura-t-il ajouté cet ouvrage à ceux qu'il s'était déjà procurés au moment où il avait consacré 100 francs — tout un investissement — à ce qu'il appelle dans sa lettre du 20 mars « l'acquisition de [sa] bibliothèque de linguistique ».

Toujours est-il qu'il y a dans ces quelques traces — on pourrait en citer d'autres — l'indication d'un intérêt pour les questions de linguistique dont le sérieux paraît indiscutable, et Mallarmé ne se fera pas faute, dans *Les Mots anglais*, d'affirmer la modernité de son savoir. Lefébure s'en portait d'ailleurs garant, au moins en apparence, en écrivant le 25 mars 1870 :

Vous avez bien fait de choisir la linguistique qui est la science de l'avenir, parce qu'aujourd'hui, l'histoire s'allongeant dans le passé, l'origine de l'homme se laisse pressentir et découvre ses assises superposées, où les langues marquent les empreintes des pas de l'esprit humain sur les vestiges de l'âme primitive...

On peut être linguiste et souffrir d'embarras stylistique, Lefébure en apporte ici la preuve, mais l'essentiel demeure que l'on peut reconnaître dans ces déclarations grandiloquentes les mêmes préoccupations et la même fascination qui guideront Mallarmé tout du long : inquiétude des origines et recherche de vestiges, qui pourront être d'ailleurs, comme dans l'entre-

10. — La réponse de Lefébure indique clairement que la question de Mallarmé visait l'existence d'écritures dont l'aspect graphique ne serait qu'une stricte transcription des sons composant une langue, sans reste. Malgré la mise au point parfaitement nette de Lefébure, Mallarmé poursuivra sa recherche jusqu'à tenter dans les *Mots anglais* d'écrire ce traité qui ne saurait exister. Sa généralisation ne démontrera-t-elle pas que chaque élément graphique de la langue correspond à un son, lui-même lié à un sens élémentaire, et que par conséquent il faut considérer l'anglais écrit comme une langue dont chaque trait renvoie sans reste au réseau des sons et des sens associés ?

prise des *Dieux antiques*, les mythes que Mallarmé interprètera en totale conformité avec les théories de Max Müller ¹¹.

La modernité de la linguistique dans laquelle Mallarmé s'engage vers 1870 paraît cependant toute relative, si l'on songe en effet qu'à cette date la grammaire comparée (grammaire historique, philologie) paraissait déjà bien dépassée — au moins en tant que discipline « de pointe » — puisque c'est précisément de 1870, selon G. Mounin (1876 selon K. Koerner), qu'il faut dater le tournant majeur de l'histoire linguistique. De ces années-là date en effet la naissance de la *linguistique historique*, ce qui n'est plus du tout la même chose que ce qui avait occupé toute la première partie du siècle. Pour la linguistique historique, pour la première fois, la question de la langue ne se réduit plus aux *mots*, mais se joue bien plutôt au niveau de la grammaire, ainsi que le dira Renan dans le domaine français.

Toutes ces études de Mallarmé n'ont pas débouché sur le doctorat d'abord envisagé, mais elles ont laissé des traces. Nous verrons tout-à-l'heure que *Les Mots anglais* seraient impensables sans un solide arrière-plan de grammaire comparée (ne serait-ce que pour leurs références au sanscrit, au grec et au latin). *Les Dieux antiques* eux-mêmes, partout où Mallarmé prend l'initiative d'une glose, là où il ne fait en principe que traduire et adapter l'original de Cox, dérivent de présupposés linguistiques qui doivent tout à Max Müller. Plus révélateur encore, jusque dans *La Dernière Mode* — ce magazine dont il est l'unique rédacteur, sous plusieurs pseudonymes féminins — Mallarmé ne laisse passer aucune occasion de signaler un manuel de grammaire bien fait — selon ses critères — tout en affirmant ce qu'il pense de la langue. Non sans avoir l'élégante

11. — J. Michon, *op.cit.*, relève les démarquages opérés par Mallarmé. Max Müller (Dessau 1823 - Oxford 1900) défendait une théorie « naturiste » du mythe, selon laquelle les forces naturelles personnalisées sont les premières divinités adorées par les hommes. Après des études en Allemagne et à Paris (il avait suivi les cours de sanscrit de Burnouf), M. Müller avait émigré en Angleterre où il fut pendant une longue période l'incarnation de la linguistique à lui tout seul, pour se trouver ensuite, soumis à une critique impitoyable par W.D. Whitney, totalement rejeté puis oublié. Ses *Leçons sur la science du langage* (1861) avaient paru en traduction française en 1864 (2^e édition 1867). Signalons encore : *Introduction à la science comparée des religions* (1874) et *Leçons sur l'origine et le développement de la religion étudiés à la lumière des religions de l'Inde* (1879). La 12^e leçon du volume II de la *Science du langage* traite particulièrement de la mythologie. Cf. l'excellente étude de Linda Dowling, « Victorian Oxford and the Science of Language », *PMLA*, 1981, p. 160-178.

prévenance de formuler ses avis dans un registre adapté à ses lectrices putatives, les baronnes et les comtesses provinciales friandes des « nouvelles de la fashion », comme si chez Proust Mme de Cambremer avait rejoint Brichot :

Quoi ! la Grammaire elle-même peut être intéressante ! S'il vous plaît de vous en convaincre, Mesdames, feuillotez, avant de les mettre dans les mains de votre petite famille, la *Nouvelle Grammaire Française* ou même la *Petite Grammaire Française* de M. Brachet, publiée par la maison Hachette, pour quoi je n'hésite pas à prononcer le mot de chef-d'œuvre : que de suite, que de clarté ! Le plus complet ou le plus élémentaire de ces ouvrages, monument pédagogique dès aujourd'hui (comme l'a été cinquante ans le bon vieux tome empirique de Lhomond) offre presque un livre de lecture. Exempte de toute abstraite aridité pour l'esprit délicat et logique de l'enfant, il vous montre, à vous, qu'une langue, loin de livrer au hasard sa formation, est composée à l'égal d'un merveilleux ouvrage de broderie ou de dentelle : pas un fil de l'idée qui se perde, celui-ci se cache, mais pour reparaître un peu plus loin uni à celui-là ; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal, et que retient à jamais la mémoire, non ! l'instinct d'harmonie que, grand ou jeune, on a en soi.

Après avoir annoncé la parution prochaine de deux recueils de morceaux choisis de littérature française par le même auteur, Mallarmé conclut :

Les fleurs d'abord ; puis, fussent-elles de rhétorique, le bouquet : les mots du langage et sa littérature ¹².

Si nous rapprochons de ce passage datant de 1874 une brève phrase d'un texte consacré à Villiers de L'Isle-Adam, datant de 1889-90, on verra ce qui fait la permanence de la conception mallarméenne de la langue, tout en désignant ses sources : « Le culte du vocable [...] n'est en dehors de toute doctrine, que la glorification de la race en sa fleur, le parler... ». Ce qui est bien une « doctrine », quoiqu'il en dise, celle que le romantisme allemand avait apportée à toutes les études de linguistique en reconnaissant l'excellence d'une langue à ce qu'elle est venue du peuple.

La même conviction continue de se dire jusque dans *La Musique et les lettres*, de 1894 :

12. — *Œuvres complètes*, p. 828.

Un homme peut advenir, en tout oubli — jamais ne sied d'ignorer qu'exprès — de l'encombrement intellectuel chez les contemporains ; afin de savoir, selon quelque recours très simple et primitif, par exemple la symphonique équation propre aux saisons, habitude de rayon et de nuée ; deux remarques ou trois d'ordre analogue à ces ardeurs, à ces intempéries par où notre passion relève de ciels divers : s'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras, strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers ; il possède, ce civilisé édenique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée. Quand son initiative, ou la force virtuelle des caractères divins lui enseigne de les mettre en œuvre ¹³.

Faut-il encore verser à ce dossier la rencontre, bien tardive, que Mallarmé fit de Bréal, alors que tous deux à cette époque se préoccupaient d'étudiants américains, vingt-cinq ans après avoir lu son nom sous la plume de Lefébure ? Mais la rencontre fut apparemment sans conséquence. Autrement considérable est un autre événement de cette période : la publication de *Crise de vers* en 1896 (certains fragments sont cependant plus anciens et remontent à 1886, 1892 et 1895). Un an avant le *Coup de dés*, l'articulation de la poétique de Mallarmé avec sa linguistique s'y laisse lire avec une particulière netteté :

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison de se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un ¹⁴.

Regardé de très près, ce faisceau d'indications convergentes

13. — *Id.*, p.646.

14. — *Id.*, p.364. Le mot même de « touche », ici, renvoie aux théories de de Brosses et de Court de Gébelin, chez qui se trouve développée la notion de « touche organique », fondement de la motivation.

nous montrerait que les préoccupations linguistiques de Mallarmé ne sont pas des « divagations » oiseuses ou des rêveries sans conséquence. Tout indique, au rebours de ce qu'on laisse souvent entendre, que méditations « linguistiques » et méditations « esthétiques » vont ici de pair. Les transferts épistémiques d'origine linguistique, à peine reconnus et mal problématisés, se trouvent ainsi soutenir l'essentiel des propositions « poétiques ». Les figures venues d'un certain savoir sur les langues transposent dans l'idiome de la réflexion poétique des convictions et une logique dont l'amalgame constitue bien un *idiologue* fortement structuré. Mais de quel savoir s'agit-il, au-delà de l'identification approximative que j'en ai suggérée un peu plus haut en mentionnant le nom de Max Müller ?

Tentons de mieux préciser à quelle linguistique Mallarmé se rattache donc, et voyons ce qu'il en retient — très fidèlement, car entre 1870 et sa mort, il n'aura pas changé d'allégeance, en dépit de tous les changements survenus dans la linguistique des linguistes. Le trait le plus frappant de la continuité de cet attachement à un régime ancien de savoir sur le langage, c'est le sens que Mallarmé attribue sans dévier au terme de *lettre* : un sens qui ne distingue aucunement entre réalité phonique et réalité graphique. En cela, Mallarmé est bien en effet « de son époque » comme le disait J. Schérer, mais il faut alors faire remonter cette époque à la belle époque comprise entre les travaux de Court de Gébelin et ceux de Humboldt, de Bopp ou de Friedrich Schlegel — celui-là même à qui l'on attribue souvent la paternité de la grammaire comparée.

Dans *Les Mots anglais*, Mallarmé écrit ainsi : « On y reconnaîtra par exemple [i.e. dans la table] la distribution en labiales, gutturales, dentales, liquides, sifflantes et aspirées ». Jusque-là, rien à redire. Mais il précise aussitôt qu'il procède ainsi :

non par un emprunt fait à l'appareil scientifique, mais peut-être à cause des rapports entre la signification totale et la lettre : qui, s'ils existent, ne le font qu'en vertu de l'emploi spécial, dans un mot, de tels ou tels organes de la parole ¹⁵.

Il écrit un peu plus loin, en distinguant cette fois les racines et les radicaux :

Qu'est-ce qu'une racine ? Un assemblage de lettres, de consonnes

15. — P. 923.

souvent, montrant plusieurs mots d'une langue comme disséqués, réduits à leurs os et à leurs tendons, soustraits à leur vie ordinaire, afin qu'on reconnaisse entre eux une parenté secrète : plus succinct et plus évanoui encore, on a un thème.

Parlant ailleurs de ce que doit faire l'étudiant qui suit sa méthode, Mallarmé précise :

Maintenant, il ne fait autre chose sinon de considérer les lettres, sous lesquelles viennent se ranger des groupes de vocables, comme des initiales patronymiques » — ce qu'il clarifie en disant qu'il s'agit là d'une « tentative d'expliquer par la consonne dominante la Signification de plus d'un vocable ».

Nous sommes rendus maintenant, dans notre régression historique, bien au-delà même de Bopp, de Humboldt, de Schlegel, et plutôt du côté de leurs prédécesseurs. Rappelons d'ailleurs avec G. Mounin que ce n'est que chez Schleicher (1821-1867) que se fera jour une « phonétique réelle, qui porte enfin sur l'articulation et les changements d'articulation des sons, et non plus sur les lettres et les correspondances des lettres »¹⁶. On voit par là que la linguistique de Mallarmé est à ranger, si on la juge à l'aune d'une histoire officielle des progrès de la science, au nombre des survivances de savoirs entièrement caducs, issus de la première génération, si l'on peut dire, de la grammaire comparée. Il va de soi qu'on en retrouve la marque dans le traitement parfaitement typique qu'il réserve aux onomatopées, tarte à la crème du cratylisme :

Vos origines ? leur demande-t-on ; et ils ne montrent que leur justesse : il ne faut pas les humilier cependant, car ils perpétuent dans nos idiomes, un procédé de création qui fut peut-être le premier de tous.

Le même archaïsme s'observe encore dans la discussion de la question du monosyllabisme :

Qui veut parler sagement ne peut dire qu'une chose de l'Anglais, c'est que cet idiome, grâce à son monosyllabisme et à la neutralité de certaines formes aptes à marquer à la fois plusieurs fonctions grammaticales, présente presque à nu ses Radicaux : si par cette

16. — *Histoire de la linguistique*, p. 196.

dénomination on désigne certains mots (qui tous peuvent également y prétendre) simples de notion et d'aspect ¹⁷.

Humboldt, Bopp et Schlegel étaient d'avis également (je cite encore G. Mounin) « qu'il est naturel, à l'origine, d'exprimer chaque concept par une syllabe ».

Ce que l'on pourra retenir de tout ceci, c'est que Mallarmé a voulu, sinon faire œuvre de « linguiste » à part entière, du moins énoncer des thèses reposant sur une information relativement solide condensant des présupposés de nature théorique susceptibles de servir ses « intérêts » *idiologiques* tout à fait particuliers. Jusque dans ses réflexions sur la poésie, ce sont précisément les termes mêmes de cette linguistique privée qui lui permettront de penser ses notions majeures. « Vocable », « justesse », « signification totale », d'autres encore — tels sont en effet ces termes qui pourront fonctionner dans les deux aires simultanément. Ici, les « parallèles » se rejoignent.

Parmi les conséquences qu'il faut en tirer, notons que les reproches que l'on fera à Mallarmé comme poète ou comme linguiste s'expliquent ainsi parfaitement si l'on tient compte du fait que ce sont précisément les mêmes que la linguistique dite « française » adresse au même moment à la linguistique « allemande » : « La linguistique française a toujours été très hostile à ce mysticisme de la *Ursprache*, ce qui explique la sévérité de Bréal sur Schlegel [...] ou sur Humboldt ¹⁸.

Au nom de la poésie, bien des « théories » étranges sont acceptables, mais que celles-ci se fondent sur une revendication de « science », et tout devient alors beaucoup plus compliqué. Conscient lui-même de cette difficulté, Mallarmé s'efforce toujours de présenter ses thèses de manière extrêmement précautionneuse, car cette linguistique qui est la sienne, c'est de l'ancien — pire : de l'étranger. En France, on l'ignore ou on la refuse, ce que Meillet résumait bien en s'exclamant avec soulagement : « Condillac a barré la route à Bopp » ¹⁹. Mallarmé aura eu pourtant l'intelligence de s'y attacher, à cette linguistique mal-aimée ou peut-être la simplicité naïve de ne pas savoir s'en détacher, et surtout d'en faire du neuf. Du neuf, non pas tant sur le plan linguistique, bien entendu (*Les Mots anglais* ne peu-

17. — *Op. cit.*, p. 963.

18. — G. Mounin, *op.cit.*, p. 177.

19. — *Id.*, p. 187.

vent pas se présenter comme un ouvrage vraiment très sérieux, et G. Genette en a bien souligné les limites) que par le *transfert* de ses présupposés à une poétique qu'il a seul construite.

C'est par exemple le sens qu'on lui a vu tout à l'heure que Mallarmé prête au terme de « lettre » en bien des lieux de son œuvre, lui faisant désigner la rencontre naturalisante d'un son et d'un sens, au plus près d'une pure « origine » de la parole. N'est-ce pas là entre autres ce qui définit le « livre » quand il se fait « expansion totale de la lettre » ? Si nous reprenions le passage cité plus haut de *La Musique et les lettres*, nous verrions ainsi s'y marquer le point où la linguistique — affaire de « lettres » — se transpose le plus clairement du monde en ressource pour la poétique, puisque le mot, c'est le vers. Vers et mot sont parallèles et leurs fonctions s'équivalent.

Seule une toute petite chose les sépare cependant, et c'est précisément la chose même qui sépare dans la linguistique allemande de première génération la *Kunstpoesie* de la *Naturpoesie*. Le mot, ce « vocable » transmis par un « parler », pourrait retenir une « justesse » naturelle, comme l'onomatopée : « après plusieurs siècles d'existence, de tels vocables, qui ne sont point d'une race quelconque, paraissent nés d'hier »²⁰. Mais beaucoup de hasards — et j'emploie ce mot en pensant évidemment au *Coup de dés* — font que ce ne peut être vrai de tout mot. Ces hasards — une certaine usure, une certaine histoire — ont bouleversé cette connaturalité heureuse des sons et des sens dans les vocables originaires.

Les langues se sont donc écartées de cette voie, tout en restant d'ailleurs toujours cohérentes²¹, mais elles en ont reçu un « défaut », et c'est précisément la tâche de la poésie, la *Kunstpoesie*, que de produire ces mots « neufs » que sont les vers, et qui devront pour être parfaits avoir la « justesse » des anciens. Le vers vient donc à la place de ce que les langues n'ont pas su conserver, car il en « rémunère le défaut »²². En cela, le poète

20. — *Op.cit.*, p. 920.

21. — Affaire de structure, le mot est dans Mallarmé, mais Humboldt l'avait déjà utilisé en français dans sa Lettre à Rémusat.

22. — Gérard Genette a parfaitement éclairé cela dans ses *Mimologiques*. Il s'attache cependant en même temps à montrer que Mallarmé limite ses remarques au cas particulier de l'anglais. Ce serait, me semble-t-il, établir une distinction épistémologiquement infondable dans le cadre de la théorie linguistique qui soutient la grammaire comparée et que Mallarmé ne fait que re-

ne s'oppose nullement au linguiste, puisque le premier bâtit sur ce que le second lui désigne, en établissant entre le vers et le mot un rapport de suppléance et de supplémentarité. L'analyse épistémique est ici le fondement indispensable de l'analyse « poétique »

On voit donc qu'il ne suffit aucunement de prendre les positions linguistiques de Mallarmé dans leur version la plus sommaire, en les reconduisant à une simple « rêverie », comme le fait malgré tout G. Genette, à un cratylisme atavique demeuré identique à lui-même chez les poètes depuis Platon. Ce cratylisme existe bien, sans doute, mais il affecte tous ceux, écrivains ou linguistes, qui se trouvent d'une manière ou d'une autre captés au leurre du langage, *logophiles* dont il faut comprendre la passion du côté du désir et du sujet.

Il n'en reste pas moins que le cratylisme est fait de cent versions différentes qui s'inscrivent chacune de diverse façon dans un contexte épistémique qu'il n'invente pas, mais rencontre. A l'analyse en termes de désir et de fantasme doit donc répondre une enquête menée en termes de configuration des savoirs convoqués par qui veut penser son rapport à la langue. Le terme même de « linguistique » peut référer, on le voit, à une problématique aussi complexe que celles qu'évoquent les termes de « chimie », de « physique » ou de « mathématiques ». Le jeu de l'ancien et du nouveau, même mal apprécié, habite une histoire faite de figurations épistémiques multiples et ramifiées. La simple histoire de cette « discipline » suggère qu'elle est indissociable d'un réseau très dense de dépendances et de contraintes qui la confondent, plus qu'elles ne la distinguent, avec toutes les autres problématiques scientifiques et philosophiques. De proche en proche, on parcourrait ainsi l'ensemble des savoirs et des discours.

prendre. Il reste que l'anglais se prête certainement mieux que le français à la démonstration — les raisons d'ordre morphophonologiques en partageant peut-être la responsabilité avec la relative ignorance de la langue qu'un inspecteur reprochait en fin de carrière à un Mallarmé qu'il n'espérait plus guère voir s'améliorer.

23. — Il ne s'agit pas pour autant d'affirmer par là que la poétique de Mallarmé ne serait que le décalque de sa linguistique : il ne s'agit que de souligner que l'une ne se comprend guère si l'on ne se réfère pas à l'archéologie épistémique que l'autre lui constitue, sans cette linguistique qu'elle transcrit et divertit à ses fins propres. C'est ce mouvement de transfert/ traduction, en tant qu'il débouche sur un discours mixte, sans garantie extrinsèque de légitimité épistémologique, que désigne ici le terme d'« idiologue ».

La linguistique est étrange cependant, en ce que les discours sur le langage et sur les langues (au moins pendant sa « préhistoire », si ce terme est légitime) ne reposent sur aucune axiomatique commune et ne se manifestent ainsi, en quelque sorte, que comme des discours sur un objet « singulier » (au sens que donne C. Rosset à ce terme) ou, au sens plus classiquement épistémologique du mot, un discours sans objet. Cela jusqu'à ce que Schleicher ouvre la voie à la phonétique « enfin » scientifique. C'est dans cette perspective qu'il peut être intéressant d'examiner la dialectique d'un système de contraintes épistémiques impersonnelles, globales, et d'un travail singulier qui définit une ou des logiques locales et produit des langues nouvelles, des écritures neuves — ce dont Mallarmé fournit l'exemple le plus lucide.

Littérature et complexité

Le cas Lautréamont

L'axiomatique, figure datée d'une mathématique découvrant dans cette forme un instrument de découverte, devient une vogue et un mode d'exposition, qui, comme toute idéologie, opère par immobilisation de l'image produite par une pratique, en creusant là où il ne fallait que sonder, si bien que l'essentiel s'occulte devant l'insignifiant¹.

Premier des écrivains à avoir entretenu des illusions théoriciques « modernes », Isidore Ducasse tente vers 1870 dans ses *Poésies* de marquer une rupture définitive avec l'idéologie littéraire post-romantique. Ce n'est pas un hasard : il s'agit du moment même où, en philosophie comme en sciences, apparaissent les prémisses d'une nouvelle épistémologie dont certaines théories d'aujourd'hui s'inspirent encore. Entre l'ancien et le nouveau, Ducasse cherche, comme la grue des *Chants*, un « autre chemin philosophique ». Que ce faisant il se fourvoie peut-être, c'est ce que nous tenterons d'examiner.

La brève aventure de Ducasse, en effet, n'échappe pas aux hésitations de l'époque. Les *Chants de Maldoror* ne s'occupent encore, parfois laborieusement, que de jouer avec le pathos et la rhétorique hérités du romantisme, pour mieux les subvertir. Plus ambitieuses, en revanche, les *Poésies* tâtonnent à la recherche des préalables théoriques d'une remise en ordre qui permettrait à la science, à la poésie et à la morale de se développer parallèlement tout en se confirmant l'une l'autre. D'où l'esquisse d'un rôle nouveau pour la poésie, qui deviendrait ainsi médiatrice de la vérité et du bien, sous l'égide de la

1. — M.-A. Sinaceur, « Ars Inveniendi », *Critique* 359, p. 315.

science. La littérature moderne n'est en effet pour Ducasse que ruines morales, par défaillance de la « volonté » (en quoi il se montre assez nietzschéen). C'est ce qu'il appelle, dans les *Poésies*, la « poésie moite des langueurs »². Mais c'est déjà de ce constat que procédait l'entreprise des *Chants* quand par exemple il s'efforçait d'y déconstruire, avec une indignation mêlée d'ironie, un monde de mots dominé par la mort et soumis au ressentiment.

Pour en finir avec cette littérature dénaturée et tenter de la reconstruire apodictiquement, il élabore donc les outils théoriques de ce que l'on peut appeler une « sémiotique », puisque sa démarche ressemble beaucoup à ce qui porte ce nom, tout au moins quant aux principes qui la guident : recherche du degré zéro, accent mis sur l'élémentaire, l'axiomatique, les lois, la combinatoire. Dans le même temps cependant — et c'est ce qui fait l'intérêt de l'entreprise de Ducasse, sa valeur exemplaire bien que négative — ses textes eux-mêmes ont déjà commencé, à son insu peut-être, à fonctionner selon une tout autre logique, en contradiction avec celle qu'il pense pouvoir en tirer : une logique de la *complexité* en tant que telle.

Si lire Lautréamont s'avère si difficile, c'est ainsi d'abord parce que sa voix nous parvient comme de deux sources à la fois, provenant de deux univers discursifs qui nous semblent incompatibles. La première de ces sources — système de croyances, de concepts et de signes tout à la fois — c'est le dix-neuvième siècle amoureux du désordre, fasciné par le bruit et la fureur. La poésie et le sens s'y construisent sous le signe d'une manière de thermodynamique de la langue, chantant le pathos de la dépense ou célébrant avec mélancolie ce que plus tard dans le siècle l'on appellera l'entropie. A l'inverse, la deuxième source à laquelle s'alimente la réflexion de Ducasse est une tradition hantée par une vision : celle d'un ordre rêvé qui pourrait ressaisir la nature, le sens et la société à partir de l'idéal trinitaire du Beau, du Vrai, du Bien³. C'est tout le siècle qui oscille ainsi, partagé entre les séductions d'une esthétique du chaos et l'espoir d'élaborer une science de l'ordre, au moins jusque vers 1870.

Le dix-neuvième siècle élabore donc en premier lieu ce que l'on pourrait appeler une poétique ou une sémiotique de l'en-

2. — Cf. M. Pierssens, « Maximes et « Fusées », *Europe*, n° 700-701, consacré à Lautréamont, automne 87.

3. — On reconnaît ici le titre du plus célèbre des livres de Victor Cousin.

tropie. La langue et le sens y sont flux, cascade, chute, énergie de dispersion, rayonnement qui s'épuise sans jamais pour autant toucher sa fin. Rhéologie de l'écoulement verbal, irréversible déperdition dont le texte n'est que la trace, elle-même périssable. Quelque chose s'y foment, qui détruit en même temps qu'il produit. C'est bien ainsi que pouvait le ressentir Hugo, ou plus encore sans doute Byron. Poétique du « sémiotique » au sens que donnait à ce terme J. Kristeva (qui n'avait peut-être que le tort de donner pour un effet de nature ce qui pourrait bien n'être en fait que le produit d'une certaine histoire épistémique).

Second régime : tout est ordre, et tout ce qui est, est ordre. Le reste est travail du néant, à refouler. « Ordre » signifie bien sûr beauté, identité, conservation, harmonie, règle de rétroaction négative et loi d'équilibre. On en trouverait une approximation dans la réinterprétation de Kant donnée assez tôt dans le siècle par Victor Cousin dans le domaine philosophique. L'ordre devient alors une réalité séparée, sans parenté avec le désordre. Le sens est un calcul, la langue une architecture, le texte une logique qui suffit à la fois à satisfaire la raison et l'exigence de beauté. Tel est le fondement exclusif de la pédagogie littéraire officielle au dix-neuvième siècle (Du Marsais revu par Fontanier), celle dont on perçoit partout l'écho dans les textes de Ducasse, celle que célèbrent les discours de distribution des prix.

Ducasse s'attaque donc au régime rhéologique de l'écriture romantique, celle des grandes eaux, qui paraît traduire la *Poétique* d'Aristote dans les termes et les figures de la physique des cataclysmes. Dans les *Chants de Maldoror*, tout entier à son travail de réécriture, attaché à produire du romantisme une véritable image de synthèse, il nous en donne quelques remarquables exemples. Parmi ceux-ci, les scènes de tempête manifestent de manière particulièrement percutante la surdétermination culturelle qui fait leur sens. La fascination romantique pour les désordres de la nature, symbolisée par l'Océan en furie — de *Paul et Virginie* à *La Mer* de Michelet en passant bien sûr par Hugo — y trahit ses ancrages profonds. Mais ne peut-on pas y lire aussi par anticipation ce qui deviendra matière de science quand on pourra parler de « tempête moléculaire » comme de tempête cosmique ?

La poésie traduit sans doute toujours le futur, bien qu'imparfaitement, et toute époque pourrait bien dire les grandes lignes de sa vision profonde dans la façon dont la mer occupe

sa littérature — au moins depuis Lucrèce. C'est pourquoi la première page des *Poésies* met en évidence la portée de cette grande manipulation symbolique du thème en énonçant froidement : « La poésie n'est pas la tempête, pas plus que le cyclone, c'est un fleuve majestueux et fertile » — ceci pour compenser sans doute la grande strophe des *Chants* sur le « vieil océan ».

Ainsi se trouve réglé le compte du pathos de l'entropie. La suite de l'opération théorique des *Poésies* peut alors se construire à partir d'un partage que le romantisme avait brouillé. D'un côté, tout ce qui peut servir à la création ou à la reconnaissance de l'ordre et de la régularité ; de l'autre, tout ce qui les nie, les bafoue, les détruit.

On reconnaît ici, bien entendu, un parallèle au mécanisme qui structure le champ de la morale, par réduction des nuances du prisme des possibles au Mal et au Bien. C'est par là que la poétique se fait *poétique* : l'écriture, dit Ducasse, doit s'arracher aux maléfices de la figuration, se retourner en iconoclastie, car la littérature est à peu près toute du mauvais côté. Ne s'attarde-t-elle pas avec prédilection sur les passions dévastatrices, les engourdissements, les agonies ?

« Devant ces charniers immondes que je rougis de nommer, il est temps de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement » — entre autres : « les imaginations creusantes, les romans ! », « les oraisons funèbres », « les filières sanglantes par lesquelles on fait passer la logique aux abois », « les scies, les platitudes, le sombre, le lugubre », « la tragédie, les odes, les mélodrames », etc. (PI, 13)⁴.

Ducasse prend à témoin la *Confession d'un enfant du siècle* pour confirmer sa thèse : la littérature est une pente qu'on ne remonte pas, et la fabrique des textes ne saurait se dissocier des enjeux d'un sujet qui s'y cherche ou s'y avoue. Il n'y a pas d'autonomie des formes de l'écriture, et c'est bien pour cela que sa sémiotique se fait prescriptive, axiomatique, dogmatique. Il perçoit parfaitement, mais pour s'en inquiéter ou s'en indigner, le pouvoir dissolvant de ce qui n'est pas régenté par le pur formalisme des signes. Entropie galopante, car à la fin tout s'annulerait, tous les ordres locaux partiraient à la dérive :

4. — J'utiliserai par la suite les abréviations CDM pour les *Chants de Maldoror*, et P pour les *Poésies*. Les chiffres romains figurant après la mention « CDM » réfèrent au numéro du « Chant » et les chiffres arabes à celui de la « strophe » citée. Après « P », les chiffres romains I et II réfèrent aux deux fascicules parus, et les chiffres arabes aux « propositions ».

« Le désespoir, se nourrissant avec un parti pris de ses fantasmagories, conduit imperturbablement le littérateur à l'abrogation en masse des lois divines et sociales, et à la méchanceté théorique et pratique » (PI, 30.). Il y a donc bel et bien une politique des signes, voire une police de leurs usages.

Parmi les ordres locaux menacés, il en est un qui compte sans doute plus que les autres : l'ordre propre de la langue. Ordre instable, miné par places, souvent incertain. Soit que les mots soient eux-mêmes d'irréductibles poches d'agitation contenues dans de très vagues limites, figurant ainsi comme une sorte de cancer profond de la langue ; soit que certaines formations verbales apparaissent comme des mutations délétères, corruptrices des textes et des sujets qui y perdent leur transparence. Ducasse veut réduire par la critique linguistique ces poches entropiques où le pathos se lie à la pathologie. Il porte ce faisant à son comble le courant classique de la lutte contre la métaphore :

On ne rêve que lorsque l'on dort. Ce sont des mots comme celui de rêve, néant de la vie, passage terrestre, la préposition peut-être, le trépied désordonné, qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à la pourriture. Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas (PI, 12).

Ne flattez pas le culte d'adjectifs tels que indescriptible, inénarrable, rutilant, incomparable, colossal, qui mentent aux substantifs qu'ils défigurent : ils sont poursuivis par la lubricité (PI, 34).

Le chaos, c'est peut-être ici et tout de suite, dans ce mot que j'hésite à raturer, dans cette phrase un peu sonore et qui flatte quelque chose d'obscur. On est ici bien au-delà de l'exigence classique de clarté et déjà dans un débat où s'affronteront les apôtres de l'énergie et les chantres de la décadence. Il y va donc de bien autre chose que d'une simple et rituelle hygiène des lettres : « Je ne tends qu'à connaître la contradiction de mon esprit avec le néant » (PII, 78).

Pas de demi-mesure : ou l'ordre, ou l'entropie maximale, c'est-à-dire la mort. La littérature oscille dans cet entre-deux, ou plutôt, son erre la mène d'un pôle à l'autre. Elle traduit l'un dans l'autre. Ducasse se trouve ici aux côtés de Virgile, avec Dante : le texte est une remontée des enfers, la mise en ordre de ce qui est peut-être au-delà de tout ordre :

Il faut savoir arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort ; mais ces beautés n'appartiendront pas à la mort. La

mort n'est ici que la cause occasionnelle. Ce n'est pas le moyen, c'est le but, qui n'est pas elle (PI, 41).

La littérature peut donc se risquer à visiter le royaume de la mort. Mais il lui faut effectuer une transsubstantiation, car le seul domaine qu'il lui soit permis d'habiter de manière sédentaire, ce n'est pas « les landes infernales », mais les régions éthérées de ce que le titre de V. Cousin résume : *Le Beau, le Vrai, le Bien*. C'est là la toile de fond des luttes gigantesques qu'évoquaient déjà les *Chants* de Maldoror en essayant, bien que sans succès, de faire désirer la victoire du Bien à des lecteurs qu'on supposait blasés⁵.

*Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la
sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre
qui se manifeste dans l'univers, la
beauté corporelle, l'amour de la famille, le
mariage, les institutions sociales* (PI, 39).

Patiemment, radicalement, ce qu'il s'agit donc de faire, suggère Ducasse, c'est de reconstruire à partir de zéro — degré zéro du signe, degré zéro du texte —, en évacuant la crainte et le tremblement, le flou et le sfumato, les petits et les grands sentiments dont l'ardeur varie trop avec le goût des mots qui les disent. Remettre pierre sur pierre, pour en finir avec la dialectique des ruines. Et c'est à partir de là que ses deux personnages se dissocient : l'écrivain et celui qu'on peut appeler le sémioticien. Irréconciliables, tout comme au vingtième siècle certains écrivains ont pu se prendre de passion pour le fragment, la bribe, les restes, le déchet, à mesure même que la « théorie du texte » d'inspiration structuraliste se pénétrait de formalisme, de rigueur, d'exigence de netteté. Divorce de ce qui vit du simulacre et de la ruse, de l'incertitude et de l'inachevé, et de ce qui ne rêve que du règne universel de la règle et de la prédiction. Une certaine folie et une certaine raison.

Si l'on peut dire que Ducasse se fait ici « sémioticien », c'est parce qu'il croit — il le dit — à la nécessité de la maîtrise sur la

5. — Cf. Michel Pierssens, *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984.

langue et sur le texte, parce qu'il croit qu'il est possible de générer du sens sans reste. Depuis Platon, le sens et la maîtrise, le pouvoir et le signe entretiennent ainsi une équivoque complicité, et certainement il faut craindre l'administration des signes. Ducasse demeure l'un des visages de cette tentation, dont la stratégie s'illustre dans une démarche qui consiste à comprendre le sens comme itinéraire allant de l'élémentaire au composé, la théorie concluant de son côté de l'universel au particulier. Il croit que le rationnel se marie au réel et que la raison s'hypostasie dans les disciplines de la forme absolue : logique, mathématiques.

Ce que Ducasse appellera « poésie », ce ne sera rien d'autre, malgré son but « spécial » comme on disait alors, que la reprise d'un des fondements de l'épistémologie en formation et dont les sémioticiens d'aujourd'hui avaient hérité leur notion de théorie, les narratologues leur notion de récit, les « *text-grammarians* » leur notion de texte et de grammaire ⁶.

Ducasse nous permet de saisir la logique de la revendication formaliste naissante, dans la mesure où il l'énonce avec une sorte de naïveté sans détour. Ce faisant, il inaugure une attitude nouvelle, par son désir de ramener l'ensemble des productions humaines à un même moule logique, qu'il s'agisse des mathématiques ou de la vie quotidienne, de la poésie ou de la syntaxe. Il poursuit ainsi à sa façon le *Projet de Poétique* de Fénélon, mais il anticipe en même temps sur les recherches ultérieures.

Voici par exemple ce qu'il énonce, le premier parmi les « littérateurs » : « Le phénomène passe. Je cherche les lois » (PII, 128) ; « Il ne faut pas se laisser dominer par l'accidentel » (PII, 129). Et quand il dit de la poésie : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie » (PII, 88), on perçoit que sous l'audacieuse transposition dans les termes de l'éthique, c'est quelque chose d'assez semblable à la position d'un Claude Bernard que l'on retrouve :

6. — Sans doute faudrait-il nuancer, mais il est de fait que la sémiotique, lorsqu'elle se penche sur son passé, le rêve comme une naissance intemporelle, ou situe son émergence comme on situait autrefois celui du « miracle grec » : vérité toute nue ou toute armée, comme l'on voudra. Les conditions épistémiques, idéologiques, politiques de la formation de cette « science » restent pourtant à analyser. Discours plus que science, en fait, puisque les règles de son fonctionnement visent plus à assurer la cohérence d'une série de propositions que la saisie d'objets qui demeurent essentiellement évasisifs.

Toute la philosophie naturelle se résume en cela : Connaître la loi des phénomènes. Tout le problème expérimental se réduit à ceci : Prévoir et diriger les phénomènes ⁷.

On voit par ce rapprochement que Ducasse, s'il annonce les formes et les fantasmes de l'ambition sémiotique, les outre-passe largement en ce qu'il ne se contente pas de vouloir utiliser une méthode qui permettrait de mettre au jour la loi des textes qui existent déjà, mais qu'il assigne à la poésie de n'en produire de nouveaux que selon cette loi. Le précepte qui dit : « Il est bon qu'on obéisse aux lois » (PII, 162), fait entendre d'inquiétante manière l'assertion selon laquelle : « La poésie est la géométrie par excellence » (PI, 47).

Sur le mode lyrique, les *Chants de Maldoror* avaient clairement donné à entendre tout ce qui s'investissait des valeurs nouvelles dans ce terme de « géométrie », puisqu'une strophe entière consacrait la « sainteté » des mathématiques en général et celle de la géométrie en particulier :

Il y avait du vague dans mon esprit [...]. Vous avez mis à la place une froideur excessive, une prudence consommée et une logique implacable » [...]. O mathématiques concises, par l'enchaînement rigoureux de vos propositions tenaces et la constance de vos lois de fer, vous faites luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers. Mais, l'ordre qui vous entoure, représenté surtout par la régularité parfaite du carré, l'ami de Pythagore, est encore plus grand ; car, le Tout-Puissant s'est révélé complètement, lui et ses attributs, dans ce travail mémorable qui consista à faire sortir, des entrailles du chaos, vos trésors de théorèmes et vos magnifiques splendeurs (CDM, II, 10).

Mathématisation de la poésie, géométrisation du texte. Dans cette voie, il est tentant de poursuivre. Puisque par ailleurs « L'application qu'on en fait rabaisse le théorème, se rend indécente » (PII, 156), le théorème vaut mieux que ses applications et, d'une manière générale, la loi vaut mieux que le phénomène.

Ducasse n'était pas seul à penser ainsi, et il aurait pu souscrire sans réserve au programme d'un Renan lorsque celui-ci écrivait par exemple, dans *L'Avenir de la Science* : « ORGANISER SCIENTIFIQUEMENT L'HUMANITE, tel est donc le dernier mot de

7. — *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865. Ed. Garnier-Flammarion, p. 93.

la science moderne, telle est son audacieuse, mais légitime prétention⁸. Même confiance militante dans les valeurs de la raison théorique, renouvelant son rapport à la pratique : « Par toutes les voies, nous arrivons donc à proclamer le droit qu'a la raison de réformer la société par la science rationnelle et la connaissance théorique de ce qui est ». N'est-ce pas là le projet, partiellement mis sous forme propositionnelle, que le deuxième fascicule des *Poésies* tente à son tour d'ébaucher, en opérant comme Renan et bien d'autres une articulation du théorique, du scientifique et du politique — sans oublier la poésie.

Passons à la limite : si l'on considère un texte en tant que phénomène, ce texte aura sa loi, inscrite à un niveau quelconque de la vaste arborescence décrite par l'ensemble des lois sous la contrainte desquelles tout engendrement a lieu. La loi de ce texte, naturellement, vaudra autant que le texte lui-même — plus peut-être, puisque le dédale des implications, morales ou autres, se trouvera condensé dans une formule dont la logique pourra à volonté les en tirer.

Sans aller tout à fait jusque-là, Ducasse propose pourtant : « l'écrivain, sans séparer l'une de l'autre, peut indiquer la loi qui régit chacune de ses poésies » (PII, 123). C'est dans une large mesure ce qu'il a lui-même tenté dans les *Chants de Maldoror* — trop subtilement sans doute, puisqu'il a décidé par la suite de « changer de méthode » pour mieux servir un but demeuré constant. L'impératif moral demeure chez lui déterminant, mais les ambitions et les moyens sont ceux d'une dogmatique des signes, fondée sur la croyance en une sémiose universelle, universellement réglée sur l'absolu rationnel incarné par les mathématiques et la logique qui en dispose l'appareil.

Le paradigme dont Ducasse faisait l'effort d'amener au jour les traits majeurs, ceux dont il sentait qu'il avait la tâche de tenter le regroupement pour réordonner son expérience et sa pratique d'écrivain, ce paradigme, le temps lui aura manqué pour en parachever les contours. Il n'aura pu qu'approcher de manière incomplète et imparfaite la formulation qu'il aurait voulue systématique de ses perspectives. Les *Poésies* sont paradoxalement un chantier, une compilation de fragments à la typologie dispersée, ensemble décousu de pierres d'attente

8. — *L'avenir de la science*, 1890 (écrit en 1848/49).

pour un édifice à jamais inaccompli mais qui rêvait son achèvement.

A travers son ébauche de formulation, on comprend cependant que ce à quoi il tendait, c'était à dégager de manière schématique les composantes d'une structure épistémique nouvelle⁹. De cette structure, il est relativement aisé de percevoir la mise en place progressive dans les œuvres scientifiques ou philosophiques qui préparent tout au long du dix-neuvième siècle le rapprochement de la science et de la philosophie sur le terrain de la théorie, mais il est plus difficile d'en baliser la trace dans la production littéraire. Ducasse rend l'analyse d'autant plus délicate qu'il ne se contente pas de *dire* le nouveau : il met toutes ses forces à susciter sa réalisation effective dans une écriture conflictuelle qui remet à tout moment ses fondements et ses buts en question, pour peu à peu aboutir à la « géométrisation » dont il était question plus haut.

Si l'on condensait les traits constitutifs de cette structure épistémique à laquelle Ducasse se rattache délibérément, on obtiendrait à peu près une maxime : « Il n'est de bon objet théorique que l'objet constitué d'éléments irréductibles, construit à partir de règles de formation, d'axiomes, de théorèmes, et d'une logique générative »¹⁰. Dans cette vision, la complexité

9. — « Structure épistémique », plus qu'« épistémé » au sens de M. Foucault — dans la mesure où ce dont il s'agit ici s'organise de manière plus explicite et plus dense, trouve d'emblée une expression dans des discours qui parviennent à en saisir d'importants aspects. « Structure métaphysique » pourrait-on dire peut-être, en adoptant l'expression de Jacques Schlanger (*La Structure métaphysique*, P.U.F., 1975).

10. — La narratologie nous offrirait bien sûr le modèle le plus achevé de cette construction fondée sur l'idée d'une infinité potentielle contenue tout entière dans l'énoncé d'une seule loi élémentaire. Représentation évoquée par Barthes au début de *S/Z* mais dont on sait que toute l'écriture moderne cherche à lui substituer une logique du rhizome, des échanges complexes entre niveaux molaires et moléculaires, démentant par là une sémiotique qui l'ignore. Sémiotique à vol d'oiseau, pourrait-on dire, et dont l'objectif demeure de découvrir une sorte de géométral de la textualité, situé en ce point que devait imaginativement occuper le démon de Laplace, cet observateur idéal qui « embrasserait le mouvement des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome ; rien ne serait incertain pour [son intelligence] et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux ». Cf. *Exposition du système du monde*, Paris, Fayard, 1984.

Si les sciences possèdent un inconscient, il s'agit là de leur plus persistant fantasme. Un fantasme dont on perçoit d'ailleurs la réfraction dans des aventures individuelles, comme j'ai tenté de le montrer en décrivant ailleurs ce qu'on peut appeler la panglossie : fantasme épistémique typique d'un sujet qui

des conséquences est entièrement reconductible à la simplicité d'une cause, par étapes et transformations réglées. On retrouve alors ici la théorie sous-jacente à l'*ars inveniendi* qui marque l'épistémologie depuis Leibniz jusqu'à Frege.

Repensée à partir de ce schéma, la littérature devient tout entière l'œuvre du factice et du simulacre : le travail du texte et celui de la vérité se résignent au divorce. Une large part des derniers *Chants* repose ainsi sur une reconstitution ironique du narratif comme fabrication. *Poésies I* reprend la même critique, mais avec véhémence, et pour dénoncer l'aliénation des leurres. Personnages et récits s'avouent inauthentiques, appareils de langage, ruses du texte.

Qu'il s'agisse des *Chants* ou des *Poésies*, Ducasse découvre ainsi les pouvoirs de la facticité, car la fiction échappe irrémédiablement au contrôle de la vérité. « Série bruyante des diables en carton » (PI, 23), « fantômes gigantesques, qui descendent au lieu de monter » (PI, 24) : la fiction n'est que « rébus », dont la morale ne peut naturellement rien attendre. Tout ce sur quoi insiste la théorie littéraire depuis vingt ans, Ducasse l'expose donc avec une imposante avance : « effet de réel » du texte, mécanique du récit, « production du romanesque », « production du personnage ». La fiction comme simulacre est une combinatoire dont l'effet global est une synthèse hyperréaliste, un montage de clips. Dans les *Chants* : « chaque truc à effet paraîtra en son temps ».

Mais ce dont une part de la fiction moderne aura tiré sa ressource, après la déroute des réalismes, Ducasse ne saurait l'ac-

« découvre » d'un coup la simultanéité radicale de tous les possibles d'une langue, ou de toutes les langues possibles. Après quoi il ne resterait plus qu'à développer, à « construire mécaniquement », comme dit d'ailleurs Ducasse, « la cervelle d'un conte somnifère », ou à appliquer, comme dit Roussel, le « procédé » qui produira tous les textes du monde. Réduction fantasmatique de l'entropie et du désordre statistique à une organisation totalisante. Dans la version littéraire de cette vision, on aboutit alors à l'absolu de la néguentropie par recherche du « programme » et du « code » sémiotique minimum de la « machine littérature » (Calvino). Textualité issue d'un *big bang* originel trespassant un univers potentiel de récits en constante expansion mais inévitablement fidèles au programme. Mythe aussi de la « formule », qui a trouvé chez un certain Lévi-Strauss son apothéose avec la « Formule du Mythe ».

11. — M.-A. Sinaceur, *loc. cit.* Tout ce thème relève d'ailleurs d'une archéologie plus profonde. On en trouvera les esquisses dans les livres de P. Rossi, *Clavis Universalis*, Riccardo Ricciardi, 1960, et de Fr. Yates, *The Art of Memory*, 1966.

cepter. La sémiologie dont il vient de comprendre la nature et les forces, il la récuse. Ou plutôt, il va la déplacer. Curieusement en effet, c'est la sémiotique même du simulacre qu'il va tenter d'appliquer à la construction de la certitude — mais c'est qu'il ne peut concevoir le texte et le sens qu'à partir de la même structure épistémologique.

Le sens va ainsi émerger dès la frontière bien tracée du non-sens, selon les rigueurs du lexique et de la syntaxe, régénérés par leur passage à travers l'air raréfié de la morale. Ainsi pourra-t-il s'élever à la complexité essentielle par paliers, et sous le contrôle d'enchaînements de règles de plus en plus spécifiques. Le texte ne se tressait-il pas lui-même, dans sa logique irresponsable, comme une organisation de masses croissantes d'atomes verbaux formant des ensembles de plus en plus étendus, réseaux où ne pouvait que s'égarer la raison, à jamais captive ?

C'est cette vision que Ducasse radicalise donc, en suggérant qu'au fond l'élémentaire peut suppléer le complexe, puisqu'en quelque façon, il le contient. Le texte est réductible à sa formule. Exemple, d'ailleurs profond : « J'écrirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première venue sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre » (PII, 64)¹². Billard sémiotique, à l'instar de celui sur les bandes duquel Roussel imaginera lui aussi de tracer les « lettres » de *Locus Solus* :

La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source. A travers le gouvernail qui dirige toute pensée poétique, les professeurs de billard distingueront le développement des thèses sentimentales (PII, 55).

La structure épistémologique dont il était question tout à l'heure peut maintenant s'affirmer dans toute sa rigoureuse densité, revêtue par Ducasse des attributs de la seule forme qui, à sa connaissance, ait jamais tenté de faire se rejoindre la logique et la langue « naturelle », en assumant l'idéal laplacien : « Les tragédies, les poèmes, les élégies ne primeront plus. Primera la froideur de la maxime » (PII, 135).

12. — Cet exemple montre en outre à quel point on a tort, dans l'étude des *Poésies*, de négliger le contenu assertif des propositions qui s'y trouvent au profit de considérations qui ne portent que sur le sens du travail de transformation qui les a produites à partir de textes préexistants.

Si l'usage de la maxime est si crucial pour l'affirmation de la vérité, c'est au fond parce qu'elle peut se passer de se repérer sur cette dernière. La maxime ne procède pas par approximations, par essais et erreurs, différentiellement et empiriquement : elle est d'emblée dans l'élément de la vérité, elle est la façon qu'a de se dire la vérité elle-même, en tant que forme pure :

La maxime n'a pas besoin d'elle [la vérité] pour se prouver. Un raisonnement demande un autre raisonnement. La maxime est une loi qui renferme un ensemble de raisonnements. Un raisonnement se complète à mesure qu'il s'approche de la maxime. Devenu maxime, sa perfection rejette les preuves de la métamorphose (PII, 99).

C'est la *loi* qui unifie alors les différents univers : celui du texte, celui du sens, celui des substances physiques, celui des phénomènes moraux, et jusqu'à la société elle-même : « Il est bon qu'on obéisse aux lois » ; « Nous naissons justes. Chacun tend à soi. C'est envers l'ordre. Il faut tendre au général. La pente vers soi est la fin de tout désordre, en guerre, en économie », (PII, 164).

L'*ordre*, maître-mot désormais de la politique et de la *poétique* ducassiennes, voilà l'idéal et la loi que manifeste la maxime. En elle s'hypostasie le géométral textuel par excellence, la jonction étant alors faite entre tous les ordres matériels et symboliques. Le projet littéraire reçoit par là tout son sens, résumé dans l'assertion selon laquelle « une logique existe pour la poésie », et nous en percevons l'ampleur quand Ducasse ajoute : « ce n'est pas la même que celle de la philosophie » (PII, 151).

Il avait affirmé plus tôt : « une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie » (PII, 138). Autrement dit : la philosophie de la poésie, c'est la logique (et pas n'importe laquelle, pas celle que l'on enseigne aux philosophes, rescapée de la scolastique). Ce qui va nécessairement aligner la poésie sur les sciences et leurs nouvelles exigences formelles. Poésie, logique, épistémologie : tel est le trio que Ducasse cherche à assembler pour assumer sa propre modernité.

Mais qu'en est-il maintenant de cette modernité ? Le regard épistémique d'aujourd'hui est désormais au contraire grand ouvert sur ces impossibles de naguère : le flou, le désordre, le flux, le rhizome, la différence, le pluriel... Rien de moins

« moderne » en ce sens que le précepte de Ducasse selon lequel : « Pour étudier l'ordre, il ne faut pas étudier le désordre » (PII, 107).

Ducasse, quant à lui, a sans aucun doute manqué le sens de la rupture qu'il annonçait : rien ne s'est construit sur le schéma des *Poésies* pour ce qui concerne la littérature — pas même le surréalisme, qui croyait pourtant lui être rigoureusement fidèle. La révolution conservatrice que voulait Ducasse n'a pas eu lieu — cette espèce de regroupement sur une base formelle commune de la morale, du texte, de la science, où il voyait l'avenir. En revanche, il a ce faisant accompli une œuvre prodigieuse de mise au jour du paradigme, d'exhaustion (au sens logique du terme) de la structure épistémique dont il a tenté de penser la cohérence. Il mettait ainsi en évidence quelques-uns des modèles les plus puissants de sa modernité à lui, productifs dans tous les champs de la science, sémiotique comprise, jusqu'à très récemment.

L'« avance » de Ducasse sur son temps s'est convertie en un retard sur le nôtre, qui fait du même coup apparaître dans ce dernier ce qui adhère encore aux épistémés révolues. L'ironie, c'est que Ducasse a lui-même parfois des formules qui vont bien au-delà de son schéma, de son paradigme, et annoncent la possibilité encore non aperçue de tout autres conceptions.

Le relisant aujourd'hui après avoir lu von Foerster, Prigogine, Atlan, Varela, etc., ne croirait-on pas entendre s'exprimer le programme des recherches sur la complexité organisée dans des phrases comme celles-ci : « l'homme est [...] la régularité dont gémit le chaos » (PII, 85) ; « il faut tout attendre, rien craindre du temps [...] » (PII, 184) ?

Plus encore, c'est dès les *Chants de Maldoror* qu'il a proposé ce que je crois être la première approche « littéraire » de ce qui devrait devenir l'atelier futur d'une sémiotique de la complexité. Il s'agit de la fameuse strophe sur le vol des étourneaux, où se trouvait décrite de manière irréprochable ce que Prigogine appellerait une « structure dissipative »¹³ :

Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est à la voix de l'instinct que les

13. — I. Prigogine, « La thermodynamique de la vie », in *La Recherche en biologie moléculaire*, Seuil, coll. « Points », 1975.

étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà ; en sorte que cette multitude d'oiseaux ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant de mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre. Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage. Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n'en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence (CDM, V, 1).

Ne s'agit-il pas là de bien plus qu'une métaphore ? Il s'agit d'un authentique modèle de la textualité autrement précis et productif que ceux qui se fondent sur l'idéal logiciste des *Poésies*, avec son formalisme de l'arborescence — ce qui nous renvoie une fois de plus à l'idéal sémioticien du rapport simplicité/complexité. Or ce texte sur l'ordre et le désordre comme facteurs organisationnels de l'écriture — c'est-à-dire sur le texte comme processus d'auto-réorganisation au sens d'Atlan —, ce texte, chacun le sait, n'est pas de Ducasse, c'est un plagiat. La science (ici : l'ouvrage du Dr Chenu sur les oiseaux) contenait bien la formule du livre à venir, mais sans que Ducasse sans doute l'ait perçu.

Qu'en conclure ? D'abord qu'il faut repenser les conditions de l'*effet de fiction*, qui ne mérite pas moins d'être étudié que l'effet de réel. Ensuite, qu'il faut relire Lautréamont en essayant de comprendre comment le texte tresse de la fiction et de la science, révèle et déjoue à la fois les paradigmes et intervient peut-être en première ligne dans leur renversement. Les textes de Lautréamont/Ducasse sont sans doute les premiers à exhiber ainsi les complexités d'un rapport d'ordinaire plus harmonieux, dans la mesure où toute œuvre semblerait devoir appartenir à un univers philosophico-épistémique unique. Ici au contraire, le texte se fait dans la mesure même où

plusieurs univers se rencontrent et se défont, tout en disant en ventriloques l'histoire de leur affrontement : texte hétérologique, à la mesure des temps.

Mais peut-être y a-t-il encore d'autres leçons à tirer, en insistant cette fois sur le caractère prophétique de l'intuition de Ducasse et non plus sur la caducité de ses modèles. La strophe que j'ai longuement citée l'indique assez : il faut tenter de réintégrer le texte dans la *physis*, relire les systèmes symboliques à partir de leur enracinement dans la nature. Le symbolique et le textuel relèvent peut-être ensemble d'une physique nouvelle, manifestations indissociables d'une complexité organisée dont le langage serait lui-même le premier exemple.

Il y aurait donc bien une troisième voie, une troisième manière de poser le texte et le sens pour en comprendre la fabrique qui consisterait à renoncer au partage simplificateur que Ducasse a permis d'évoquer, pour en venir à l'*esthétique* que la modernité manifeste souvent sans toujours la proclamer (cette esthétique est en effet plus implicite qu'explicite, depuis qu'on ne fait plus d'arts poétiques ni de manifestes). Ordre et désordre y ont partie liée, mais le local et le global n'y obéissent pas aux mêmes lois. Qui parle ou écrit va de l'un à l'autre selon des trajectoires capricieuses qu'impose une topologie de chréodes et de catastrophes. C'est ce qui fait le sujet, à l'épreuve de la complexité et de l'organisation, à leur mesure, dans les signes ou dans les actes, contre le bruit de fond général. Le texte et le moi peuvent être maintenant décrits comme des îlots dissipatifs de néguentropie, systèmes auto-réorganisés. Nature, sujet, archipels de signes : il faut à tous une nouvelle logique de la complexité.

VI

La dissymétrie : Saussure et Karcevsky

Il est vrai qu'en allant au fond des choses, on s'aperçoit dans ce domaine, comme dans le domaine parent de la linguistique, que toutes les incongruités de la pensée proviennent d'une insuffisante réflexion sur ce qu'est l'identité ou les caractères de l'identité lorsqu'il s'agit d'un être inexistant comme le mot, ou la personne mythique, ou une lettre de l'alphabet, qui ne sont que différentes formes du SIGNE au sens philosophique (Mal aperçu, il est vrai, de la philosophie elle-même)¹.

Reprendre une fois encore la critique du signe ? Une fois de plus remonter à Saussure pour s'assurer que c'est bien là que tout a commencé, comme le voulait ou le croyait la « sémiologie » à la française, désormais détrônée par des « sémiotiques » se réclamant de l'héritage redécouvert de Peirce ? Ne vaudrait-il pas mieux refermer les livres de cette comptabilité des illusions, une bonne fois pour toutes, et recommencer sur d'autres bases avec d'autres modèles ? La veine n'est-elle pas épuisée et le débat bien clos ? Sans doute. Mais s'agit-il vraiment d'une histoire achevée ? S'agit-il même « vraiment » d'une « histoire » ? Et dans quel sens ? Si tout a été dit, peut-être reste-t-il cependant quelque chose à lire, un reste de cette histoire, une zone d'ombre. Car il reste bien des mystères : qu'est-ce qui faisait courir Saussure quand il couvrait cahier après cahier de constructions anagrammatiques ? Et la notion de signe que cette histoire nous impose, qu'en faire ? Peut-on tout à fait

1. — Extrait des notes personnelles de Saussure sur les Nibelungen, cité par R. Engler in « Théorie et critique d'un principe saussurien », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 19, 1962, p. 63.

penser le sens sans elle ? contre elle ? Et l'« algorithme » de Lacan, pourquoi n'est-il pas le graphe saussurien, tout en s'y proclamant de quelque façon fidèle ?² Tullio de Mauro ne parle pas en vain d'hypnose, de fantôme³. Il y a dans toute cette histoire gênante que nous a léguée Saussure quelque chose de très densément *unheimlich*. S'il y a un fantôme de Saussure — disons-le rapidement — c'est peut-être, comme disent Lacan et les bibliothécaires, qu'un certain livre manque à sa place, tandis qu'un autre livre, lui, serait de trop.

Un livre en trop : le *Cours de linguistique générale* (désormais abrégé en : C.L.G.) — « cela finira malgré moi par un livre où, sans enthousiasme ni passion, j'expliquerai pourquoi il n'y a pas un seul terme employé en linguistique auquel j'accorde un sens quelconque. Et ce n'est qu'après cela, je l'avoue, que je pourrai reprendre mon travail au point où je l'avais laissé »⁴.

Un livre en moins : le volume sur les anagrammes, qui ne verra jamais le jour. Il y a là de bien complexes jeux de la volonté et du désir, une antinomie toute mallarméenne du « livre » et de l'« éventail ». Ne se pourrait-il pas que toute la postérité saussurienne soit inscrite, contradictions comprises, dans ce jeu de présence et d'absence, du projet et du déchet ? Longue traînée ambiguë, ineffaçable trace fantomatique dont certains auraient imprudemment voulu faire science. Cette « histoire » alors, comment serait-il possible de la refermer ? Nous ne la maîtrisons pas, elle nous maîtrise, et nous discutons sur le signe dans la béance qu'elle ouvre en amont de nos concepts. Un livre manque et un autre prend sa place. Mouvement double d'ouverture et de dissimulation, d'affirmation et de dénégation. Tout serait donc double dans cette histoire : deux Saussure⁵, deux faces du signe, deux sciences, deux descendances, et pourquoi pas, deux signes. D'un bout à l'autre, l'interstice travaille. L'histoire de la postérité de Saussure

2. — Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy ont donné une ébauche de réponse à cette question dans *Le titre de la lettre*, Galilée, 1973.

3. — Cf. citation *infra* et note 8.

4. — Lettres de Saussure à Meillet, publiées par E. Benveniste, CFS, n° 21, 1964, p.94. La lettre citée ici est du mois de janvier 1894. Les lettres sur les anagrammes sont plus tardives ; sur l'anagramme homérique et saturnien : juillet 1907 ; sur Lucrèce : décembre 1907 ; sur les élégiaques, les épigrammatistes, Stace, Claudien, Plaute : janvier 1908. Il n'est plus question des anagrammes après cette dernière date. C'est en 1908 que Saussure commence d'ailleurs son cours de linguistique générale. Cf. J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, Gallimard, 1971, et M. Pierssens, *La Tour de Babil*, Minuit, 1976.

5. — Cf. *Recherches*, n° 16, 1974, et *Sémiotexte*, II, 1, 1975.

demeure dissymétrique jusque dans ses profondeurs, puisqu'il y aura d'un côté une « science » toute pénétrée du lyrisme de l'Un, et de l'autre côté une recherche qui viserait l'interstice « en tant que tel », dans l'aventure de la différence et de la déconstruction. D'un côté tout ce qui tourne au système, à la totalisation, à la maîtrise instrumentale et cognitive des signes; de l'autre, un non-savoir, c'est-à-dire une stratégie, une « science » de l'oblique qui tournerait autour de l'« imprésentable »⁶ — fissure, brisure, dissymétrie, différence et différence, manque à être, dissidence et zizanie.

Sur le premier versant, l'ambition positive que le C.L.G. autorisait se prolonge encore aujourd'hui, même si la référence exclusive à Saussure en a disparu, dans tout le discours où s'affirme l'aspiration sémiotique. Mais le second versant, qu'en est-il ? Si nous voulons tenter de répondre, il n'est que juste de commencer par un détour qui, de manière peut-être étrange mais qui n'est sans doute pas inexplicable, commence en plein cœur de ce qui tient lieu d'origine.

Dissymétrie

Ce chapitre (« Immutabilité et mutabilité du signe ») se trouve dans une des zones les moins lues du C.L.G., coïncé comme il est entre les pages sur l'arbitraire et celles sur la distinction entre synchronie et diachronie qui ont polarisé l'attention des spécialistes en les hypnotisant. Le sens non conventionnaliste de l'arbitraire saussurien, la profonde conscience de la nécessité historique du signe, la conscience en somme de la radicale historicité des systèmes linguistiques, trouvent dans ces pages peu lues leur manifestation la plus rigoureuse. En lisant ces pages, on a peine à croire que Saussure ait été loué ou le plus souvent blâmé comme le créateur d'une linguistique anti-historique et virginale, d'une vision de la langue comme système statique, hors de

6. — Cf. ce que dit Ph. Lacoue-Labarthe dans son article portant ce titre, *Poétique*, 1975, 21.

*la vie sociale et de la durée historique. C'est pourtant ce fantôme qu'on a trop souvent combattu au nom de Saussure*⁷.

Le second chapitre de la première partie du *C.L.G.* a fourni quelques-uns des grands thèmes de la représentation qu'a perpétuée la « vulgate »⁸ saussurienne touchant à la question du signe. « Immutabilité et mutabilité du signe ». Mais étrangement, c'est essentiellement la première partie de ce programme — l'immutabilité — qu'on semble avoir retenue. Quelques formules ont marqué : « le signe linguistique échappe à notre volonté » ; « le seul objet réel de la linguistique, c'est la vie régulière et normale d'un idiome déjà constitué » ; « la réflexion n'intervient pas dans la pratique d'un idiome » ; « les sujets sont, dans une large mesure, inconscients des lois de la langue », etc.

Point par point ou presque, c'est là tout l'opposé de ce qu'un Bréal tentait de dire dans sa *Sémantique* vers la même époque⁹, tout occupé de prouver au contraire que les transformations de la langue doivent se comprendre à partir de l'épaisseur d'une histoire du sens. Ce qui ne l'empêche pas pour autant d'écrire, par exemple, avec des accents « saussuriens » : « Nos pères de l'école de Condillac, ces idéologues qui ont servi de cible, pendant cinquante ans, à une certaine critique, étaient plus près de la vérité quand ils disaient, selon leur manière simple et honnête, que les mots sont des signes [...]. Les mots sont des signes : ils n'ont pas plus d'existence que les gestes du télégraphe aérien ou que les points et les traits (· —) du télégraphe Morse »¹⁰. Bréal sémiologue ? Pourquoi pas — et sa « modernité » est peut-être à redécouvrir. N'annonce-t-il pas, avec sa théorie de « l'élément subjectif » les analyses de Benveniste sur l'énonciation, et avec ses remarques sur les « explétifs » la lecture lacanienne du « ne » ?

7. — Note de Tullio de Mauro (n° 146) dans son édition du *Cours de Linguistique Générale*, Payot, 1972, p. 448.

8. — C'est le titre d'un chapitre de L.-J. Calvet, *Pour et contre Saussure*, Payot, 1975.

9. — *L'Essai de sémantique*, qui invente le mot, date de 1897. Dans « L'ellipse et la barre », un chapitre de *Clés pour l'imaginaire*, Seuil, 1969, O. Mannoni a déjà tenté de faire fonctionner certains concepts de Bréal, à propos de psychanalyse. Certains développements de Lacan, nous le verrons par ailleurs, sont au moins autant « bréaliens » que « saussuriens ».

10. — *Op. cit.*, 3^e éd., 1904, p. 255.

Ainsi se dissolvent certains contours, de même que s'obscurcissent certaines évidences du texte de « Saussure » dès que celui-ci précise les raisons qui fondent pour lui le principe de l'immutabilité du signe. Dans les formules citées tout à l'heure, il mettait en avant le caractère non subjectif du signe, inaccessible à la volonté d'un sujet ; ces considérations, ajoute-t-il cependant, « sont importantes, mais elles ne sont pas topiques ». Comment faut-il l'entendre ? Parmi les raisons réellement déterminantes, celles que Saussure reconnaît pour essentiellement responsables de l'immutabilité, le *C.L.G.* mentionne en premier lieu « le caractère arbitraire du signe », « qui met la langue à l'abri de toute tentative visant à la modifier ». Notons bien que cet argument, le premier dans le *C.L.G.* et le plus considérable, met en jeu la nature même du signe ; c'est ce que les pages précédentes avaient posé comme le « premier principe » (le signifiant est « immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité »¹¹).

Tous les autres arguments évoqués pour poser en règle l'immutabilité se fondent en effet sur des réalités qui ne dépendent en rien de ce premier principe : « multitude des signes nécessaires pour constituer n'importe quelle langue » ; « caractère trop complexe du système » ; « résistance de l'inertie collective à toute innovation ». Autrement dit, trois types de raisons permettent donc d'affirmer la thèse avancée, et de faire de l'immutabilité une vérité axiologique — 1) raisons d'ordre « psychologique »¹², qui tiennent à l'extériorité réciproque de la langue et des sujets qui la parlent ; 2) raisons tenant à la définition même du signe ; 3) raisons d'ordre, pourrait-on dire, mécanique, indépendantes à la fois du sujet et du signe (nombre des signes ; complexité du système ; force d'inertie).

On le voit, dans ce catalogue, il n'y a de raison proprement linguistique à l'immutabilité du signe que celle qui tient à sa nature. C'est parce que le signe est signe qu'il ne peut changer,

11. — *Op. cit.*, p. 101.

12. — L.-J. Calvet, *op. cit.*, rapporte à ce propos certaines insuffisances de la construction saussurienne à une psychologie du type de celle de Paul Bourget, parce que le *C.L.G.* parle d'« introspection ». Il s'agit en fait de tout autre chose — de la doctrine psychologique de tradition française, fondement d'une philosophie qui remonte, à travers tout le XIX^e siècle, à Maine de Biran, à Jouffroy, etc. Saussure semble bien parler à partir d'un champ discursif dérivé de cette philosophie universitaire et « éclectique », dont la « psychologie » à la Paul Bourget est sans doute elle-même l'héritière.

et c'est parce que le signe est ce qu'il est qu'il y a de la langue. Mais cela fait aussi que les raisons « mécaniques » invoquées tout à l'heure n'ont à la rigueur de pertinence que pour ce qui touche à la *langue*, et non pas au *signe* en tant que tel. On aboutit donc à une proposition d'étrange nature foncièrement tautologique : le signe se définit par son immutabilité, c'est-à-dire par son arbitraire. Un signe qui ne serait pas immuable, par conséquent, ne saurait en aucun cas être un signe.

Voilà qui rend les choses quelque peu difficiles, car s'il est un point que la linguistique historique rend indiscutable, c'est bien que, tout au contraire, les signes ne sont pas immuables. Comment concilier l'immutabilité et la mutabilité ? Comment admettre la mutabilité sans pour autant renoncer à l'axiome de l'arbitraire du signe, c'est-à-dire au concept même de signe ? C'est à répondre à cette difficulté que s'emploie le deuxième paragraphe du chapitre.

L'argument essentiel était secondé tout à l'heure, nous l'avons vu, d'arguments annexes tirés de diverses considérations ; parmi ces derniers, la complexité du système. Or l'on sait depuis le chapitre précédent que s'il y a langue, c'est parce qu'il y a système. Autrement dit, ce que le *C.L.G.* cherchait à poser visait en fait deux réalités linguistiques de niveau tout à fait différent : d'un côté le signe, immuable par définition ; de l'autre côté la langue, immuable elle aussi, mais pour des raisons contingentes et non essentielles — et si peu contraignantes qu'en fait rien ne s'oppose de manière décisive à sa mutabilité. On pourrait donc s'attendre à ce que Saussure s'attache, dans le deuxième paragraphe, à concéder la mutabilité relative de la langue, tout en maintenant le principe axiologique de l'immutabilité du signe. Or, il n'en est rien.

En abordant le thème de la mutabilité, Saussure abandonne tout à fait l'examen de la langue et ne discute que le signe. Posé comme arbitraire, donc immuable, il y a un instant, le voilà maintenant soumis à tous les malheurs de la dégradation : « Le temps, qui assure la continuité de la langue, a un autre effet, en apparence contradictoire au premier : celui d'altérer plus ou moins rapidement les signes linguistiques »¹³. Qu'est-ce à dire ? Qu'y a-t-il en jeu ici ? De quelle stratégie invisible le déplacement opéré est-il la trace ? La réponse apparaîtra un peu plus loin, mais non sans un détour qui n'intervient en fait que pour mieux brouiller les traces.

13. — *Op. cit.*, p. 108.

Pour concilier deux affirmations pareillement contradictoires, Saussure doit en effet recourir à une redéfinition de l'altération (« ce qui domine dans toute altération, c'est la persistance de la matière ancienne »), qui n'en fait plus que quelque chose de relatif (« l'infidélité au passé n'est que relative »). Au fond, dit-il, ce qui est premier, c'est la permanence. S'il y a altération, c'est sur un fond d'identité. Dès lors tout est résolu, et le signe pourra donc changer, puisque d'une certaine manière il demeure toujours lui-même.

Mais qu'est-ce alors que ce signe fantomatique qui demeure identique à lui-même sans pour autant rester le même ? Paradoxe à la manière des éléates, que les éditeurs du *C.L.G.* s'efforcent de justifier du mieux qu'ils peuvent : « On aurait tort de reprocher à F. de Saussure d'être illogique ou paradoxal en attribuant à la langue deux qualités contradictoires. Par l'opposition de deux termes frappants, il a voulu seulement marquer fortement cette vérité, que la langue se transforme sans que les sujets puissent la transformer. On peut dire aussi qu'elle est intangible, mais non inaltérable »¹⁴.

Voilà qui est ajouter l'obscurité au paradoxe, puisque Saussure parle de deux choses différentes, la langue et le signe, tandis que les éditeurs ramènent le tout à la langue seule. Et est-ce bien éclairer l'affaire que de substituer intangibilité à immutabilité ? Tullio de Mauro commente : « La note des éditeurs à ce passage montre à l'évidence leur trouble devant la reconnaissance de la dialectique qui s'établit dans la langue entre continuité et transformation ». Le mot de « dialectique » est prononcé : faudrait-il alors invoquer Hegel pour déchiffrer dans le *C.L.G.* une phrase comme celle-ci : « Le signe est dans le cas de s'altérer parce qu'il se continue »¹⁵ ?

Quoi qu'il en soit, nous n'en saurons pas plus. Car si Saussure concède bien que « l'altération dans le temps prend diverses formes, dont chacune fournirait la matière d'un important chapitre de linguistique »¹⁶, ces chapitres, nous ne les verrons pas ; il n'est pas question d'« entrer dans le détail », même si ce détail, on le conçoit, peut difficilement passer pour insignifiant.

Que s'est-il donc passé d'un paragraphe à l'autre ? Toute la question de l'immutabilité ne pouvait se comprendre qu'en

14. — *Id.*

15. — *Op. cit.*, p. 109.

16. — *Id.*

fonction de la position du signe comme concept dans la construction duquel le critère du *temps* n'intervient pas (et il ne s'agit pas simplement d'opposer synchronie et diachronie). De telle sorte que la perspective inverse, celle de la mutabilité, est entièrement reconduite au mode d'existence du signe comme entité fondamentalement temporelle. Dans cette seconde perspective, le signe est un existant concret empiriquement affecté par la temporalité, autrement dit, par sa réalisation effective (et bien que le mot ne soit pas prononcé par Saussure) *dans la parole*, qui est elle-même fonction de la langue. Autrement dit, considéré hors de la dimension du temps et de l'histoire, le signe est donc immuable, et sa structure formelle garantit la stabilité du rapport signifiant/signifié. La nature du signe, le trait axiologique fondamental de son concept, en fait une structure auto-suffisante et indépendante. Mais en revanche, dès qu'on envisage le signe, non plus sous l'aspect de son formalisme interne, mais sous celui de son mode d'existence concret, tout change : la langue et la parole redeviennent déterminantes et le signe, d'immuable qu'il était, se découvre bel et bien altérable (ce qui n'était autre que la thèse fondamentale de la sémantique de Bréal).

En fait le principe de l'arbitraire doit maintenant être abandonné à la morsure de la contingence : « Quels que soient les facteurs d'altération, qu'ils agissent isolément ou combinés, ils aboutissent toujours à un *déplacement du rapport entre le signifié et le signifiant* »¹⁷.

Mais alors, ce n'est plus là le même « signe » dont on parlait d'abord : si le rapport entre le signifié et le signifiant peut « se déplacer », où est l'identité du signe, où est son immutabilité ? C'est bien en fait à une autre définition du signe que nous aboutissons. L'arbitraire qui garantissait tout à l'heure l'immuabilité est maintenant devenu, tout au contraire, le principal agent de sa mutabilité : « Une langue est radicalement impuissante à se défendre contre les facteurs qui déplacent d'instant en instant le rapport du signifié et du signifiant. C'est une des conséquences de l'arbitraire du signe »¹⁸.

Une fois de plus, Saussure va rester muet sur l'événement de cette redéfinition du signe — rapport constamment altérable au sein d'une langue que le temps métamorphose : « Les causes de la continuité sont *a priori* à la portée de l'observa-

17. — *Id.*, souligné par Saussure.

18. — *Op. cit.*, p. 110.

teur ; il n'en est pas de même des causes d'altérations à travers le temps. Il vaut mieux renoncer provisoirement à en rendre un compte exact et se borner à parler en général du déplacement des rapports ; le temps altère toutes choses ; il n'y a pas de raison pour que la langue échappe à cette loi universelle »¹⁹.

Il n'y a pas de « raison » en effet ; et c'est la « loi » du temps qui devient la loi du signe. A proprement parler, il n'y a donc pas de signe saussurien. Ou plutôt, il y en a deux. L'un se définit par une structure formelle, somme toute plutôt triviale (le signe est l'union d'un signifiant et d'un signifié), et l'autre parce qu'il advient à une entité semblablement constituée dans l'histoire, une histoire où il sera difficile de maintenir que les sujets ne sont pour rien. Commune aux deux définitions, la notion d'« arbitraire » change de sens en passant de l'une à l'autre — ce qui complique la remarque, pourtant exacte, de R. Engler : « pour Benveniste [...] l'arbitraire qualifie le rapport entre signe et objet. Il est indiscutable, depuis Gödel [...], que Saussure avait en vue les seuls signifié et signifiant »²⁰.

Deux signes, donc. Mais regardons-y de plus près. Qu'est-ce qui nous permet d'utiliser le même mot pour les deux « objets » ? Pour le premier, pas de problème : le sens « saussurien » s'applique bien puisque nous avons une unité, une entité formelle dont la structure reste assignable. Comme objet abstrait dans un système abstrait, le signe peut bien être, toujours, un signifiant lié à un signifié par un rapport à la fois arbitraire et nécessaire. Mais comme objet « concret » ? Comme rencontre de réalités dont le rapport change « d'instant en instant » ? Ce signe-là n'existe pas, sauf à effectuer le coup de force qui figerait par un double tour d'arbitraire le mouvement du double flux — et là prend tout son sens la métaphore non moins saussurienne de la feuille de papier ou de la rencontre de l'air et de l'eau. Il faut alors porter l'équivoque jusqu'à son point de résolution, dans un au-delà du signe.

S'il y a du sens, est-ce par le rapport réglé à l'intérieur d'un système entre un signifiant et un signifié liés dans une entité mythique, ou n'est-ce pas plutôt, précisément, parce qu'il n'existe rien de tel, parce qu'il n'y a rien de tel que le signe que décrit la postérité saussurienne, mais bien un *déplacement* constant ?

19. — *Op. cit.*, p. 112.

20. — *Loc. cit.*, p. 39.

Le *sens* commence alors là où le « signifié » se termine, quand le « déplacement » s'amorce (mais il n'y a plus de commencement, plus d'origine) par l'altération du signifiant dans les espaces « imprésentables » d'une topologie. Et de même qu'une langue, comme procès avec (sans) sujet(s) s'altère par l'effet du déplacement incessant — étant l'effet de ce déplacement même —, de même un sujet peut tout à coup s'emparer de ses signes et en accélérer le bouleversement en anticipant en quelque sorte sur l'altération à venir dans l'un quelconque des mondes possibles de la langue : il rapproche et il disloque, il déplace dans tous les sens le matériau de la langue et lui fait ainsi rendre sens, entre la conscience et l'inconscient. Il enjambe l'histoire et topologise le temps. Il fait advenir ce qui, sans lui, n'arriverait peut-être jamais.

Mais encore ne s'agit-il que d'une accélération du mouvement de déplacement — un mouvement qui ne s'arrête jamais, sauf pour la rationalité déréalisante ou pour l'instrumentalité quotidienne (mais existent-elles vraiment ?) qui ont besoin pour qu'on s'entende de tomber d'accord dans la syncope qui sépare un instant d'un autre instant. Cela, ce n'est que l'aspect le plus pauvre de la langue, face à l'autre, ressource essentielle de ce qu'on ne peut appeler que *poésie*. « Signifié », si l'on veut, du quotidien et du rationnel ; mais *sens* par et pour le sujet dans sa parole ou sa fiction, son écriture ou sa folie.

Quelle était donc la position de Saussure ? Nous le savons, c'est sa pratique qui nous l'apprend, puisque c'est la « seconde » définition du signe que nous voyons incessamment fonctionner, de manière à peu près clandestine mais fascinante, dans ses recherches sur les anagrammes. C'est là qu'il nous montre à satiété — le découvrant peut-être en même temps pour lui-même — qu'il y a *d'abord* du déplacement et que, comme le dira Lacan, c'est le signifiant qui « entre dans le signifié ». La possibilité du sens, c'est ce qui fait la « mutabilité » du signe. La barre : c'est là que dans la vérité effective de la langue vient à naître le sens, pur effet de front de l'interstice.

« Signifiant » et « signifié » ne sont pas ces deux faces que conjoiindrait une belle symétrie : une face matérielle, une face immatérielle qui serait son autre comme un complément à son identité. Dès le départ, le signe est irréductiblement dissymétrique, et c'est ce trait qui en fait l'essentielle instabilité, la possibilité de la langue comme lieu des métamorphoses du sens, matériau d'une histoire, champ d'émergence du sujet comme ego et comme désir. La vérité du « vrai » signe saussurien, c'est Lacan qui la dit, et nul besoin de l'exonérer de supposées

atteintes à une orthodoxie linguistique qui, chez Saussure, aura toujours été inexistante. Dans le signe comme ailleurs c'est la dissymétrie qui fait le sens — voilà la « loi universelle » que Saussure acceptait tout à l'heure.

Nous touchons ici au drame qui rend, à nos yeux, la linguistique muette devant la formidable transformation du statut de la langue dans la pratique des sujets parlants d'aujourd'hui, transformation dont témoignent, entre autres, les explorations de la littérature moderne, les discours des analystes, les expériences aux limites de la socialité (« folie », « drogue », « violence »)²¹.

On ne s'étonnera donc pas de voir qu'il y a eu deux lignées saussuriennes. La première aura repris ce sur quoi le *C.L.G.* comme compilation rétrospective fait reposer le concept de signe. Dans cette lignée : Jakobson, certains aspects du Cercle de Prague, Hjelmslev, Lévi-Strauss, certains aspects des propositions de Barthes — le « structuralisme » officiel pour tout dire. Un symptôme : ce que nous avons vu chez Saussure prendre le nom de « déplacement », se trouve ramené à une taxinomie d'opérations strictement rhétoriques — d'où la fortune des variations sur « métaphore et métonymie », rendue possible par une théorie sous-jacente du sens comme corrélatif d'une atomisation des signes. La seconde lignée au contraire, comme il fallait s'y attendre, prolonge le caractère clandestin de ce qui se dissimulait dans le *C.L.G.* comme une définition « seconde » du signe et travaillait la recherche de Saussure sur les anagrammes, c'est-à-dire sur les langues comme productivité de sens et de fiction. C'est Barthes à nouveau, mais celui du *Plaisir du Texte*, c'est L.-J. Calvet dans *Pour ou contre Saussure*, mais c'était déjà, sans qu'on s'en avise, le travail d'un linguiste trop peu connu, disciple de Saussure : Karcevski, sur le travail

21. — J. Kristeva, « La fonction prédicative et le sujet parlant », in *Langue, discours, société* (mélanges Benveniste), Seuil, 1975, p. 259.

de qui nous nous attarderons pour ce qu'il peut aujourd'hui symboliser²².

Il ne s'agit pas bien entendu de promouvoir face à « Saussure », dont tout le monde convient d'ailleurs aisément aujourd'hui qu'il s'agit d'un personnage de fiction, la figure adverse d'un double manichéen, porteur de la vérité face à l'erreur régnante. Il ne s'agit que d'engager une lecture porteuse d'effet d'« estrangement ». Utiliser Karcevski ne peut se faire ici que selon les voies d'une certaine stratégie, comme s'il s'agissait dans sa théorie du signe d'un supplément à un manque actif dans le *C.L.G.*, comme thématization de ce manque, comme articulation d'une forclusion théorique. Il manque chez « Saussure » un certain concept, qui ne saurait en tout état de cause s'y trouver puisqu'il est proprement innommable. Non-concept, ou concept imprononcé, qui dés-articule pourtant tous les textes sur le signe. Karcevski ose cet excès : il donne voix à l'impensé de Saussure, et c'est une énormité telle que ce qu'il dit n'a pu qu'être radicalement méconnu, puisqu'il souligne que ce qui fait le signe, c'est le vertige génératif de sa refente. Dans le champ de la linguistique post-saussurienne, il paraît bien être le seul à faire entendre ce que Saussure à chaque page impliquait.

La biographie de Karcevski n'est pas indifférente²³, ni non plus indifférente à ce qu'il a voulu théoriser. Biographème mallarméen que nous avons déjà rencontré plus haut à propos de Saussure lui-même, Karcevski a mené une vie fascinée par le Livre qu'il n'aura jamais achevé, tout en produisant divers livres contingents qui n'en ont jamais rempli la place. C'est Jakobson qui y insite : « Il ne concevait chacune de ses publications que comme une sorte d'avant-goût à son ultime exploit — le Livre auquel il aura cru jusqu'à ses derniers jours »²⁴. C'est Jakobson encore qui souligne le rôle-clé joué par Karcevski dans la diffusion de Saussure en Russie. Né en 1884, Karcevski s'était en effet réfugié à Genève après avoir eu des ennuis avec la police tsariste, à Moscou, en 1906, à cause de

22. — On trouvera une bibliographie de Karcevski dans le volume des *Cahiers Ferdinand de Saussure* qui lui a été consacré en 1956, après sa mort (n° 14). Cf. l'article de Wendy Steiner, « Language as process: Sergej Karcevskij's semiotics of language », in L. Matejka (ed): *Sound, sign and meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1976, n° 6.

23. — Cf. *CFS*, « Notice biographique », par S. Stelling-Michaud.

24. — « Serge Karcevski », in *CFS*; je traduis ici de l'anglais.

ses activités de social-démocrate révolutionnaire. C'est alors qu'il a pu suivre les cours de Saussure, de Bouvier, de Bally et de Sechehaye. « Il fut le premier, en 1917-1919, pendant son bref retour en Russie, à enflammer la jeune génération des linguistes de Moscou par le *Cours de Linguistique Générale*, et le premier à en appliquer les préceptes à l'étude du russe contemporain »²⁵. Il fut ensuite, à Strasbourg, l'élève de Meillet (1920-27), puis fut nommé professeur à Prague, où il devint tout naturellement l'un des premiers membres du Cercle Linguistique. Retour à Genève ensuite, où il soutient une thèse sur *Le système du verbe russe*, pour finalement y devenir professeur à son tour, jusqu'à la fin de sa vie — non sans avoir en cours de route été à l'origine de la Société Genevoise de Linguistique ainsi que des *Cahiers Ferdinand de Saussure*, qu'elle publie.

Face à la prolixité de Jakobson, Karcevski fait modeste figure, mais on ne saurait trop méditer sur ce déplacement tri-polaire d'un homme qui a été depuis le début le témoin et l'acteur de la « révolution » saussurienne partout où elle a pu passer. W. Steiner le souligne très justement : « Ce qui fait peut-être le plus grand intérêt de cette œuvre, et ce que les chercheurs connaissent peut-être le moins, c'est la théorie sémiotique qui la sous-tend, une théorie qui manifeste la position-pivot de Karcevski entre les enseignements de Saussure et la voie nouvelle empruntée par l'école de Prague »²⁶.

Le texte le plus connu de Karcevski, écrit en français, permet de saisir les grandes lignes de cette sémiotique qui repose tout entière sur l'idée majeure du « dualisme asymétrique du signe linguistique »²⁷. J'ai tenté de montrer plus haut, en relisant un passage de Saussure, qu'on pouvait trouver chez lui non pas un mais deux concepts de signe, tout à fait différents, et dont le second restait à peu près clandestin tandis que le premier connaissait la fortune que l'on sait. C'est cette seconde définition du signe que Karcevski reprend d'emblée, en annonçant clairement ce que Saussure laissait délibérément disparaître dans l'ellipse de ses développements. Quelques exemples : « Le signifiant (phonétique) et signifié (fonction) glissent continuellement sur la « pente de la réalité ». Chacun « déborde » les

25. — *Id.*

26. — *Loc. cit.*

27. — D'abord paru dans le premier volume des *Travaux du cercle Linguistique de Prague* (1929), et repris dans le numéro cité des *CFS*.

cadres assignés à lui par son partenaire : le signifiant cherche à avoir d'autres fonctions que sa fonction propre, le signifié cherche à s'exprimer par d'autres moyens que son signe ; ils sont accouplés, ils se trouvent dans un état d'équilibre instable »²⁸.

La fidélité de Karcevski au Saussure que nous avons pu lire est ici radicale, tout en paraissant formellement contester ce qui en est venu à représenter le concept « saussurien » du signe, puisqu'il paraît s'agir de redécouvrir la « diachronie » au cœur même de ce qui permettait de donner un sens et un fondement à la linguistique « synchronique ». Et cependant, c'est bien Saussure lui-même qui parlait déjà d'un rapport, interne au signe, entre signifiant et signifié, rapport qui se trouvait affecté d'un « déplacement » dont il est dit qu'il opère « d'instant en instant ». C'est bien là ce même concept du signe qui permet que la théorie de l'analogie puisse avoir une telle place dans le *Cours de Linguistique Générale*. Tout ce que dit Saussure à ce propos, c'est ce que Karcevski reprendra ensuite, mais pour en induire le concept du signe qui s'y trouve dissimulé.

Saussure attribue en effet l'essentiel de la créativité linguistique à cette opération qui, « prise en elle-même, n'est qu'un aspect du phénomène d'interprétation, une manifestation de l'activité générale qui distingue les unités pour les utiliser ensuite »²⁹ ; « en fait l'histoire de chaque langue permet de découvrir un fourmillement de faits analogiques accumulés les uns sur les autres »³⁰ ; « la langue est une robe couverte de rapiécages faits avec sa propre étoffe »³¹. N'est-ce pas là le principe même des anagrammes, le fondement de la technique de Roussel, celui de la théorie linguistique de Mallarmé, la justification de la pratique de Wolfson qui fait de toutes les langues une seule langue tissée de ses propres rapiécages, la possibilité de la « grammaire logique » de Brisset ?

La linguistique synchronique crée pour échapper aux vertiges analogiques de la diachronie un concept de signe qui n'a rien de plus pressé que de l'y reprécipiter aussitôt. Aussi n'est-ce pas sans y soupçonner le travail de la dénégation que nous pouvons lire — sachant aujourd'hui ce que les cahiers d'anagrammes ont poursuivi — une phrase comme celle-ci : « Les

28. — Cité d'après *CFS*, p. 24.

29. — *Op. cit.*, p. 227.

30. — *Id.*, p. 235.

31. — *Ibid.*

seules formes sur lesquelles l'analogie n'ait aucune prise sont naturellement les mots isolés, tels que les noms propres, spécialement les noms de lieu (*cf.* Paris, Genève, Agen, etc.), qui ne permettent aucune analyse et par conséquent aucune interprétation de leurs éléments ; aucune création concurrente ne surgit à côté d'eux »³². Ironie : les anagrammes ont voulu précisément prouver le contraire : la littérature comme « création concurrente » de quelques noms.

Karcevski ne fait donc que développer ce thème quand il écrit que « le signe et la signification ne se recouvrent pas entièrement, leurs limites ne coïncident pas dans tous les points : un même signe a plusieurs fonctions, une même signification s'exprime par plusieurs signes. Tout signe est virtuellement « homonyme » et « synonyme » à la fois, c'est-à-dire qu'il est constitué par le croisement de ces deux séries de faits pensés »³³. Où l'on retrouve d'ailleurs le thème saussurien de la mutabilité et de l'immutabilité : « la nature d'un signe linguistique doit être stable et mobile, tout à la fois »³⁴. Le travail de l'interstice n'est plus une difficulté de la théorie — comme les éditeurs du *C.L.G.* cherchaient à en exonérer Saussure —, il est maintenant le ressort même de sa dynamique. C'est ce que Karcevski exprime dans une formulation remarquable : « On pourrait prétendre qu'il est impossible de créer un mot unique, et qu'on ne peut créer que deux mots à la fois, au moins »³⁵.

Voilà qui nous renvoie à la perspective deleuzienne sur la « logique du sens », et nous fait comprendre que ce que Karcevski théorise, ce n'est pas tant le *signe* que le *sens*. En faisant ainsi du formalisme saussurien le fondement d'une sémantique, il en dévoile la tendance profonde, moins éloignée qu'on ne l'aurait cru des positions de Bréal. Le clivage entre les « deux » signes de Saussure, répété par le clivage entre une « linguistique synchronique » et une « linguistique diachronique », aboutit à fonder d'un côté la phonologie et de l'autre toutes les théories sémantiques caractérisées par la place cen-

32. — *Id.*, p. 237.

33. — *Loc. cit.*, p. 18.

34. — *Ibid.*

35. — *Id.*, p. 20.

trale reconnue à la refente, au déplacement, à une certaine énergétique — de Mukarovsky à Lacan³⁶.

Si Karcevski s'attarde à analyser homonymie et synonymie, ce n'est donc pas pour y voir des phénomènes secondaires, des retombées de la structure linguistique déterminante; elles ne peuvent être pour lui que les axes essentiels de toute possibilité de signification — « tout signe linguistique est virtuellement homonyme et synonyme, à la fois. Autrement dit, il appartient simultanément à une série de valeurs transposées du même signe et à une série de valeurs analogues mais exprimées par des signes différents. Ce n'est là qu'une conséquence logique se déduisant du caractère différentiel du signe, et un signe lin-

36. — C'est bien dans cette strate de l'archéologie linguistique que les thèses de Lacan s'enracinent. Le Saussure auquel elles réfèrent est plutôt celui des chapitres sur l'analogie, sur la linguistique diachronique, que celui des passages sur la synchronie. Lacan représente le dernier maillon d'une chaîne qui commence donc avec Bréal (cf. ce que celui-ci appelle « l'ellipse intérieure de la langue », ce qu'il dit de l'analogie, de la « polysémie » — terme qu'il invente), et se poursuit à travers la C.L.G. et Karcevski. Comment comprendre autrement des énoncés tels que celui-ci : « D'où l'on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens insiste, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne consiste dans la signification dont il est capable au moment même » (*Écrits*, 1966, p. 502) ?

Il ne faut donc pas s'étonner non plus que Lacan puisse écrire : « Mais il suffit d'écouter la poésie, ce qui sans doute était le cas de F. de Saussure, pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition » (*Id.*, p. 503), ce que la note suivante complète : « La publication par Jean Starobinski, dans le *Mercur de France* de février 1964, des notes laissées par Ferdinand de Saussure sur les anagrammes et leur usage hypogrammatique, depuis les vers saturniens jusques aux textes de Cicéron, nous donne l'assurance dont nous manquions alors (1966) ». Dans le même texte, Lacan donne lui-même sa célèbre démonstration des effets de lecture de cette théorie sémantique : « C'est ainsi que pour reprendre notre mot : arbre, non plus dans son isolation nominale, mais au terme d'une de ces ponctuations, nous verrons que ce n'est pas seulement à la faveur du fait que le mot barre est son anagramme, qu'il franchit celle de l'algorithme saussurien. Car décomposé dans le double spectre de ses voyelles et de ses consonnes, il appelle avec le robre et le platane les significations dont il se charge sous notre flore, de force et de majesté. Drainant tous les contextes symboliques où il est pris dans l'hébreu de la Bible, il dresse sur une butte sans frondaison l'ombre de la croix. Puis se réduit à l'Y majuscule du signe de la dichotomie qui, sans l'image historiant l'armorial, ne devrait rien à l'arbre, tout généalogique qu'il se dise. Arbre circulatoire, arbre de vie du cervelet, arbre de Saturne ou de Diane, cristaux précipités en un arbre conducteur de la foudre, etc ». Bréal utilise une métaphore plus classique, celle de la peinture, pour caractériser ce qui n'est encore, dans son cours de 1868, qu'une première approche de ce qui deviendra dans son *Essai de sémantique* le fondement même de sa théorie : « Si nous ramenons tous les

guistique doit nécessairement être différentiel, autrement il ne se distinguerait en rien d'un signal »³⁷.

Les deux « faces » du *C.L.G.* se rejoignent : le côté « arbitraire du signe » et le côté « analogie ». Saussure plaçait bien en premier principe l'arbitraire ; Karcevski en rappelle le lien avec la nature différentielle du signe et donne ainsi à la vision saussurienne toute son ampleur, non sans la rapprocher une fois de plus des thèses de Bréal. C'est la productivité de la langue qui fascine Karcevski, comme elle avait fasciné le Saussure des anagrammes, et c'est Jakobson qui rappelle que le linguiste russe « se concentre sur le verbe, comme l'élément le plus dynamique de la vie de la langue, c'est-à-dire la productivité des catégories grammaticales. De tous les processus morphologiques, c'est le moins prévisible, celui de la dérivation, qui l'enthousiasme »³⁸.

La dualité asymétrique du signe, voilà bien ce que tout un pan de la littérature moderne depuis Mallarmé travaille pour changer la langue et lui faire dire ses fictions. Ne traite-t-elle pas la (les) langue(s) comme le mouvement même de déplacement sur soi des signes, de telle sorte que chaque mot dérive

mots à leur valeur première, si nous disjoignons les flexions et défaisons les soudures, nous aurons devant nous, au lieu du savant agencement qui nous charmait, une série de racines, les unes attributives, les autres pronominales, mises bout à bout, et présentant, au milieu de redondances nombreuses, les ellipses les plus fortes et les sens les plus décousus. C'est la même illusion qui s'empare de notre vue en présence d'un tableau de lumière et d'ombre sur une toile partout éclairée du même jour, ils voient des lointains là où tout est simultané, et ils supposent un drame vivant et des mouvements qui se croisent, lorsqu'ils n'ont devant eux que des personnages et des attitudes immobiles. Si nous approchons de quelques pas, les lignes que nous pensions reconnaître s'interrompent et se perdent, et à la place des figures diversement éclairées, nous trouvons seulement des couches de couleur figées sur la toile, et des traînées de points lumineux qui se suivent sans se joindre. Mais il suffit que nous retournions en arrière, pour que notre vue, cédant à une longue habitude, forme de nouveau les groupes, fonde les tons, distribue le jour, relie les traits et recompose l'œuvre de l'artiste ». In : *Les idées latentes du langage*, Hachette, 1868. Toute la tradition « logophilique » ne dit rien d'autre, de Mallarmé ou Brisset à Roussel, à Saussure dans les anagrammes, à Freud et à Lacan — sans oublier Proust qui ne parle pas autrement d'Elstir. Ce qu'ils supposent, simplement, c'est qu'en refaisant un pas en arrière, le poète (ou l'inconscient) en fait également un de côté : tableau sous le tableau, mots sous les mots, fiction sous la langue, langue sous la langue (c'est ce dernier cas que Bréal développe, précisément, dans la *Sémantique*).

37. — *Loc. cit.*, p. 21.

38. — *Loc. cit.*

toujours d'un autre, ou puisse en engendrer un autre ? Pensons à Joyce et à *Finnegans Wake*, mais aussi à l'Oulipo ou à Maurice Roche³⁹.

L'écrivain — comme les « poètes latins » hyperboliquement déduits par Saussure —, se soustrait en partie à la loi sociale de la communication, ou plutôt, il la tourne en accélérant le mouvement de productivité inhérent à la mutabilité du signe. Chaque signe est à la fois signe social et condensé d'un grand nombre de rapports qui font de chaque composant du « signifiant » et du « signifié » le point d'application d'une surdétermination fictionnante. La question du « référent », alors, ne se pose pas — ou ne devrait pas se poser, puisqu'il n'est autre que le produit de la passation d'un contrat portant entre autres sur les signes. Mais un contrat local, socialement ancré dans des rapports de force, des structures de pouvoir, une micropolitique.

On ne s'étonnera pas de voir rappeler que Karcevski s'est trouvé à l'origine des recherches sur le dialogue, lui, le théoricien du dialogisme constitutif du signe : « la linguistique répondra à son appel à poursuivre l'enquête fondamentale sur la structure du dialogue comme forme première du langage »⁴⁰. Mukarovskij aura été l'un de ceux qui auront prêté attention à cet appel : recherches qui lient la socialité du sens au formalisme de la langue, grâce à la doctrine du dualisme asymétrique. Le sens apparaît irréductiblement comme l'effet disséminé d'un système de fronts, constituant effectivement l'être de la langue pour un sujet qui vient à s'y découvrir tel.

Rien n'empêchait de lire cette simple vérité chez Saussure, puisque le sens y apparaissait déjà comme productivité de la dissymétrie en même temps qu'il s'y montrait comme fiction du sujet. Pas de théorie de la signifiante sans théorie du signe comme interstice et dissymétrie ; signe, à la fois trivial et occulté, que permet de retrouver le détour par la seconde postérité de Saussure.

39. — M. Pierssens, *Maurice Roche*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

40. — Jakobson, *loc. cit.* C'est encore Lacan qu'il faut évoquer à ce propos, quand il parle de « la dominance de la lettre dans la transformation dramatique que le dialogue peut opérer dans le sujet : (*Ecrits*, p. 503). L'« hégélianisme » de Lacan s'enracine ici directement dans sa méditation sur la structure de la langue. Sur la question du dialogue, on notera la postérité que les idées de Karcevski ont connue dans les travaux de Mukarovskij, qui le cite fréquemment, et de Bakhtine — relation mentionnée brièvement par K. Clark et M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, 1984.

Ce qui suscite la représentation, c'est la faiblesse, la perte de l'intensité, la mise au frigidaire » (J.-Fr. Lyotard).

La danse du sens

Œdipe, au cœur de son nom, boîte. Si ce n'est là l'origine de ses crimes, c'en est peut-être le sens. Un homme qui ne serait pas identique à lui-même pour le regard au miroir ne serait pas un homme tel que tous l'entendent, mais un monstre. Le corps du monstre fait le monstre ou plutôt, seul le monstre a un corps. Celui qui ne boîte pas est esprit, et l'esprit étend son règne sur lui, le couvre et le pénètre, le soustrait au chaos. Pour lui, pas de frontière, pas de discorde. Mais le monstre — celui qui a une gauche et une droite, un haut et un bas qui diffèrent —, le monstre est l'expérience de la frontière. Expérience du front, devrais-je dire, car son corps est une guerre, et le sens qu'il fait naître en tant que tel, naît en conséquence comme une interrogation tragique.

Il n'y a de sens que là où peut se dire qu'il n'existe ni l'un, ni l'autre, mais les deux à la fois — quels qu'ils soient. Le sens désaccorde les mondes — mieux : il les fait naître. Le sens comme monstre, naissant sur la ligne de partage qui habite chaque mot, veut la pluralité des mondes en récusant pour toujours l'harmonie. Mondes voués à d'éternels rendez-vous manqués. Depuis toujours dans l'univers — puisqu'il y a univers — ça cloche. L'univers saute sur un pied, puis sur l'autre. Mais ce n'est pas de la danse ; la danse au contraire cherche à séduire la dissidence, à réduire la cacosthénie, comme la musique s'impose à la cacophonie⁴¹. Le sens passe là où ça casse, où ça se feuillette, où ça croasse. Croissance du sens sous l'horizon irréprésentable de la multiplicité. Le sens est rupture, fissure qui se propage, disloque, saute de couche en couche, traverse les mondes hétérogènes, se trace une ligne brisée de négativité à travers le multiple.

Comment marche un texte ? A cloche-pied. Par dissociation qui sillonne ou zèbre l'Unique. Leçon de Mallarmé, de Roussel,

41. — Cf. J. Attali, *Bruits*, P.U.F., 1977, et le compte rendu de M. Serres dans *Le Nouvel Observateur*, « Partition pour un monde majeur », 7-13 février 1977.

de Proust, de Joyce. Aucun mot ne subsiste seul dans son identité achevée, aucun mot n'est monade : nomade au contraire, il emporte toujours un double, un écho ou une ombre qui fait corps avec lui, ruine son harmonie marmoréenne et creuse un abîme dans sa suffisance. Le sens naît de cette discorde de l'équivoque qui lézarde la langue. Suivre la lézarde qui se propage, se ramifie, n'a ni commencement ni fin : n'est-ce pas ce que font le poème et la fiction ?

Ecrire en langues : la linguistique d'Artaud

En forçant un peu les choses, on pourrait dire que la linguistique rend fou. Ou, plus simplement et plus prudemment, que la linguistique rend depuis longtemps de fiers services à la folie. Mais pas depuis toujours : la restriction est importante, car elle engage la psychopathologie dans une histoire culturelle dont la théorisation linguistique est à son tour un facteur déterminant.

C'est qu'il n'y a guère de désordre mental (au moins depuis le dix-huitième siècle) qui ne s'accompagne d'un intérêt, parfois exclusif, pour ce qu'il en est du langage, de la parole, des mots. En ce sens, la distinction paraît fort mince entre l'écrivain qui s'efforce de s'expliquer à lui-même le pourquoi de sa passion pour la langue et le psychotique qui fonde une généalogie, une mythologie ou une religion sur ce qu'il découvre de récits dissimulés dans les mots dont il hérite.

Dans les deux cas, en dehors de toute orthodoxie scientifique, il s'agit alors de produire tout un savoir personnel et privé touchant la langue, un savoir fait de pièces et de morceaux, un bricolage qui récupère dans les discours d'époque, les savoirs tout-faits ou les vieilles traditions reniées par la « vraie » science linguistique tout un ramassis de vérités *ad hoc*, sans aucun contrôle épistémologique, naturellement. Cette linguistique privée n'est que l'un des savoirs possibles — appelons-les des « idiologues » pour insister sur leur singularité — que chacun se construit pour ses fins personnelles, en dehors de toute validation et de toute légitimation par quelque institution que ce soit.

C'est ici l'idiologue linguistique d'Artaud que je vais examiner, en esquissant une histoire des formes prises par l'élaboration linguistique dans sa pensée. Mon but sera de comprendre d'où cette linguistique provient, comment elle se transforme, et surtout pourquoi elle autorise les œuvres que nous connaissons. La question est donc celle du lien qui peut rattacher l'un

à l'autre un certain registre de savoir et une écriture particulière.

L'on peut grossièrement discerner dans l'itinéraire d'Artaud quatre moments principaux, correspondant à des épistémologies relativement distinctes, sur lesquelles on peut mettre des étiquettes connues. La première phase est celle que marque pour l'essentiel l'échange de lettres entre Artaud et Jacques Rivière. Elle correspond à une conception linguistique qui oscille entre Saussure et Bergson¹. Dans la deuxième phase, pendant la période qui précède son départ pour le Mexique, Artaud écrit les textes qui seront rassemblés dans *Le Théâtre et son double*: c'est le moment où il développe ses théories sur le souffle, sur le symbole et l'hiéroglyphe du geste, dans des textes comme « Un Athlétisme affectif ». La troisième phase coïncide avec le voyage au Mexique, l'expédition chez les Tarahumaras, et la rédaction de « La Montagne des Signes ». Quatrième phase enfin: toute la période qui va des Lettres de Rodez au *Jugement de Dieu*, en passant par *Artaud, le Môme*. C'est la période où Artaud pratique ce qu'il appelle des « xylophonies », des « syllabes inventées » qui lui font retrouver la grande tradition glossolalique.

Bien entendu, tout au long de cet itinéraire, Artaud fait face à la même difficulté fondamentale, à la même angoisse rageuse causée par ce qu'il perçoit comme un déficit de l'être, une perte de pensée et de langue — non sans rapport avec la théorisation qu'en donnait la psychiatrie depuis le dix-neuvième siècle en étudiant la « fuite des idées », notion d'ailleurs connue des surréalistes². Qu'il s'agisse de poésie ou de théâtre, la préoccupation demeure identique et l'impuissance linguistique qu'Artaud reproche au théâtre occidental, c'est celle-là même qu'il confronte dès que lui-même tente de parler ou d'écrire. Sur ce point, la continuité de sa pensée est parfaitement nette des années 20 jusqu'à sa mort, et tous les textes

1. — J. Derrida, dans « La Parole soufflée », fait allusion « avec les précautions requises » à ce qu'il appelle la « veine bergsonienne » d'Artaud (*in: L'Écriture et la différence*, Minuit, 1967, p. 267, n. 1). Cet apparent bergsonisme relève peut-être moins de préoccupations philosophiques chez Artaud que de son intérêt croissant avec le temps pour le spiritisme (Bergson avait beaucoup fait pour la notoriété en France des recherches en « sciences psychiques », et il avait été en 1913 président de la *Society for Psychological Research* britannique).

2. — Cf. B.-P. Robert, « Profils de 'La fuite des idées' et surréalisme », *Revue de l'Université d'Ottawa*, juil.-sept. 1977.

donnés à la publication ne sont que la suite de ce qui se dit, avec les mêmes mots, dans les textes privés de la correspondance. Ce qui change, toutefois, c'est le système des représentations qu'Artaud élabore alors pour se comprendre lui-même, les moyens discursifs et conceptuels qu'il convoque pour donner de ses conceptions une formulation analytique. C'est ce processus qui fait qu'il adopte successivement des « systèmes » linguistiques partiellement distincts les uns des autres.

Du premier système, j'ai dit qu'il était « saussurien ». Voici pourquoi, sommairement, à partir de ce qui peut se lire dans les premiers textes, les lettres à Jacques Rivière ou *L'Ombilic des limbes* par exemple. On y retrouve régulièrement des formulations telles que celles-ci : « Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots »³; « une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image »⁴. Ou encore ceci : « Oui, l'espace rendait son plein coton mental où nulle pensée encore n'était nette et ne restituait sa décharge d'objets. Mais, peu à peu, la masse tourna comme une nausée limoneuse... »⁵; « Mais penser [...] c'est ne cesser à aucun moment de se sentir dans son être interne, dans la masse informulée de sa vie »⁶.

Les lecteurs de Saussure auront reconnu dans la notion même de « masse » ce qui, dans le *Cours de linguistique générale*, permet précisément de définir tout ce qui précède l'articulation. Le premier exemple en est celui de la langue elle-même : « En résumé la langue ne se présente pas comme un ensemble de signes délimités d'avance, dont il suffirait d'étudier les significations et l'agencement ; c'est une *masse indistincte* où l'attention et l'habitude peuvent seules nous faire trouver des éléments particuliers »⁷. Toute sa vie par ailleurs Artaud se plaindra de n'avoir pas, au niveau qui seul l'intéresse, c'est-à-dire celui de l'écriture et non pas de l'analyse linguistique, la maîtrise de cette attention et de cette habitude,

3. — *Œuvres complètes*, Gallimard, vol.I, p. 30. Toutes les références renverront désormais à cette édition.

4. — *I*, p. 53.

5. — *I*, p. 63.

6. — *I*, p. 83.

7. — *Cours de linguistique générale*, éd. critique par Tullio de Mauro, Payot, 1972, p. 146 (je souligne).

tous ces « automatismes »⁸, comme il le dira souvent, qui font qu'il peut y avoir expression. Le défaut de cette maîtrise entraîne le sentiment pour lui qu'il reste toujours « une masse d'esprit enfouie quelque part »⁹. Saussure ne dit guère autre chose quand il énonce que, « abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte »¹⁰, et quand Artaud parle dans le passage cité ci-dessus d'une « masse » tournant « comme une nausée limoneuse », il est difficile de ne pas penser au célèbre schéma que donne Saussure pour accompagner son évocation de « ce royaume flottant », de l'« accouplement de la pensée avec la matière phonique », et qui représente « l'air en contact avec une nappe d'eau »¹¹. Image biblique — l'Esprit flottant sur les eaux — où se trouve peut-être la source commune aux deux figurations.

C'est dans ce même chapitre sur « La Valeur linguistique » qu'on trouve une caractérisation de la substance phonique qui rencontre une fois encore la représentation qu'Artaud se fait de l'expression. Il s'agit, dit le *Cours*, non pas d'un « moule dont la pensée doit épouser les formes », mais d'« une matière plastique qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin ». Et voici ce qu'en dit Artaud dans *Le Pèse-Nerfs*: « Mais je suis encore plus frappé de cette inlassable, de cette météorique illusion, qui nous souffle ces architectures déterminées, circonscrites, pensées, ces segments d'âme cristallisés, comme s'ils étaient une grande page plastique et en osmose avec tout le reste de la réalité »¹².

Il ne faut cependant pas exagérer la portée de ces rapprochements, et je ne veux pas suggérer en les soulignant qu'Artaud aurait pu avoir connaissance des travaux de Saussure et qu'il aurait donc pu en recevoir l'« influence ». Ce qui n'empêche nullement qu'il ait pu se préoccuper d'aller lire tel ou tel ouvrage de linguistique du temps. Je n'en veux pour indication que cette note qui se trouve dans *L'Art et la mort*: « Je piochais une thèse épaisse, ânonnante, sur les avortements de l'esprit humain à ces seuils épuisés de l'âme jusqu'où l'esprit de

8. — Il faut noter encore à cette occasion à quel point l'auto-diagnostic d'Artaud emprunte au langage de la psychiatrie contemporaine. On peut déceler ici l'écho, transformé, de *L'Automatisme psychologique* de P. Janet.

9. — *I*, p. 102.

10. — *Op. cit.*, p. 155.

11. — *Id.*, p. 156.

12. — *I*, p. 102.

l'homme n'atteint pas ». Il est vrai qu'il ajoute aussitôt : « Mais l'idée de la boniche me travaillait beaucoup plus que tous les phantasmes du nominalisme excessif des choses »¹³. Peut-être quelqu'un a-t-il tenté d'identifier la boniche en question, mais personne ne semble avoir recherché l'identité de l'auteur de la thèse ainsi délaissée.

En dehors donc de la possibilité très hypothétique qu'Artaud ait eu connaissance des théories saussuriennes, et même si ses conceptions en sont sur quelques points étonnamment voisines, il reste bien des différences qu'il faudrait explorer, à partir desquelles les développements, distincts cette fois, de la théorie linguistique chez Artaud et chez Saussure deviendraient plus nettement repérables. Une dernière citation de ce dernier donnera l'exemple d'un aspect de sa pensée qu'Artaud n'aurait pu en aucun cas reprendre à son compte : « Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons », dit le *Cours de linguistique générale*¹⁴. Tout le développement ultérieur de la pensée d'Artaud sur la langue impliquera en effet précisément l'inverse puisque ce qu'on trouvera chez lui, tout au contraire de chez Saussure, ce sera la recherche systématique et persévérante des moyens par lesquels on *peut* matérialiser les pensées et spiritualiser les sons.

Pour résumer ce premier moment, je dirai donc qu'Artaud en passe d'abord par une formulation étrangement saussurienne lorsqu'il tente de cerner la façon dont sa pensée se fragmente avant de pouvoir se posséder en possédant le système analytique de la langue. Ce qu'il évoque, c'est par conséquent un en-deçà de la langue telle que Saussure l'envisage, une avant-genèse. Logiquement, ce ratage de la mise en langue ne devrait plus autoriser que deux issues : ou bien le repli dans « l'amorphisme », accompagné de la sensation de se faire voler ses mots, ou bien l'effondrement dans l'infra-linguistique et la production proprement insensée d'articulations fragmentaires aléatoires, réglée seulement par des rythmes. Artaud en fait va s'engager dans une troisième voie — à priori impossible. Tout son effort à l'époque du *Théâtre et son double*, puis à l'asile de Rodez et après, consistera précisément à nier la fatalité de cette logique du déterminisme linguistique et à tenter de justifier le cri, le rythme, la glossolalie, en les présentant comme *une autre manière de faire sens* : et pour lui, en vérité, ce sera

13. — I, p. 184.

14. — P. 156.

la seule. Mais déjà, dès la première phase de son évolution linguistique, la phase héroïquement saussurienne de sa pensée, il est facile de repérer les prémisses de cette orientation future, ne serait-ce que lorsqu'il est question dans *Paul les Oiseaux* des « langues de feu »¹⁵ pour lesquelles Uccello est appelé à quitter sa langue ou, dans *L'Ombilic des limbes*, de « l'angoisse opiumique » qu'Artaud imagine, dit-il, « pleine de langues de feu parlantes »¹⁶. Voilà les premières traces de l'espèce de pentecôte que sera le retour d'Artaud le Mômô, devenu en fin de parcours un praticien expert en glossolalie, et qui voudra désormais *écrire en langues*.

Dès cette période également se prépare la mise en place d'un registre de représentations qui ne s'épanouira pleinement que plus tard, dans ce que j'ai désigné comme une troisième phase, celle qui correspond au voyage chez les Tarahumaras. Il s'agit là de tout ce qui se présente comme une tentative d'articuler une sorte de topologie ontologique chez Artaud, qui fera que l'organisation des rapports du cerveau, de la pensée et de la langue pourra se dire en termes d'*espace*: il n'y sera plus question que de lieu, de place, de trou, de dedans, de dehors, de haut et de bas, de plein et de vide, etc. Le paysage entièrement signifiant qu'Artaud traverse ainsi dans *La Montagne des signes*, ce sera celui-là même de sa pensée, une pensée-corps habitée de symboles. Mais entretemps, pour aboutir à cette conception d'un espace signifiant, il aura d'abord fallu qu'Artaud formule la théorie qui est au cœur du *Théâtre et son double*, c'est-à-dire sa théorie du symbolisme. C'est là la seconde phase de sa théorisation linguistique: il suffira de l'évoquer brièvement puisque c'est de loin la mieux connue.

Cette période qui aboutit à la mise au point des textes sur le théâtre, on peut en fixer assez arbitrairement le début vers 1923, au moment où Artaud rédige les textes parus dans *Bilboquet* et s'engage dans l'aventure surréaliste. On trouve en effet dans « Rimbaud et les modernes », par exemple, ceci: « Le premier, par son souci de rendre à chaque mot sa totale contenance de sens, il [Rimbaud] classa ses mots comme des valeurs existant en dehors de la pensée qui les conditionne, et opéra ces étranges renversements de syntaxe où chaque syllabe semble s'objectiver et devenir prépondérante »¹⁷. Les glos-

15. — *I*, p. 68.

16. — *I*, p. 86.

17. — *I*, p. 271.

solalies — je le note en passant — seront le résultat final d'une espèce de radicalisation de cette vision, qui s'arrête en quelque sorte à mi-chemin dans *Le Théâtre et son double*, temporairement raccrochée à une conception hiéroglyphique du signe. C'est ce qui nous vaut les développements bien connus sur la supériorité des théâtres orientaux et l'infériorité du théâtre occidental : « Le théâtre oriental a su conserver aux mots une certaine valeur expansive, puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient »¹⁸.

La recherche d'une immédiateté de l'expression, qui doit court-circuiter la langue morte du texte écrit, amène Artaud à sortir de la problématique strictement linguistique, telle du moins qu'on la comprend depuis le XIX^e siècle. Il lui faut en revenir — curieusement, mais selon une nécessité que l'on pourrait démontrer — à des débats caducs mais qui avaient agité les linguistes de la période antérieure : comment libérer le sens vif, le souffle, porté par la lettre ? Comment tourner le régime ordinaire du discours ? Quand Artaud écrit : « Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance... »¹⁹, le voilà bien proche — voici deux noms au hasard parmi quantité d'autres — de L.-S. Mercier opposant un « langage » qui serait libre à une « langue » qui serait « asservie » ; proche encore de Court de Gébelin affirmant dans son *Plan Général du Monde primitif*, à propos de la langue française, « qu'elle a perdu toute idée de son origine ; et qu'au lieu de devenir plus abondante, elle s'est peut-être appauvrie, et a perdu cette merveilleuse facilité avec laquelle la Langue primitive savait se prêter à tous les besoins des hommes ; facilité dont les Grecs, les Arabes et les Chinois tirèrent de si grands avantages ».

La langue du corps, du souffle, du geste, ce sera bien pour Artaud une nouvelle version de cette « langue primitive » à vocation universelle dans laquelle il dira avoir composé en 1934 un ouvrage perdu : « Et j'ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu'il appartînt »²⁰. Ne dira-t-il pas encore dans la même lettre écrite

18. — P. 181.

19. — *Id.*

20. — Vol. IX, p. 184.

de Rodez à Henri Parisot en 1945 : « On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi, c'est-à-dire qu'il vienne d'affre... ».

De Rodez toujours, Artaud avait écrit en 1943 à Jean Paulhan : « Et je me suis demandé si les mots étaient capables de dire tout ce que je voulais leur faire dire, et si surtout j'avais le droit de penser qu'ils le disent vraiment et en fait. Dieu seul quelque part là-bas où les Etres n'accèdent pas a pu inventer les syllabes parfaites, « inventer », je veux dire faire découler ces syllabes de l'Infini »²¹.

Ces « syllabes parfaites », qu'il essaiera de retrouver dans ses xylophonies, mais sachant qu'elles sont « fausses »²², Artaud aura bien cru d'abord les trouver inscrites dans la matière magique de la terre, chez les Tarahumaras : « Le pays des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d'effigies naturelles qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu'on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toutes parts pourchassée »²³. Tout se passe comme si Artaud, toujours à côté de la langue jusque là, se retrouvait enfin de l'autre côté du miroir, littéralement *dans* la langue, mais pas l'ordinaire, une langue autre, adamique — bien particulière cependant puisqu'elle n'est pas celle de l'Eden mais celle d'un Enfer réservé à l'homme. Le paysage, c'est cette langue elle-même dont il parcourt les figures fondamentales pour y lire une histoire tragiquement humaine. Comment ne pas penser au précédent de Brisset, qui lui aussi découvrait dans les replis de la parole l'histoire des ancêtres de l'homme ? « Il me sembla partout, écrit Artaud, lire une histoire d'enfance dans la guerre, une histoire de genèse et de chaos, avec tous ces corps de dieux qui étaient taillés comme des hommes, et ces statues humaines tronçonnées »²⁴. « Et je me prends à penser, conclut-il, que ce symbolisme dissimule une Science. » Ajoutons : une « science de Dieu », à la Brisset encore, mais fondée sur le nombre, à la Saussure cette fois — celui des anagrammes, évidemment : « ... je me suis aperçu dans la montagne que cela sert d'avoir l'obsession de compter », dit Artaud.

21. — Vol. X, p. 97.

22. — « Toutes sortes incantations de faux sabir, bonnes à rappeler de faux morts ». Vol. XII, p. 235.

23. — Vol. IX, p. 43.

24. — *Id.*, p. 44.

Un autre essai, « Le Rite du peyolt », confirme cette identification extraordinaire qui lie le pays des Tarahumaras au corps d'Artaud, ce corps à la langue secrète et cette langue au sacré : « Ce qui sortait de ma rate ou de mon foie avait la forme des lettres d'un très antique et très mystérieux alphabet mastiqué par une énorme bouche, mais épouvantablement refoulée, orgueilleuse, illisible, jalouse de son invisibilité, et ces signes étaient balayés en tout sens dans l'espace pendant qu'il me parut que j'y montais, mais pas tout seul »²⁵.

Un pareil texte fait parfaitement saisir la nécessité pour Artaud de cette linguistique personnelle, de ce savoir privé sur les signes, dont la transposition dans le discours sur le théâtre nous reconduit directement au théâtre de la cruauté et à la logique des souffles dans « Un athlétisme affectif », puis au spectacle glossolalique du *Jugement de Dieu*. Dans une lettre à Henri Parisot, en 1945, Artaud a fait lui-même le lien de façon parfaitement explicite : « ... ce que je faisais ici (à l'asile de Rodez) n'était que le prolongement et l'extension de mon idée de théâtre dans le réel... »²⁶.

Sans cette capacité, préservée, de produire une élaboration linguistique, Artaud aurait peut-être été un schizophrène comme un autre, figé dans son combat contre le « vol » de ses mots. La possession d'un appareil théorique linguistique, aussi peu orthodoxe, aussi peu cohérent qu'il soit (selon nos normes), lui permet au contraire de toujours pouvoir figurer la ruine de son être et d'en expliciter les raisons, sur fond de déraison assumée.

La distinction quelque peu artificieuse proposée au début entre quatre phases, quatre « linguistiques », s'est considérablement brouillée en cours de route. C'est que, dès qu'on y regarde d'un peu près, on perçoit de quelle façon et selon quelle logique les principes « saussuriens » du début ont pu céder la place à une régression qui nous fait remonter vers des conceptions qui ne peuvent se comparer qu'à celles des linguistes du XVIII^e siècle. Devenues elles-mêmes par la suite le fondement d'un délire mythologique à la Brisset, elles devaient aboutir enfin à ces « xylophonies » qui ne sont plus que le prolongement de toute l'évolution linguistique antérieure, et

25. — *Id.*, p. 33.

26. — *Id.*, p. 209.

caractérisent ce que j'ai désigné en commençant comme une quatrième phase.

Dans cette dernière phase, le premier grand texte écrit par Artaud à Rodez quand il retrouve l'usage de l'écriture sera tout naturellement un texte largement glossolalique, qu'il intitule « Kabhar Enis-Kathar Esti » — encore un récit mythologique qui reprend à sa façon l'histoire humaine. Mais c'est plus généralement tous les textes qui suivront, y compris les lettres, qui seront semés de transcriptions glossolaliques. Au contraire des pentecotistes ou des spirites inspirés comme H. Smith (que Saussure examina, comme on le sait), Artaud ne voudra cependant pas y voir une vraie langue, le sens authentique, celui qui est la vie, demeurant pour lui lié essentiellement, comme il l'a toujours cru, au souffle et au rythme. En présentant par exemple des fragments de ce qui lui reste, dit-il, de son livre perdu de 1934 (« Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi »), Artaud souligne avec quelque mélancolie qu'« on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser [...] mais cela n'est valable que jailli d'un coup ; cherché syllabe après syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre... »²⁷. C'est cette conception qui aboutira à l'extraordinaire séance d'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, en 1947, l'année qui précéda la mort d'Artaud. Paule Thévenin a rappelé comment elle fut réalisée : « Plusieurs instruments de musique avaient été mis à la disposition d'Antonin Artaud : xylophone, tambours, timbales, gongs, sur lesquels il improvisa la musique dont il accompagna ses chantonnements scandés. Il enregistra aussi des cris de diverses intensités et des passages de glossolalies. Après différents essais, un dialogue en glossolalies entre Roger Blin et lui fut aussi enregistré »²⁸.

J'ai esquissé tout à l'heure un parallèle entre Artaud le glossolale et Saussure l'annagrammatiste. C'est maintenant le moment peut-être de souligner la façon dont, à partir d'un point de départ épistémologiquement voisin, et après un parcours nettement distinct, ils n'en arrivent pas moins à des « délires » partiellement comparables. Car quand Saussure fantasme sur le vers saturnien, ne le traite-t-il pas après tout comme une matière qu'il s'approprie, un prétexte à projeter

27. — *Id.*, p. 188.

28. — Vol. XIII, p. 324.

son propre désir de linguiste insatisfait qui cherche d'une certaine façon lui aussi à parler en langues? Mais quelque chose demeure pourtant, qui fait que le délire de Saussure reste la production finalement assez plate d'un linguiste plein de sa science et tenu en bride par elle. En cela, il reste loin de la lucidité formidable d'Artaud-le-schizo, il ne peut approcher en rien la force d'écriture absolument intacte d'Artaud le Môme, qui sait, lui, d'une science beaucoup plus sûre, parce qu'elle est à lui, que

tout vrai langage
est incompréhensible ²⁹.

et qui peut conclure que

celui qui chante n'a pas besoin de problème et jamais d'autre solution à présenter que la grâce de ses vocables insensés » ³⁰.

29. — Vol. XII, p. 95.

30. — *Id.*, p. 181.

VIII

Le polylogue poétique de Valéry Larbaud

Il y a chez Larbaud, pour détourner un mot de Léon-Paul Fargue¹, un côté « archivaste-paléographe » toujours discret mais toujours présent : une passion à la fois grave et joueuse pour les mots, pour les langues, une logophilie galopante qui l'apparente plus à Joyce — dont il fut le propagandiste — ou à Pound qu'aux écrivains assez platoniquement cosmopolites de sa génération en France. Entre 1900 et 1920 les écrivains français se font plutôt casaniers, quand on les compare à certains de leurs grands prédécesseurs, de Chateaubriand à Flaubert, à moins qu'ils ne soient d'avance un peu aventuriers, à la Cendrars. Les autres tiennent plutôt du diplomate en mission : Claudel ou Saint-John Perse. Même Segalen... Quand ces écrivains partent en voyage, c'est bien rarement pour quitter leur langue et leur littérature bien à eux (Gide a-t-il appris l'arabe ?)

D'ailleurs, et malgré tout ce qui peut se dire sur la poésie du voyage, et jusque chez Larbaud lui-même, qui bougea beaucoup, il reste quelque chose de bien frileux, de bien douillet chez les explorateurs du verbe. Barnabooth reste un globe-trotter très pot-au-feu : l'aventure pour lui consiste avant tout à changer de palace. Les personnages de Larbaud s'affairent d'ailleurs en général beaucoup, mais d'abord pour louer dans différentes villes des appartements confortables — toujours les mêmes — où ils sauront pouvoir retrouver des femmes, certes différentes, mais sachant au bon moment servir le même thé. Le modernisme ferroviaire, c'est ce qui peut paraître chez Larbaud le moins « moderne », le moins durable aussi. Le lyrisme des wagons de première rejoint dans le kitsch une prose elle aussi frileuse, et parfois trop léchée, assortie aux appartements-bonbonnières : tout y est rose et délicieux, princier, délicatement travesti. On ne goûte évidemment plus aujourd'hui

1. — Cité par Matila Ghyka dans *Sortilèges du verbe*, Paris, NRF, 1949.

comme en 1910 la quincaillerie de luxe des grands hôtels et des trains de plaisir : pour partir à l'aventure, on préférera comme Jacques Réda² le vélosolèx en maraude ou la voie abandonnée du chemin de fer de ceinture.

Mais l'essentiel du voyage est ailleurs, car il reste que Larbaud, même s'il y a transporté les manies d'époque, a su dans ses textes, mieux qu'aucun autre en français, franchir des frontières linguistiques difficiles, s'interroger sur l'interface des langues et y chercher la ressource d'une poésie qui n'est plus tout à fait personnelle sans pour autant y perdre le questionnement individuel d'un sujet. A travers Barnabooth, à travers ses « divertissements philologiques », les essais repris dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, dans ses traductions et ses réflexions sur la traduction, Larbaud met en place une problématique qui lie son désir et son savoir — et peut-être aussi une politique. Tout cela sur fond de culture linguistique. Tout ce qui travaille la politique, la linguistique, la psychanalyse ou la poétique dans les années 1900-1920, tout cela travaille aussi son œuvre et sa vie ainsi que la réflexion minutieuse qu'il entretient sur elles.

L'expérience mentale incarnée par le personnage de Barnabooth possède en effet un incontestable versant politique dans cet avant-guerre inquiété par les nationalismes. Se mettre dans la peau et la langue de l'autre pour sentir sa propre langue comme étrangère, c'est montrer qu'il n'y a pas de langue maternelle, ou que toutes peuvent le devenir, ou encore que toutes les langues sont étrangères et qu'il faut — la « sienne » y compris, apprendre à les séduire. Il faut prendre au sérieux ce que Barnabooth énonce comme une provocation (mais elle sera gommée en 1913) : « Je suis un grand patriote cosmopolite ». Dans ce « domaine anglais » qui aura eu tant de poids pour Larbaud, c'est ce que disent et prouvent au même moment des gens comme Joyce ou Pound. Dans une lettre de ce dernier à W.C. Williams, on trouve cette citation française, chaudement appuyée, qu'il faut rapprocher des maximes de Barnabooth :

Si le cosmopolitisme littéraire gagnait encore et qu'il réussît à éteindre ce que les différences de race ont allumé de haine de sang parmi les hommes, j'y verrais un gain pour la civilisation et pour

2. — Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1977.

l'humanité tout entière [...]. L'amour excessif d'une patrie a pour immédiat corollaire l'horreur des patries étrangères. Non seulement on craint de quitter les jupes de sa maman, d'aller voir comment vivent les autres hommes, de se mêler à leurs luttes, de partager leurs travaux, non seulement on reste chez soi, mais on finit par fermer sa porte³.

Tout Joyce — je ne pense pas avoir à le démontrer — est une protestation contre l'enfermement linguistique et l'on ne peut s'étonner qu'il ait trouvé en Larbaud le publiciste rêvé et le traducteur supérieur que *Ulysses* exigeait. On notera cependant que ce dernier n'a pas suivi Joyce dans l'aventure de *Finnegans Wake*: il y a là des limites très significatives qui situent plus clairement la nature de l'expérience linguistique pour Larbaud. Non pas la « Revolution of the Word » que prônait alors Eugène Jolas (qui a su publier *Finnegans Wake* dans sa revue, *transition*, quand il le fallait), mais plutôt un réformisme unanimiste et démocratique voilé sous des dehors aristocratiques. Encore verra-t-on ce qui se dissimule sous cette façade de modération.

Toujours est-il que lorsque Larbaud fait dire à Barnabooth dans *Europe*:

Oh ! tout apprendre, oh ! tout savoir, toutes les langues !
 Avoir lu tous les livres et tous les commentaires ;
 Oh, le sanscrit, l'hébreu, le grec et le latin !
 Pouvoir se reconnaître dans un texte quelconque
 Qu'on voit pour la première fois ! [...] ⁴

il se trouve plus proche au fond de celui qui lui a fourni son grand choc poétique américain, Walt Whitman, que de Pound ou Joyce :

Are all nations communing ? Is there going to be but one heart to the globe ?⁵.

I see the cities of the earth and make myself at random a part of them, I am a real Parisian [...] ⁶.

3. — Citation de R. de Gourmont dans une lettre de Pound à W.C.Williams, citée par ce dernier dans *Imaginations*, New York, New Directions, 1971, p. 16. Je remercie ici R. Sieburt pour m'avoir communiqué cette identification.

4. — V. Larbaud, *Œuvres*, Paris, NRF, « Pléiade », 1958, p.70. Tous les textes tirés des *Poésies* seront cités d'après cette édition.

5. — W. Whitman, « Years of the Modern », in *The Complete Poems*, Penguin Books, 1975, p. 498.

6. — *Id.*, p. 174.

Il est bien vrai qu'à un certain niveau, le plus superficiel de son œuvre, Larbaud s'en tient à un usage bien traditionnel et bien rhétorique (sa hantise, pourtant !) du mot étranger. Dans ce qu'il dit des *glottai* dans son *Saint Jérôme*, on le trouve très proche de Whitman, qui ne pousse guère sa tentative de métissage des langues plus loin que le titre de ses poèmes : « Enfans d'Adam » [*sic*]; « Salut au Monde »; « Chant Democratique » [*sic*]... Il ne s'agit guère là authentiquement en effet que d'un « salut » en place de ce que serait un accueil de l'autre langue. Symbole de bonne volonté plus que de désir, un geste vers l'autre, qui ne fait que souligner ce qui nous en sépare encore⁷.

Pour ne prendre qu'un seul autre exemple, dans le « domaine anglais » encore, l'attitude de Wallace Stevens vis-à-vis du français s'inscrit dans la même perspective. L'exotisme ne va pas au-delà du titre du poème, même s'il s'en dégage un surplus de sens et d'humour, dont on peut relever quelques échantillons : « Le Monocle de Mon Oncle », « Homunculus et la Belle Etoile », « Anglais Mort à Florence », « les Plus Belles Pages », etc. Larbaud procède-t-il très différemment quand il

7. — *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, tome VIII des Œuvres Complètes, p. 204 : « On peut même se demander si quelques-uns des conseils d'Aristote n'auraient pas jusqu'à présent été négligés à tort par les modernes, la tradition des commentateurs les ayant classés, mis de côté, comme trop spéciaux pour pouvoir être suivis par d'autres écrivains que ceux de langue grecque.

Nous songeons à cela surtout à propos des *glottai*, des « mots étrangers », et de la recommandation de donner, et en poésie et en prose poétique, un air étranger à ce qu'on écrit, d'être, en somme, aussi *xenikos* que possible tout en restant clair. On s'est dit que cela ne regardait que les Grecs, à cause des facilités que leurs offraient les nombreuses variétés de dialectes entre lesquels leur langue se partageait : le mot « lance » écrit en chypriote pour des lecteurs athéniens les surprenait agréablement sans les embarrasser. Mais cela n'était applicable que dans une bien faible mesure à la poétique de langues communes en formation, et seulement à l'intérieur du domaine de chacune d'elles une fois constituée : pour nous Français il s'agirait d'emprunter timidement, de loin en loin, quelques mots aux patois provinciaux, quelques expressions archaïques encore en usage dans les vieilles colonies, au Canada, à Saint-Domingue, en Louisiane...

Mais pourquoi ne pas considérer les langues de civilisations euro-américaines comme les Grecs considéraient leurs dialectes ? Ainsi chacune d'elles pourrait emprunter aux autres bien des mots et des tournures qui, tout en restant clairs, rempliraient les conditions de rareté, d'« étrangeté » que demande Aristote ».

intitule un poème « L'eterna voluttà » ? Ou quand il écrit des vers tels que :

Kherso, Abbazzia, Fiume, Veglia, villes neuves,
 Ou du moins qui paraissent neuves, sans qu'on sache Pourquoi ;
 Zara, Sebenico, Spalato et Raguse
 Comme un panier de fleurs incliné près des flots ;⁸

Nous demeurons dans le registre de la couleur locale avec cet autre exemple :

On quitte le 'pueblo' un beau matin ; on va
 A la Estacion del Norte dans l'omnibus antique
 De la Fonda de Aragon [...] ⁹.

Il arrive pourtant que des phrases complètes apparaissent au fil du texte, mais il ne s'agit souvent alors que de citations, disposées comme dans un collage ironique :

Le poète est debout auprès de sa compagne
 Etendue sur un divan, sous des fourrures, à l'avant,
 'Un ange, une jeune Espagnole' qui par instants,
 Pensant à lui, lui dit à mi-voix :
 'Mein Liebling !' ¹⁰.

Les zarzuelas de l'an dernier, comme
 'El arte de ser bonita' ou 'La gatita blanca' ¹¹.

Ce n'est donc ici à vrai dire que l'héritage des poétiques dix-neuviémistes de l'exotisme et de la couleur locale, à la Gautier ou à la Hugo, bien que le seuil qui marquerait un passage vers un authentique mélange des langues soit parfois presque atteint — affleurements encore vagues et qui demeurent marginaux. Beaucoup plus important me paraît en revanche un autre aspect du travail de décentrement linguistique tenté dans *Barnabooth*. Il s'y agit, bien plus subtilement que par la greffe de pièces lexicales rapportées, de disposer ici et là des marqueurs syntaxiques qui feront, bien que très discrètement, nettement *xenikos*. Ainsi de ces vers :

8. — Œuvres, p. 73.

9. — *Id.*, p. 72.

10. — *Id.* p. 69.

11. — *Id.*, p. 52.

Entre Cordoue et Séville
Est une petite station [...] ¹².

où la « maladresse » syntaxique est assez clairement marquée. Ailleurs, il s'agit parfois de simplifications, toujours dans la syntaxe, ou d'emplois manifestement délibérés de verbes « plats » (du type « être ») qui suggèrent une certaine gaucherie anti-poétique. Encore pourrait-on interpréter ces signes d'une autre façon en les renvoyant au codage esthétique de ce que Larbaud appelle « la grande poésie des choses banales » ¹³.

Une autre manière de faire étranger, mais sans quitter sa langue, c'est de faire peuple, voire « canaille » et d'utiliser pour ce faire l'argot — « le très saint petit-javanais, le sacré jargon et baragouin des frères Arvales » ¹⁴ — tous ces « sortilèges du verbe » qu'a si bien défendus Matila Ghyka, soutenu comme il se doit par Léon-Paul Fargue ¹⁵. Equivalent pour Larbaud de ce que le langage ordinaire pouvait être pour W.C. Williams lorsqu'il disait :

...each speech having its own character, the poetry it engenders will be peculiar to that speech also in its own intrinsic form ¹⁶.

La *parole* est ici ce qui va apporter de nouvelles ressources à la *langue* et à ses instruments prosodiques traditionnels : l'usage du vers libre en est la conséquence directe avec, en prose, un équivalent tout naturel : le monologue intérieur, la forme par excellence adaptée à une figuration prosodique de la métrique inconsciente.

Il faut noter à ce sujet que l'essentiel des corrections ou suppressions faites par Larbaud pour l'édition de 1913 des poèmes de Barnabooth consiste en un effacement concerté de tout ce qui s'exprimait en argot ou en langue « vulgaire ». C'est ainsi que toute la « biographie » a disparu, qui donnait pourtant un contexte de force cynique et gaie au personnage. Larbaud n'hésitait pas alors à lui faire dire des choses telles que : « Ah ! le salaud ! quelle majesté ! quelle splendeur pourprée ! ah ! le sacré tonnerre de f..tre ! » -- et ceci en commentaire d'une lec-

12. — *Id.*, p. 64.

13. — *Id.* p. 54.

14. — *Saint Jérôme*, p. 141.

15. — *Loc. cit.*

16. — *Loc. cit.*

ture admirative de l'*Iphigénie* de Goethe¹⁷. Après cela, il ne mélangera plus les épithètes à la Ronsard aux jurons à la Bardamu.

Tout ce côté mal embouché et quelque peu provocant de Barnabooth se trouvera donc très vite gommé, escamoté. La décence y gagne mais le personnage, ainsi revu, n'est plus guère qu'un poète moins moderniste que décadent, tout son tranchant perdu. Au fur et à mesure que son inventeur le rapprochait de lui, il l'a rendu plus respectable, plus civil, mais aussi plus sentimental et beaucoup moins crédible. On peut le regretter — tout en comprenant que Larbaud se soit détaché de cette fiction, un peu puéride parfois, il est vrai. On peut le regretter surtout, du point de vue linguistique, en songeant à ce qu'aurait pu donner cette tentation poétique précélinienne chez Larbaud, plus prometteuse d'audaces que les hardiesses de sa prose, toujours fort mesurées.

Sans doute faudrait-il s'interroger aussi sur ce qu'il en a été du désir de Larbaud, de son histoire, du travail de création puis de mise à distance de son personnage. Il n'est pas d'expérimentation linguistique à quoi le fantasme n'apporte son soutien — quel était donc le fantasme de Larbaud ? Pour tenter de répondre à une telle question, il faut laisser la simple description de ses productions poétiques pour aller explorer ce qui en fait le sens le plus aigu, par-delà les maniérismes.

Sans vouloir me livrer ici à une psychanalyse express bien périlleuse, je hasarderai qu'il s'est agi pour Larbaud avant tout de *prendre langue* avec l'autre, pour faire parler l'autre dans sa propre parole : *être un autre*, pour pouvoir légitimer le désir émis et reçu. J'en prendrai pour témoin l'un des poèmes supprimés de l'édition de 1913, « Le devoir avant tout » :

Oh ! être une prostituée !
 Me suspendre au bras d'un beau dragon vêtu de rouge ;
 Faire de ma fatigue le balancier de son ivresse,
 lorsqu'il titubera aux lueurs des réverbères.
 En échange d'un shilling ou d'une demi-couronne,
 Etre la mère des orphelins, l'épouse des veufs, l'amante
 Des beaux jeunes hommes libres !
 Me pencher sur le lit des hommes, étancher leur amour
 [comme une garde-malade]

17. — *Œuvres*, p. 1144.

Avoir des soins infâmes, être une latrine publique !¹⁸.

On voit sur cet exemple que l'unanimité auquel je faisais allusion au début se trouve très largement dépassé. Sous le couvert de l'expression lyrique d'un personnage fictif, il se transcende en une demande d'extase fusionnelle :

Passants ! gens qui me coudoyez, ô flots immenses !
Ne me sera-t-il donc jamais possible de me mêler à vous ?¹⁹.

C'est ici, inattendu, incongru sans doute pour les larbaldiens, le souvenir de Bataille qui s'impose — celui de *L'Erotisme*, bien sûr, mais aussi celui d'*Histoire de l'œil*. La « biographie » de Barnabooth (supprimée, je le rappelle) est très explicite sur le type d'érotique qui a pu avoir la faveur de Larbaud. Bien plus en tout cas que les récits ultérieurs, devenus assez vaguement allusifs et, en tout état de cause, très efficacement discrets :

Ce fut une existence de vice et de folie ! Le duc fit payer cher ce qui lui restait d'honneur : on s'arrangea à l'amiable. M. Barnabooth voulait connaître la vie : il la connut. 'Je me dessale', disait-il, avec son ironie coutumière, à ses intimes. La belle duchesse de Waydberg, cessant de jouer les amoureuses, devint le mauvais génie qui poussa le jeune homme à toutes les expériences les plus coûteuses et les plus hardies qu'on puisse faire dans la vie. Elle se fit le compagnon (déguisée en homme) de ses parties de plaisir, alla jusqu'à fouiller les bas-fonds des capitales pour lui mettre entre les bras des 'primeurs rares'. Plus de jalousies, plus de scènes ; une grande dureté de cœur et deux viveurs (car M. Barnabooth et le duc de Waydberg se lièrent d'une certaine sympathie) et une viveuse, si j'ose dire, occupés seulement de satisfaire leurs appétits sans frein²⁰.

Plus sérieuse qu'il n'y paraissait d'abord devient donc la bizarrerie du texte d'ouverture des *Poésies*, avec son insistance sur le scabreux des « borborygmes », qu'il faut ainsi interpréter dans un sens quasi-freudien :

Borborygmes ! borborygmes !...
Y en a-t-il aussi dans les organes de la pensée,
Qu'on n'entend pas, à travers l'épaisseur de la boîte crânienne ?

18. — *Id.*, p. 1159.

19. — *Id.*, p. 1160.

20. — *Id.*, p. 1142.

Du moins, voici des poèmes à leur image... : ²¹.

Si le poème est borborygme, le poète ne peut être que « borborotaraksis », c'est-à-dire un « brasseur de boue » (je m'en remets là-dessus, comme Larbaud, à Liddell et Scott). Mais là encore, ce n'est qu'une autre façon d'en appeler au monde, ou plus exactement au Vieux Monde — l'Europe, la Culture — à la manière de Whitman, mais pour se fondre en lui. La dernière page du *Journal* intime de Barnabooth ne dit-elle pas :

[Vieux monde] Oublie-moi, traîne mon nom et mon souvenir dans ta boue ? ²².

On voit ainsi à nouveau pourquoi et comment la poésie du borborygme devait s'approfondir en une prose sensible aux courants inconscients sous la forme du monologue intérieur. La rencontre de Joyce ou Dujardin (et plutôt Dujardin à travers Joyce), nullement fortuite, ne fut que le révélateur de ce qui se cherchait depuis longtemps : *Amants, heureux amants* est dédié à Joyce et *Mon plus secret conseil* à Dujardin, « *a quo...* »

Le métissage des langues, voilà donc dès le début la règle imposée par le désir (voir *Fermina Marquez*), le fantasme se fondant comme naturellement dans (ou sur) la thématique poétique — l'exotisme, le dépaysement — dont il se couvre : « J'écris toujours avec un masque sur le visage » ²³.

Inversement, le désir de savoir linguistique s'avoue presque toujours comme la manifestation très cultivée d'une érotique spontanée. Voir là-dessus le « divertissement philologique », qui va bien au-delà du cliché sur la langue-femme : « Nous connaissons des gens qui pourraient dire : 'Cette science, je l'ai apprise comme on obtient l'amour d'une femme' » ²⁴.

Pour aller utilement plus loin que ces quelques remarques, après avoir exploré les voies d'une psychanalyse du désir linguistique chez Larbaud, il resterait à examiner les conditions proprement épistémiques qui ont rendu possibles ce désir et sa manifestation. Cette « science » qu'il s'agit de posséder, comment sa visée est-elle autorisée par la situation contemporaine

21. — *Id.*, p. 44.

22. — *Id.*, p. 304.

23. — *Id.*, p. 47.

24. — *Id.*, p. 935.

des savoirs ? Qu'y a-t-il dans la linguistique du tournant du siècle qui permette qu'on imagine de métisser les langues, comme le goût traditionnel du cosmopolitisme littéraire ne l'avait jamais même laissé envisager ? Il y a toujours eu en effet des gens plongés dans des langues étrangères, sans pour autant que s'effectue jamais de « contamination » — sauf, encore une fois, comme effet ponctuel d'exotisme : on exhibe alors l'étrangeté en tant que telle, sans désirer la *vivre*. Or, simultanément, chez Pound, chez Joyce, chez Larbaud, la recherche littéraire a réclamé un métissage linguistique — chose inconnue auparavant. Pourquoi ? Je ne peux pas esquisser ici ne serait-ce même qu'un début de réponse à cette question très difficile, mais pour ce qui est de Larbaud, on peut au moins renvoyer à l'essai dont il emprunte le titre à Valéry : *Honneur des hommes*. On y verra mis au premier plan des héros un peu inattendus, qui ont nom Bopp, Bréal, Meillet. Qu'est-ce que Larbaud trouve donc dans les grands récits mythologiques de la linguistique historique ? Pour le dire vite : l'« éternelle volupté » de la ruine des langues, le plaisir de se savoir emporté, comme sujet parlant, par le fleuve, la débâcle qui emporte langues et peuples dans le temps. Autre façon de retrouver le fantasme fusionnel que nous avons reconnu dans la figure poétique de la prostituée²⁵.

Pour dire tout cela, il recourt à une figure insistante : celle du *flot*. Flot humain, que Barnabooth côtoie, flot des langues en débâcle qui fascine le linguiste, flot des noms et des villes « comme un panier de fleurs incliné près des flots ». A sa manière, Larbaud aura vécu sous le régime de l'écriture du désastre, mais la plongée dans le tourbillon des langues peut se vivre comme autre chose que comme un flirt avec le néant. Car il y a l'écriture, qui tire ordre — fût-il fragile — de tout ce

25. — « Mais nous trouvons mieux encore dans la lecture des linguistes : le spectacle de l'instabilité et du caractère essentiellement passager des langues. Ce n'est plus, vue de loin, notion abstraite, l'idée que « quelques efforts que fasse l'homme, son néant apparaît partout » : nous sommes au beau milieu du fleuve qui s'écoule incessamment tout à l'entour de nous ; et la rumeur de ce fleuve, faite des clabaudements de haine et d'amour des millions de milliards d'ancêtres, n'est qu'un immense rire de dérision. A quoi donc d'immobile et qui vraiment demeure nous raccrocherons-nous, ô Vous qui avez voulu cela, et qui ensuite êtes venu nous dire que le ciel et la terre passeraient mais que Vos paroles ne passeront pas, — quand le nom même dont nous Vous nommons, le nom de lumière que nous criions vers Vous, Père caché, dans notre angoisse, change et passe, et se conforme aux lois phonétiques ? » *Saint Jérôme*, p. 137.

désordre de turbulences. Elle transcende ou sublime les langues pour leur faire tenir le « langage des choses créées ». Le métissage des langues devient louange et instrument de salut. Mallarmé n'est pas loin pour qui la poésie aussi « rémunère » ce « défaut des langues », leur dérive irréversible loin de toute origine. Et Proust ²⁶.

Larbaud n'a certes pas pu, ou pas su, aller aussi loin que Pound avec ses *Cantos* ou Joyce avec *Finnegans Wake*, mais il faut compter son expérience comme une rareté dans la poésie française du début du siècle, et peut-être malgré tout est-il allé une fois, une seule fois, aussi loin que Pound et Joyce : dans cet extraordinaire poème qu'est « La Neige » — sa fin de *Dubliners*, son sonnet à lui sur le Rien et le Tout, la vie et la mort, sur la langue unique de la poésie et la poésie des langues de l'Europe rassemblées dans une même prosodie :

Chansos, vos poguetz ir por tot lo mon...
 Un ano mas und iam eccoti mit uns again
 Pauvre et petit on the graves dos nossos amados édre don
 E pure piously tapandolos in their sleep
 Dal pallio glorios das virgens und infants.
 With the mind's eye ti seguio sobre Ievropa estesa,
 On the vast Northern pianure dormida, nitida nix,
 Oder on lone Karpathian slopes donde, zapada,
 Nigrorum brazilor albo di sposa velo bist du.
 Doch in loco nullo more te colunt els meus pensaments
 Quam in Esquilino Monte, ove della nostra Roma
 Corona de plata eres,
 Dum alta iaces on the fields so dass kein Weg se ve,
 Y el alma, d'ici détachée, su camin finds no cêo ²⁷

26. — «[...] usage et maniement « à jamais littéraires » d'une langue dès ce moment « spéciale » et vouée à la louange des choses créées ; offrandes et oblations de paroles ; syllabes effeuillées autour de nos champs et dans les rues de nos cités par le cortège des poètes travaillant dans le *xenikon* et les *glottai*, prémices de paroles choisies, mises en réserve, détournées de leurs emplois quotidiens vers les mystères et les cieux ; guirlandes, bouquets et brassées de paroles à porter, avec le blé et les grappes, aux autels du Dieu qui emplit de joie la jeunesse éternelle des âmes, et leur inspire le langage avec le chant ». *Saint Jérôme*, p. 142.

27. — Je transcris ici la version donnée par Clotilde Izzo Galluppi dans « Vœux de Noël », in *Revue d'Esthétique*, 1-2, 1979, U.G.E. 10/18. On sait que ce poème avait été à peu de chose près défiguré dans l'édition de la Pléiade, où les typographes s'en étaient donné à cœur joie — montrant ainsi qu'ils

Avec un tel poème, comme Larbaud le disait en commentant les travaux des linguistes sur la reconstitution de l'indo-européen, « nous éprouvons le sentiment exaltant d'avancer vers toujours plus de certitude, et d'entrevoir quelque chose comme les secrets de Babel ».

n'avaient pas lu la supplique que Larbaud leur avait adressée dans l'un de ses essais les plus érudits (Cf. *Saint Jérôme*). L'étude de Cl. Galluzzi ne figure pas dans la *Bibliographie analytique*, annotée et critique préparée par St. Sarkany et Al. Connell, APFUC, 1982, par ailleurs fort complète.

Les dangers de la curiosité : désir de savoir et logophilie chez Paul Tisseyre-Ananké

Peut-on régler la question de la curiosité *a priori*? Autrement dit, doit-on, peut-on en faire un concept? Ou bien ne doit-elle pas plutôt demeurer une figure — c'est-à-dire quelque chose comme une allégorie, un de ces quasi-personnages que la psychologie invente pour faire le récit des dramaturgies de la représentation?

Qu'il n'y ait pas de concept de la curiosité, c'est précisément ce qui fait son charme, ce qui nous rend si curieux de savoir ce qu'elle est. Heureusement, même s'il est impossible d'en construire un modèle abstrait, il reste qu'on peut en faire la phénoménologie — c'est-à-dire tenter de la saisir dans des manifestations singulières, à travers ses traces et ses effets, dans la série d'événements improbables qu'elle est experte à provoquer.

Notons d'abord qu'il n'y a sans doute pas de curiosité *détachée* — et cela doit entrer dans la notion que nous en avons, puisque la curiosité nous attache, nous tient, nous lie. Mais à quoi? A tout et à rien: un objet, un être, une représentation (existants ou inexistants, matériels ou immatériels, peu importe) mais non pas en tant que tels: en tant seulement qu'ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être.

Etre curieux de quelque chose, c'est viser un « objet » (je dois mettre ce mot entre guillemets: la curiosité est affaire de guillemets, de soulignements, d'italiques — toute une typographie de la représentation) en tant qu'il se dérobe, pour ce qu'il dérobe, et parce qu'il se dérobe. En un mot: derrière l'objet, la curiosité postule qu'il y a de la vérité, et que c'est derrière ou dans l'objet qu'elle vise, que se trouve la vérité vraie: le réel qu'on nous cache. J'ajoute que « viser », c'est vouloir voir. Ou entendre. D'où que la grande époque de la curiosité soit aussi celle du baroque — peinture et musique.

La curiosité s'attache au réel, veut s'attacher sa vérité. La curiosité pose qu'il y a du vrai, suppose qu'il est connaissable, et que le désir est connaissance. Elle est donc désir de savoir ou, comme disait Freud, épistémophilie.

Cependant, le *vrai* que vise la curiosité possède une caractéristique qui fait qu'il n'est pas tout à fait celui que vise la raison rationnelle : il est inépuisable, parce que la curiosité est elle-même insatiable. Le *vrai* de la curiosité est donc un sans-fond, et l'atteindre est un processus sans fin, sans terme, interminable. La curiosité ne peut jamais se satisfaire de dévoiler : au mieux, elle *déconstruit*.

Bien entendu, en parler ainsi revient à céder à sa fascination en tentant de faire de manière détournée ce dont j'ai dit qu'il était irréalisable : la définir. Mais plutôt que de la définir je m'efforce de la séduire (elle a tout à voir avec la séduction) en l'approchant de biais, car la curiosité ne peut pas être regardée en face, sauf à courir de grands périls. (Je renvoie là-dessus encore à Freud, à la Méduse et à la fonction apotropaïque de telles figures). Plus précisément, puisqu'on ne saurait *savoir* ce qu'elle *est*, mieux vaut étudier aussi concrètement que possible ce qu'elle *fait*. Ce qu'elle fait, du moins, dans certains cas limites et plutôt particuliers, puisqu'il s'agit de cas où l'objet que vise la curiosité comme désir de savoir, c'est le langage lui-même. Dans ces cas-là, l'épistémophilie devient logophilie. C'est alors qu'elle devient folle — et créatrice.

Que se passe-t-il en effet quand la curiosité s'attache à la langue, c'est-à-dire au médium même de toute investigation ? J'ai dit que la curiosité déconstruisait son objet, et elle peut en effet emprunter les voies apparemment innocentes de la philologie, de la recherche étymologique — cette tentative de dévoilement de l'originnaire derrière les mots. Mais en poursuivant dans cette voie, nécessairement toujours insatisfaite, où va-t-elle aboutir ? La pente va se révéler dangereuse et le désir de savoir en venir à se confondre avec la folie. L'aspect légèrement obsessionnel de la curiosité ordinaire devient alors franche paranoïa. Cet être un peu frivole, la curiosité, s'allie désormais à cet autre, la folle du logis, et toutes deux unies peuvent en venir très vite à déjouer tout contrôle, toute maîtrise.

J'ai dit qu'on ne pouvait étudier la curiosité que sur des cas particuliers, et d'autant plus instructifs qu'ils sont extrêmes. C'est un tel cas que présente Paul Tisseyre-Ananke, dont les écrits atypiques permettent de mettre en évidence les étapes

de la dramatisation qui mène de la « simple » curiosité pour les choses du langage à la psychose.

Notons d'abord que tout texte atypique ne peut être que singulier puisque, tout en demeurant un *texte* (c'est-à-dire une forme reconnaissable), il n'existe que par son écart à tous les autres, par ce qui le singularise.

Pour autant on sait bien que la singularité n'est jamais radicale mais toujours relative. Un objet peut être « unique », il n'est jamais au mieux qu'« extrêmement singulier ». Autrement dit, même cet objet-là, cette rareté, s'inscrit encore dans une série et peut toujours s'interpréter comme le représentant, fût-il unique, d'un *genre* d'objet déterminé. Autrement dit encore, la singularité obéit toujours à des lois, ne serait-ce qu'à des lois taxinomiques qui font qu'un objet trouve sa place en un lieu précis d'un tableau, et pas en un autre. Ce qui veut dire qu'il existe toujours une manière typique d'être atypique, malgré toutes les singularités que l'on voudra imaginer. C'est ce que j'avais essayé de montrer dans *La Tour de babil*¹, à propos de toute une classe de discours qui relèvent de ce que j'avais appelé la « logophilie ».

Deux choses unissent ces divers discours, indépendamment de leur contenu et indépendamment du statut de leurs énonciateurs. La première — qu'ils partagent avec beaucoup de discours non-logophiliques, tient en ce qu'il s'agit de délires rationnels, c'est-à-dire qu'ils s'annexent toutes les ressources du savoir positif, toute la puissance d'organisation conceptuelle de l'impératif théorique — mais en vue d'objectifs qui demeurent eux-mêmes soustraits à tout examen rationnel. La deuxième, qui leur est propre, tient en ce que ces délires s'organisent autour d'un objet essentiellement linguistique et c'est pourquoi j'ai proposé le terme de « logophilie » pour caractériser cette passion de la langue transformée en réserve de fictions.

Pour le logophile, tout part de la langue et tout y retourne : c'est là son seul objet de curiosité. Des mondes se créent, des savoirs apparaissent, se défont, se réorganisent, mais sans jamais échapper au déterminisme des *mots* — ces mots qui en permettent le développement en même temps qu'ils en constituent le matériau exclusif. Les mondes ainsi créés sont diffé-

1. — Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1976.

rents chez chacun, mais les processus fondamentaux de leur production sont les mêmes chez tous ².

Il y a donc, autrement dit, singularité et régularité *à la fois* dans les « textes atypiques » produits par les logophiles, comme le montre l'œuvre de Paul Tisseyre, un logophile tout à fait étonnant, né en 1873, dont la dernière publication répertoriée remonte à 1928, et qui avait pris le surnom d'Ananké. Sa vie est mal connue, à part certains épisodes rapportés par lui, évidemment indispensables à l'intelligence des singularités de son délire.

Son principal ouvrage porte pour titre *HEL! (Dieu) « Visions préhistoriques »*, publié en 1927 ³ et développe un récit dont voici un exemple :

L'élément AS, que nous avons classé sous le terme Celte et divisé en *Celtes du Nord*, les As, et *Celtes du Sud*, les Sa, pour *simplifier l'ordre* des races fondamentales et celui de leurs subdivisions, fut la *dernière mulâtrisation blanche « ramenée au blanc pur » par les sélections de culture.*

L'élément As, était le *produit des mariages* Helliens-Gaëls avec les Ar et les AB-BA, foyers Hédèniens déjà *cultivés et produits, eux-mêmes, de mariages Blancs* avec les AD-AM *restés Occidentaux*; c'est-à-dire des AD-AM ne s'étant pas mélangés avec des foyers autochtones établis vers l'Orient de l'Héden; (mélanges qui constituèrent les Wa, les serpents Fa, les RA (Caïn-Raïn) (p. 279).

« Visions préhistoriques », dit le sous-titre de *HEL!* Et en effet, ce que le texte nous présente, c'est une fresque, une saga, une vaste reconstitution pleine du bruit et de la fureur d'une immense histoire où revivent, comme chez Brisset, tous nos ancêtres. Mais Ananké va bien plus loin que Brisset et plus haut dans le temps, puisqu'il remonte au-delà du Déluge (qui a duré, dit-il, des milliers d'années), au-delà même des cataclysmes de toute sorte qui ont, selon lui, bouleversé toute la surface de la Terre pendant des milliers de siècles. Ce qu'il

2. — Il faut noter que les mondes fictionnels élaborés par les logophiles sont à la fois sur- et sous-déterminés par les langues qu'ils possèdent. Le concept épistémologique de sous-détermination d'une théorie par les faits qui lui sont corrélés décrit une situation typique dans le domaine des sciences humaines, plus encore dans le cas de savoirs déviants.

3. — Paris, Editions Sansot, coll. « La Recherche de la vérité — la tradition occulte »; « Directeur littéraire: Marc Saunier ». Il s'agit du premier volume d'une série qui devait en comprendre trois autres. Je n'ai pu trouver trace des trois volumes manquants — qui n'ont sans doute jamais été publiés.

raconte, c'est l'origine même de l'humanité et les tribulations des premiers peuples qui auraient essaimé sur des continents mal fixés, en constante évolution. Il décrit les guerres de ces peuples, leurs divisions, mais aussi leurs mélanges et surtout les efforts de certains d'entre eux, qui avaient conservé le souvenir de leurs origines, pour retourner vers leur lieu de naissance : toute la vie de ceux qu'il appelle les « Préhistos ».

L'idée fondamentale d'Ananké tient en peu de mots : les origines de la première race, la race blanche, sont *occidentales*. Ces premiers hommes formaient une civilisation extrêmement avancée. Ils avaient créé de toutes pièces un langage organisé scientifiquement, des structures sociales et politiques, une religion. Mais des cataclysmes divers les ont ensuite poussés vers l'Orient, où ils rencontrèrent des races inférieures déjà installées sur place et qu'ils ont tenté de « civiliser », sans grand succès, tout en se mélangeant à elles peu à peu. Un jour cependant, certains éléments plus ou moins intacts ont entrepris leur anabase, le lent chemin du retour vers l'ancien Occident.

La situation actuelle, par conséquent, avec sa marqueterie de types physiques différents, de couleurs de peau variées, de langues et de niveaux de culture apparemment sans rapport — tout cela n'est donc que le résultat présent de ce double mouvement de populations « préhistoriques » (de l'Occident vers l'Orient et retour).

La particularité du système d'Ananké, c'est que tous les noms de peuples « préhistoriques » sont formés par la concaténation de termes monosyllabiques. Toute la reconstitution qu'il propose de la généalogie de ces peuples se fonde en effet entièrement sur un système onomastique doté de lois simples mais bien structurées. Chez lui, l'analyse « philologique » recouvre rigoureusement la reconstruction « phylogénétique » : l'histoire des peuples, c'est l'histoire des transformations réglées de leurs noms. Ou plutôt, dans la perception qu'en a Ananké, c'est l'inverse (et c'est là sa « découverte » logophilique) : les transformations des peuples restent inscrites dans la morphologie de leur nom ; ces derniers sont donc la trace, la mémoire des migrations successives. Chaque nom dit : « Je me souviens ».

Il suffit par conséquent de savoir *lire* les noms d'aujourd'hui pour y *entendre* instantanément le récit de leurs origines et de leurs déplacements successifs. Les sons donnent à voir, ils font tableau : un tableau qu'il suffit alors de décrire. Quelques règles « linguistiques » très simples nous permettent de savoir instantanément qui nous sommes et d'où nous venons. Il suffit

d'interroger les noms pour que notre curiosité des origines soit satisfaite.

Je me contenterai d'une description nécessairement très brève des règles fondamentales de l'onomastique proposée par Ananké. C'est évidemment là que se situe le moteur théorique de sa fiction, de sa mythologie, car nous avons à faire chez lui à une *onomastique fantastique* bien plus qu'à une « linguistique fantastique » au sens de S. Auroux, dans la mesure où la théorie ne vise à établir que les règles de formation et de transformation des *noms*, en négligeant totalement la composante syntaxique — comme c'est d'ailleurs la règle en logophilie. Seule manière économique de remonter vers l'origine, vers la langue originelle. Ananké ne tente toutefois pas de reconstituer cette langue, même s'il en postule l'existence, car ce qu'il recherche, à travers différents « dialectes » post-originaires apparentés, ce n'est pas une langue-source mais une langue-synthèse. Voici ce qu'il dit :

Le dialecte des As était un magnifique dialecte, composé de tous les dialectes occidentaux réunis, puisque, ethnologiquement, il représentait la *réunion de tous les mariages* et de *toutes les cultures Hédèniennes* (p. 280).

Au-delà, il n'y a pas en effet à proprement parler de « dialecte », ni même de « langue », il n'y a qu'un nom, un seul — le seul vrai nom, celui de Dieu et l'on verra tout à l'heure en quoi ce point est décisif.

Sans pouvoir entrer dans le détail, on peut essayer de schématiser la logique de toute cette construction. Pour cela il faut partir de deux « faits » et de trois postulats.

Le premier « fait » — et l'on saisit tout de suite à quel point il désigne l'originnaire — c'est le suivant : « HEL!... était le nom de Dieu en préhistoire » (p. 17). Je dirai un peu plus loin comment Ananké a pu établir cette certitude.

Le second « fait », le voici : « On sait que la Terre, habitée par l'*Eternel de la Genèse*, portait le nom d'*Heden* ou *Eden* ».

Hel et *Héden* : de ces deux mots, tout le reste peut découler, à condition cependant d'admettre quelques postulats supplémentaires.

Le premier de ces postulats pose une équivalence sémantique : la syllabe AD signifie « Occident » et la syllabe AM désigne l'« âme », la « paternité », la « chair créatrice ». Le corollaire en est que, puisque le nom ADAM est identique à HEDEN, ils désignent sous deux formes différentes la même réalité : l'âme de

l'Occident en même temps que son lieu d'origine. Or, que se passe-t-il si l'on effectue une permutation des syllabes ? AD-AM devient AN-DA — c'est-à-dire l'Inde et donc l'Orient.

D'où l'on déduit (c'est la logique sans peine, à la Lewis Carroll) que le déplacement des peuples d'origine hédénienne vers l'Orient se trouve traduit dans ces deux noms symétriques. Ainsi s'éclaire la conception historique d'Ananké. La dérive occidentale vers l'Orient est un double procès d'inversion : décadence des peuples et retournement de leur nom. C'est une loi :

Si le nom se compose de deux syllabes, le foyer chassé du toit paternel inversera son nom, c'est-à-dire ses syllabes [...].

Cette loi était rigoureusement observée en préhistoire. Elle était formelle.

Le nom d'un foyer révélait ainsi immédiatement, *tout le passé, toute la vie de ce foyer*, selon la situation des syllabes de son nom *rapprochées* du nom occidental, c'est-à-dire du nom d'origine.

[...]

On retiendra que le mot HEL, *représentant la divinité dans toutes les races, ne subira jamais la loi d'inversion commune aux peuples serviteurs* (p. 129).

Deuxième postulat : les règles de formation des noms ont été posées par les premiers hommes, les « pères de la race Blanche Gaëlle-Celte » — la première et la plus élevée. « En préhistoire, ils portaient le nom de AL, qui se transforma en EL ou en HEL, selon les « accents » des divers dialectes » (p. 24).

Ceci se traduit en une règle fondamentale de l'ononastique Helliennne, une ononastique qui est donc à la fois, si l'on peut dire, « générative » et « transformationnelle » puisqu'elle permet de discerner l'originaire inscrit dans les noms et qu'elle sait en retracer tous les avatars :

La forme, la construction, la « figure », la phonétique d'un mot ou d'un nom « remplaçait » ainsi, en « un clin d'œil », tout un récit, toute une longue dissertation sur un sujet historique, astronomique, sociologique, etc.

Chaque syllabe correspondait à une sorte de barème encyclopédique.

Chaque syllabe avait « son histoire » d'enchaînements scientifiques, littéraires, religieux, etc. (p.24).

Le troisième postulat, lui, est absolument indispensable pour rattacher les Gaël-Celtes à leurs descendants d'aujourd'hui et donc légitimer leur supériorité actuelle sur les populations non-

occidentales. Il pose que les syllabes AG ou OG signifient « le fils ». Puisque, comme on l'a vu, AL = « père », alors les descendants directs et légitimes des AL — non-inversés, non-transformés, ne peuvent s'appeler que AG-AL. Malgré quelques tribulations phonétiques, on reconnaît parfaitement dans AG-AL le nom de GAL ou GAUL — c'est-à-dire les Gaulois, simple doublet de OG-GEL ou G'HEL, c'est-à-dire les Gaëls.

Ceci posé, il est clair que ces premiers éléments onomastiques ne suffiraient pas à opérer la réduction de tous les patronymes à une règle unique, même en imaginant des variations phonétiques très poussées. Ananké se trouve bien sûr obligé d'enrichir et de diversifier sa taxinomie syllabique. Il lui faut quelques morphèmes de plus, et surtout la faculté de les concaténer en respectant la double règle d'inversion (interne et externe). Voici donc ce qu'il dit :

Le langage enseigné aux *hommes* par les Helliens, se composait de dix syllabes et leur *inversion* porta à dix-neuf sons, à dix-neuf cris, à dix-neuf variations phonétiques fondamentales, toutes les autres variations qui, par la suite, compliquèrent, harmonisèrent, tous les dialectes de l'humanité.

Ces dix syllabes mères ne donnèrent que *neuf inversions*, parce qu'une seule, la syllabe AL, fut toujours conservée, respectée et isolée religieusement par tous les langages (p. 34).

Quelles sont ces dix « syllabes mères » ? Pour le déterminer, Ananké fait d'abord une vaste reconstruction de la religion des Préhistos — dont je ne peux évoquer les détails. L'important est que ces syllabes soient dix. Pourquoi ? parce que c'est le nombre des commandements de Dieu où se trouve condensée toute la religion :

Elle était contenue dans la fameuse Table des dix Commandements de Dieu correspondant à dix races ou subdivisions de races occidentales : (HEL, AG, AD, AM, AN, AF, AW, AR, AB, AS dont l'inversion syllabique représente la dissension, la mulâtrisation, l'orientalisation sauf la syllabe HEL, AL ou EL qui, divinisée, ne subira jamais la loi d'inversion (p. 57).

On aura noté que toutes ces syllabes commencent en « A ». Il faut reconnaître qu'Ananké se simplifie considérablement la vie avec cette réduction. Pour y parvenir, il a dû cependant introduire une règle supplémentaire, pour justifier la production de ce qu'il appelle des « polysynthèses » de la syllabe mère HEL :

Le lecteur constatera que toutes les divinités de toutes les religions auront un nom qui se ressentira de la phonétique HEL, AL ou EL et que les voyelles : A - E - I - O - U - Y ou ï sont des *formes*, des *résumés phonétiques*, des *polysynthèses* de ce mot, premier nom historique de la race Blanche, fille du Nord et de l'Occident ! (p. 55).

Les choses sont donc claires. Comme chez Brisset, c'est l'analyse morphophonologique qui rend possible la restitution du tableau des origines humaines. Mais Ananké l'accomplit avec une bien plus grande économie que Brisset, tout en travaillant sur une bien plus vaste échelle. Brisset doit soumettre le tout de la langue à son analyse, là où Ananké peut se contenter, encore une fois, des seuls *noms*. L'économie est possible parce que les noms se transforment de manière réglée d'une part, mais aussi d'autre part parce qu'ils gardent toujours une « lueur » (c'est son mot), la signature divine de HEL. Voici, sur la base de ces principes, la synthèse qu'il peut donner de sa reconstruction historico-linguistique :

Cette lueur phonétique, ce titre de noblesse occidentale, ce brevet d'origine Gaëlle-Celte, permettent d'*éclaircir* la vie de l'humanité et l'histoire de Dieu, avec une fidélité, une précision, une authenticité historique irréfutables, grâce à la clef des dix syllabes mères de tous les langages occidentaux qui, par la suite, crèèrent tous les langages de l'humanité (p. 73).

Ananké pourrait s'en tenir là. Mais comme tous les logophiles, sa quête ne peut se satisfaire d'une vision d'ensemble harmonieuse et bien suturée. Il lui faut aller au-delà, dans le détail, raffiner ses fictions, y ajouter sans cesse les embellissements et les remaniements qui en développent les effets. Sa curiosité effrénée pour le mystère des origines ne peut se satisfaire d'un dernier mot. Les « plis de la parole », pour parler comme Brisset, sont infiniment nombreux et recèlent d'inépuisables secrets. Ananké doit donc aller toujours plus loin pour remonter toujours plus près de la source. Il y parvient en trouvant le moyen de greffer tout un système ethnologique sur son premier système onomastique. Je le cite :

Par une puissance de domination extraordinaire ; par l'effet d'une volonté formidable ; par l'ascendant surhumain d'une culture que l'humanité ne peut concevoir aujourd'hui, les Helliens imposèrent aux hommes qu'ils colonisaient, un langage qui se composa de toutes les variétés d'articulation de tous les sons, de toutes les modulations, de toute l'harmonie des vibrations susceptibles d'être vocalisées *avec le cri* du Totem familial (p. 94).

Ainsi, tous les mots se rattacheront donc par leur aspect phonétique dominant à l'une des « syllabes mères » ou à l'une de ses transformations, et portera la marque de son totem.

C'est ainsi que neuf cris d'animaux avec le nom de Al, El ou HEL, formèrent *les racines de tous les langages de l'humanité, nés en Occident et « rassemblés » par la race Blanche* (p. 97) [« Quelques exemples » p. 96].

Parvenu à ce sommet de sa théorie, Ananké peut se laisser aller à un certain triomphalisme : l'effort de synthèse qu'il a fourni fait la preuve d'une imposante puissance de conception. Quand il s'extasie devant la puissance du cerveau « Gaulois » qui a forgé toutes ces merveilles, c'est bien entendu son propre double héroïque qu'il rencontre pour s'y admirer.

Nous voilà à notre tour pleins d'admiration pour cet étrange logophile, délirant sans doute, mais magnifiquement organisé. Et l'on ne peut que se poser la question : mais d'où sort-il tout cela ? Pour y répondre, il faut tenter de cerner ce qu'a pu être la *personne* de Paul Tisseyre, et non pas seulement les grandes articulations du système mythologique d'*Ananké*⁴. Comme pour toute entreprise logophilique, il faut distinguer chez Tisseyre deux facteurs bien différents — ce que j'appellerai la *genèse* du délire, d'une part, et son *origine* d'autre part.

On peut, bien sûr, discuter ces termes, mais leur emploi correspond à deux aspects bien distincts de l'inscription du bio-

4. — Voici une esquisse biographique reconstituée en partie à partir de documents conservés au Service Historique de l'Armée de Terre, y compris des états de service (Ministère de la Guerre, Direction de la Cavalerie). La loi interdisant la communication des dossiers intégraux 120 après la naissance, nous n'en saurons plus sur Tisseyre qu'en 1993.

Paul, Jean, Baptiste Tisseyre est né à Paris le 20 janvier 1873. Il a rejoint le cinquième régiment de Hussards en 1891, puis le cinquième Chasseurs d'Afrique en 1894. Versé dans la réserve en 1896, il rejoint le second régiment de Spahis en 1898. Il est réformé le 9 avril 1902.

Tisseyre s'est à nouveau porté volontaire pendant toute la durée de la première guerre mondiale, d'abord dans le 26^e régiment de Dragons en 1914, puis au Tchad et au « Moyen-Congo ». Démobilisé en septembre 1919 avec le rang de lieutenant de réserve. Mais nous le retrouvons au commandement d'un escadron de Spahis sénégalais du Sénégal en 1922. Il fut définitivement rayé des cadres en décembre 1923.

Il avait fait campagne en Algérie de 1894 à 1896 et de 1898 à 1900, au Sahara en 1900-1901, en Algérie à nouveau en 1901 et 1902, et contre l'Allemagne de 1914 à 1919.

graphique dans la texture même du délire. Ceci est important si nous voulons contribuer à une épistémologie des délires linguistiques en général : le logophile, quand il développe le système de son délire, ne s'abstrait pas un instant de sa propre vie. De fait, la relecture qu'il donne de l'histoire humaine, de l'histoire des langues, des peuples, etc., constitue un travail d'interprétation toujours repris de certains événements incontournables et qui lui demeurent radicalement énigmatiques, mais dont il cherche sans fin à éclairer le sens.

Ces événements sont généralement peu nombreux, mais ils dessinent une figure où se devine une certaine cohérence. Ils se renforcent mutuellement, ils se confirment l'un l'autre, ils se font signe — c'est-à-dire qu'ils se font signe *l'un à l'autre* mais qu'ils constituent aussi bien par leur ensemble *un seul signe*, celui d'une prédestination mystérieuse (c'est « l'étoile au front » de Roussel).

L'épisode vécu cesse, pour le sujet, de n'être qu'un épisode : il devient la source de son être, le centre de gravité de toute sa vie, le moment qui la partage entre un passé marqué par la contingence et un avenir déterminé par la nécessité. A partir de ce moment, le logophile possède un *destin*, et tous ses efforts doivent tendre à son accomplissement.

On peut comprendre, à partir de cette observation, pourquoi la référence biblique — en particulier le texte de la Genèse — doit avoir une telle importance dans un délire sur l'originaire comme celui d'Ananké. C'est qu'elle constitue une figure radicale du commencement absolu : elle légitime une symbolique du déploiement sans limite à partir de rien — ou de presque rien. Elle pose la nécessité du rapport qui lie *l'événement* à la *durée*, le hors-temps à la temporalité. Car c'est dans le temps que l'histoire s'accomplit et c'est dans le temps que les langues

Sous la rubrique « blessures », son dossier porte la mention : « fatigue générale découlant d'une chute de cheval sur le front le 24 juin 1916. La crise aiguë que présente le patient est due aux circonstances de la guerre ». Tisseyre fut fait Chevalier de la Légion d'Honneur en 1923. La date de son décès est inconnue.

Les seules sources d'information connues sont une citation d'une « Biographie » par « Henri Martinville » dans un autre livre de Tisseyre : *L'Assiette au beurre coloniale* (Paris : Messein, 1911 ; il était à cette époque planteur à Ziguinchor, Casamance) et un compte-rendu anonyme (par Justin Delpech ?) de *Sous-Offs d'Afrique* dans *L'Africaine*, n. 6, juin 1898.

se développent. Le logophile voit ainsi sa propre vie comme une mise en abyme de l'histoire du monde, à laquelle il s'identifie. Il en offre la représentation par un effort qui engage toute sa volonté dans le procès d'auto-accomplissement de l'histoire — dont l'issue dépend alors, évidemment, de son succès ou de son échec à lui. Il y a quelque chose de fichtéen chez les logophiles.

Pour Paul Tisseyre, tout a commencé le 20 juin 1900, très précisément. Il s'est passé ce jour-là quelque chose qui a commandé toute la suite. Tisseyre était alors sous-officier, dans le corps colonial des méharistes, au Sahel, à l'époque où toute cette partie de l'Afrique se trouvait occupée par la France. Ce jour-là, il a failli mourir de soif, après des jours de souffrances terribles, perdu au milieu du désert, sans oasis en vue. Cet épisode, Tisseyre l'a raconté à plusieurs reprises, et très bien, dans des textes différents, tout au long des trente années qui ont suivi, en avançant à chaque fois un peu loin dans le délire qui en est issu. Voici par exemple ce qu'il écrivait dans un livre intitulé *Rires et larmes dans l'Armée* :

La tempête, maintenant, arrivait avec une fureur extraordinaire et d'une telle violence que le sol en tremblait.

[...]

Malheur ! je ne pouvais plus tenter aucun effort, ma volonté était anéantie.

Je m'apprêtai résolument à mourir et je m'enveloppai le bas des jambes dans la « gandoura » afin de « tourner » plus déceimment !

Le sirocco soufflait de plus en plus... un mugissement sauvage emplissait l'immense désert.

J'entendais des cris, des appels, des râles... J'entendais des mots étranges parmi lesquels « HEL ! » HEL ? ?.

Très distinctement, une voix de femme prononça mon nom et dans « l'hallucination » peut-être ? je vis des peuplades innombrables, affolées, terrorisées, fuir vers l'Est en criant ce nom fatidique de « HEL » ! ? suivi d'autres cris étranges, que je n'avais jamais entendu prononcer » (p. 299).

Dès 1902 Tisseyre avait publié une première brochure où il faisait le récit de cet événement. Il l'avait intitulée *HEL!*, bien entendu. En voici le passage central :

Cherchant alors l'origine de HEL, nous découvrîmes d'autres mots qui semblaient des premiers éclats de gosiers prononcés par un organe vocal inhabile, mais qui devaient être suffisants aux époques des civilisations primitives de l'homme.

Nous annihilant en quelque sorte... nous essayâmes de « revivre » les âges préhistoriques.

[...] et en souhaitant ardemment de connaître l'origine du mot HEL ... nous nous crûmes transporté momentanément au pays des G'HEL...

Des mots nous devinrent familiers, des langues nous devinrent familières... et nous reconnûmes des accents et des mots qui, de déductions en déductions nous ramenaient invariablement aux origines des premiers foyers humains vers l'Occident [...]

Nous nous souvînmes de gens qui tressaient leurs cheveux en forme de queue de cheval, en crête de coq ou en cimier de casque.

D'autres se rasaient la face et se teignaient le corps avec une argile rouge.

D'autres se tatouaient de signes particuliers, afin disaient-ils de se faire reconnaître un jour, par leurs aïeux.

Et ces hommes craignaient invariablement l'écroulement du Ciel ; ils insultaient les tempêtes et glorifiaient la Lune.

Nous nous « remémorâmes » les armes, les costumes, les coutumes, les traditions et les « prières » de ces hommes qui, parfois, fuyaient devant des colonnes de feu, des vagues d'eau immenses et des vapeurs si épaisses qu'elles éclipsaient les nues.

Nous vîmes des peuplades entières, englouties par des trombes de lave, par des pluies torrentielles et par des avalanches de toute nature... et tous ces gens affolés, dispersés et désorganisés invoquaient un dieu nommé HEL... (p. 310).

On le voit : tout est sorti d'un son, ce « HEL ! » entendu dans le désert le 20 juin 1900⁵. C'est le *big bang* d'Ananké, et son délire ne va pas cesser d'extraire de cette syllabe tout ce qu'elle contient, tous les sons de la langue, toutes les histoires

5. — Tisseyre a repris le récit de cet épisode originaire de diverses façons dans les textes qu'il a publiés au cours des trente années qui ont suivi, et dont voici la liste :

Sous-Offs d'Afrique. Paris : Vanier, 1898 (Vanier venait de publier Verlaine et Huysmans). *HEL! (Dieu) : Simple résumé*. Grand in-80 à 2 col., 35 p. avec gravure (par A. Barrère) et portrait. Paris. Impr. Liber, 1902. *Rires et larmes dans l'armée*. Paris : Messein, 1907. *Ces messieurs et dames des grands magasins*. Paris : Messein, 1908. *L'Assiette au beurre coloniale*. Avec portrait et fac-similé. Paris : Messein, 1911, 11^e éd. (sic). *HEL! (Dieu) : « Visions préhistoriques »*. Paris : Sansot, 1927. *Annexe et résumé*. Paris, 1928.

Tisseyre mentionne d'autres livres, dont je n'ai pu trouver la trace : *Le Cafard*; *Tartarin de Toulouse*; *Silhouettes-Lascars*. Il avait en outre publié vers 1900 un certain nombre de brefs « récits coloniaux », genre à la mode à l'époque, dans la revue *L'Africaine*. Il fut aussi l'éditeur et le rédacteur-en-chef d'une curieuse revue de théâtre, *Les Coulisses* dont il n'existe apparemment qu'un seul exemplaire (n. 1, avril 1902), orné de caricatures pacifistes et comportant des extraits du poème d'Ananké « Les yeux de la Targuia » ainsi que des proclamations socialistes.

possibles. Elle produit ce qui va lui permettre d'apparaître par la médiation du révélateur qu'elle s'est choisi. Autoproduction de la parole, par laquelle Dieu se nomme et crée le monde en le faisant sortir de son nom. Il *fallait* que Tisseyre soit là — d'où le nom qu'il s'est choisi d'« Ananké » — pour entendre ce nom, dans ce lieu prédestiné, tout près de l'oasis de Tit-Sahel, au milieu du Sahel.

Naturellement, Tisseyre ne s'interroge jamais sur la « coïncidence » qui fait qu'il a la révélation du nom de HEL précisément en ce lieu-dit (nom dont il donne une « traduction » : « merci à Dieu », p. 302). Mais c'est là bien évidemment que passe la ligne de partage entre *genèse* miraculeuse et *origine* accidentelle, entre ce qu'Ananké interprète comme la rencontre avec la loi de son destin et ce que nous, analystes de son expérience, nous repérons comme des préconditions extérieures au délire lui-même. Si ce délire peut s'expliquer — au moins partiellement — c'est bien par les accidents de la biographie, des accidents dont lui, Paul Tisseyre, ne peut à aucun moment envisager qu'ils eussent pu ne jamais avoir lieu.

L'origine est donc de l'ordre de l'accidentel⁶. Mais elle est double à son tour. D'un côté, il y a une vie. De l'autre côté, il y a ce qui fut sans doute toujours présent, secret, ou ignoré du sujet Tisseyre lui-même : tout un lot de fantasmes et de fascinations. Si donc nous voulons comprendre non seulement la genèse des « visions préhistoriques » d'Ananké, mais leur origine aux origines mêmes du sujet, il faut relire ses textes et tenter d'y repérer ce qui échappe aux contingences historiques ou socio-politiques qui ne font que fournir des éléments de décor à ses récits délirants. Il faut tenter de comprendre ce qui s'exprime de radicalement personnel — et donc de réellement « atypique » pour le coup — à travers l'affabulation, typique quant à elle de toutes les logophilies galopantes.

De ce côté-là les traces sont rares, et je ne me hasarderai pas à les interpréter, seulement à les rassembler. Ce faisant, je retrouverai enfin un terrain plus familier, plus propre aux réinvestissements habituels des scénarios psychanalytiques. Il faut en effet nous demander maintenant : qu'en est-il donc du *désir* qui anime cette onomastique ? Pour le trouver, chez Ananké, il suffit très simplement de chercher la femme.

6. — Un poème antérieur, daté de 1898, reproduit p. 14, portait déjà le titre de *HEL! (Dieu)*, et faisait montre de préoccupations de nature historique, sans cependant laisser soupçonner la crise qui devait survenir ultérieurement.

On la trouve, à un premier niveau, dans le très violent anti-féminisme de Paul Tisseyre, qui s'exprime ainsi :

La décadence de la femme, la promiscuité, la stérilité, toute la kyrielle de vanité, de sottise, de stupidité qui caractérise chez elle la masculinisation, la femme-monstre, qui, sous prétexte de vivre sa vie ! vit, au contraire, une existence incompatible avec son sexe, est l'œuvre de l'homme en décadence, de l'homme amolli, de l'homme inquiet qui doute de ses forces, de l'homme qui ne peut vaincre suffisamment une femme pour lui imposer... la chair de sa chair.

[...]

L'histoire démontre encore que le règne de la femme sur l'homme décadent, est toujours précédé de cataclysmes d'abord partiels, de troubles sociaux variés, d'avertissements mystérieux, occultes, que les initiés aux sciences astrales aux époques de la pré-histoire, appelaient les colères du Ciel. (p 69).

Cette femme-là, la « femme-monstre »⁷, a bien entendu une contrepartie positive. Chez Ananké, c'est la mère qui tient ce rôle. Pourquoi ? Parce que la femme, comme mère, est celle qui joue le jeu, celle qui a des enfants, même contre le désir de l'homme « flasque ». Ici, et bien qu'il paraisse s'aligner sur une idéologie tout à fait stéréotypée, Ananké fait en réalité un écart considérable, qui pointe sans doute quelque chose de douloureux dans sa propre histoire. Celle qu'il valorise en effet, ce n'est pas tant au fond la mère en tant que telle, celle qui est femme et mère, que la *fille-mère*. Voici ce qu'il en dit :

Une femme qui n'a pas créé vit en marge de la nature ; elle est inférieure ; elle est tarée généralement d'une déformation physique ou cérébrale, ou d'une maladie secrète ; elle est en dehors de la Société qu'elle dépare, qu'elle trahit, qu'elle encombre.

[...]

Aussi, le but d'une femme, l'unique souci d'une femme, même chez les infirmes, les aveugles, etc., c'est d'être mère ; et elle emploiera tous les moyens, elle luttera contre tous les obstacles sociaux pour gagner sa maternité coûte que coûte.

Personne, du reste, quelle que soit sa situation, ne se permettra de lui reprocher sa maternité anonyme.

Dans les meilleures familles indigènes, le mécontentement familial, la surprise désagréable une fois manifestée envers la fille devenue mère, chacun s'occupera de l'enfant, inattendu, avec sollicitude.

7. — Pour être juste, il faut aussi citer ce passage de l'*Assiette au beurre coloniale* : « On ne peut nier que les premiers cerveaux pensants furent ceux des femmes » (p. 12).

La présence de l'enfant fait pardonner, puis oublier *la faute*.

[...]

Toute femme lésée dans ce bonheur, dans cette aisance, *dans ce droit*, a droit à toutes les manifestations de la colère et de la vengeance aveugle, vis-à-vis de l'homme, vis-à-vis du père de son enfant, qui la frustre dans le plus impérieux de tous les devoirs.

Elle a le droit d'user de tous les secours de la vendetta (p. 67).

Est-ce un simple hasard si le thème de la fille-mère hantait aussi Brisset ?

C'est pourquoi les grandes familles, les patriarches, les pères et mères de nombreux enfants étaient respectés, autrefois, jusqu'à la vénération et que les femmes qui n'avaient pas d'enfants, les femmes qui ne créaient pas, étaient méprisées et chassées d'un foyer.

Disons en passant que la *fille-mère* n'existait pas moralement ; une femme avait le droit de choisir le père de l'enfant qu'elle désirait et de méconnaître *ce père* ensuite, si bon lui semblait (p. 52-53).

La fille-mère vient ainsi former un étrange trio avec le père sans femme et la femme sans enfant. La femme sans enfant, c'est la femme-monstre — mentionnée plus haut. Le père sans femme, c'est HEL en personne, bien sûr — il est partout, paternité pure, puisqu'il tire de soi toute l'humanité, et c'est pourquoi toutes les langues rappellent son nom en l'alliant aux "syllabes mères". Voici d'ailleurs ce que dit Ananké, dans des formules qui raviront les lacaniens :

Mais, si le langage se métamorphose au point de perdre presque entièrement sa phonétique ancestrale, le nom de la race, le nom de la famille, le nom du père, garde toujours, même dans les *polysynthèses* les plus simplifiées ou les plus plus diffuses, même dans les élisions ou dans les transformations les plus bizarres, une musique phonétique, un accent, une *manière de vibration*, qui, même très faible, rappellera toujours avec une persistance miraculeuse, mystérieuse, le nom d'origine, le nom des aïeux, toujours relié à celui du Dieu ancestral, HEL ! (p. 75).

On aura deviné que la fille-mère, dans le système d'Ananké, c'est aussi bien sûr la vierge-mère, à la fois Eve et Vénus, quelque chose comme une Marie sensuelle :

Le lecteur saura maintenant que le *Père Adam* des classiques légendes fut *bigame* ; que la *blonde Eve* était, au contraire, une brune mulâtresse ardente, aux yeux noirs et veloutés comme les

ont encore les Wa, ses rares descendants, au teint *gammé du jaune clair à l'ocre brûlé*.

La belle Vénus, que les traditions basées sur des *erreurs de successions ethnologiques* représentent avec une opulente chevelure d'or déployée sur la neige des vagues océaniques, est une *doublure mythologique* d'Eve!

WA-NA...Wanu...Wenu... Vénus est le même mot que HEL-WA... HEWA... Eve (p. 271).

J'ai dit qu'il fallait chercher la femme. Nous venons de la trouver sous sa forme mythologique. Mais tout chez elle n'est pas mythologie, et il faut bien qu'il y ait eu, pour lui donner forme dans le système du délire, d'abord quelque chose qui fasse d'elle un événement, aussi bouleversant qu'a pu l'être la révélation du nom de Dieu au seuil de la mort, au milieu de l'orage, quand la fin s'annonçait en dévoilant le mystère des origines. Il faut bien qu'ait eu lieu, au moment du *big bang*, quelque chose comme un *coup de foudre*. Et de fait, ce qui a frappé Ananké, c'est une femme, la Targuïa — la femme Touareg :

Les femmes *Touareg*, (la Targuia) parlent entre elles, un langage que les hommes ne comprennent pas.

Elles emploient une écriture dont les caractères représentent des syllabes.

[...]

Orphelines, mariées ou veuves, elles conservent des droits d'indépendance, de liberté et de propriété.

Dans une oasis peuplée de Touareg devenus sédentaires, nous avons connu des Targuia qui dirigeaient leurs cultures, leur palmeraie et leur troupeau de chameaux et de chèvres avec beaucoup d'autorité.

Leurs esclaves semblaient très soumis.

Nous fûmes *saisi* de stupeur et d'admiration la première fois que nous aperçûmes une Targuia pure ; car la femme Touareg est bien différente des *Hartaniennes*, des *Mauresques*, des *Bédouines*, etc.

Il nous *sembla voir* Eve dans toute sa beauté, quand elle était encore AW-AN, c'est-à-dire *avant* qu'elle ne devînt la mère de tous les NA-WA, avant la *tentation du Serpent* ! (p. 230).

Cette femme, Eve et Vénus, mère sans homme, il lui avait déjà consacré un poème, trente ans plus tôt, écrit en 1900 au Sahel et publié dans ses *Rimes d'exil*, une partie du livre intitulé *Le Cafard* :

Et quand je vis tes yeux, femme mystérieuse,
Je sentis un frisson qui partout m'ébranla ;

Mon âme eut une crainte et devint soucieuse...
 Puis mon esprit frappé... inquiet... se troubla.

C'est que j'avais cru voir, aux feux de tes prunelles,
 La femme qui, chez Eve, aux temps lointains brilla ;
 Et je songeais... que les questions éternelles
 Pouvaient se lire au fond d'un oeil de « Targuïa »
 (p. 343)

La vision de *HEL* n'était-elle pas en attente dans ces « prunelles », avec leurs questions « éternelles » ? Et si derrière *HEL* il y avait « elle », cette femme tout à fait particulière qu'est la mère phallique, incarnée dans *La Targuïa* (mâle puisqu'elle fonctionne comme un homme), devenue Dieu, père sans femme et fille-mère à la fois ?

Cette figure secrète, dont tout le système des « visions préhistoriques » est comme la « polysynthèse », pour parler comme Ananké, on trouve la confirmation de son existence dans la dernière partie de ces *Visions*, qui s'achèvent sur un texte tout à fait étrange et très beau, intitulé « De l'Amorphophallus. De la circoncision. Origines de la Fleur de Lys ».

Tisseyre y poursuit une recherche étonnante où il tente d'identifier l'objet-source des représentations iconographiques de la fleur de lys, un symbole détourné de son vrai sens — selon lui — par les « Chrastas » (c'est-à-dire les Chrétiens)⁸. Voici où il le trouve : dans une fleur tropicale qui sort de l'ordinaire, l'*Amorphophallus* :

cette plante, de la famille des aroïdées, se spécialise dans un spadice androgyne terminé par un appendice boursoufflé, conique et très épais, que surmonte une spathe gonflée et convolutive à la base, avec un accroît de tissus qui semble couvrir son faite — sa tête — d'un casque de cryptogamme.

[...]

A ce moment l'amorphophallus est dans l'éclat de son « outrageante puberté » (p. 320).

8. — Ananké établit clairement un lien entre le caractère fondamental dans son système de la syllabe « HEL !, venue de l'hébreu, et un certain philosémitisme. Ainsi dans *Les Coulisses* cette notation à propos de son collaborateur : « Montéhus — un « youpin » — Qu'est-ce que ça peut me foutre à moi que ce garçon-là dise « H'EL » quand moi je dis « Dieu » ! Et dans *l'Assiette au beurre coloniale* : « J'aurais plutôt à me plaindre des Juifs... Mais je ne les hais point. Je dois reconnaître que les textes de leur religion sont infiniment supérieurs à ceux de tous les autres... Les combattre au lieu de leur tendre la main, c'est de la folie ». (*Préface*).

Il est inutile, sans doute, de faire un dessin. Le Lys, dont on a fait le symbole de la virginité, n'est autre en réalité, selon Tisseyre, que cette fleur androgyne, à la fois éminemment mâle et intensément femelle. Il l'assimile encore à l'hamoa du Zend Avesta :

La plante céleste hamoa, pressée et meurtrie, donnait un breuvage capable de peupler l'esprit d'inspirations merveilleuses, en même temps que l'enthousiasme du Rêve doublait les forces pour engourdir la femelle, pour la rendre inerte de joie, d'ivresse lascive, de bonheur et de reconnaissance...

[...]

Hamoa !..Ham !.. la chair ! (p. 324).

Où l'on retrouve l'une des « syllabes mères » fondamentales du système onomastique (« HAM »). Mais ce n'est pas tout. En effet — détail que je n'avais pas encore mentionné — si Tisseyre survit malgré l'épreuve du désert, ce n'est pas au hasard qu'il doit son salut, mais à un Targui, et l'on va voir quel est son nom — puisqu'il est dit que tout dans cette histoire est une affaire de nom :

Je voulais crier ! impossible ; mais, dans un effort suprême, je lançai mon casque à l'inconnu, qui le saisit... et qui s'approcha de moi...

C'était Ben-Hamoâ !

Puis Ben-Hamoâ n'est pas un Arabe ; c'est un fils de Targui soumis.

Et, mille autres tonnerres ! Ben-Hamoâ ça veut dire... le fils de ma mère !

J'avais devant moi, un autre moi-même ! (p. 300).

Inutile d'aller plus loin. Le nœud onomastique noué par Ananké nous amène là, à cette figure impossible de l'auto-engendrement virginal (« à moi »), à ce mystère sacré découvert dans les yeux de la Targuïa et que les femmes se transmettent dans un *langage syllabique secret interdit aux hommes*. Lui, Ananké, il est parvenu à le surprendre, ce langage, et à nous le révéler, au prix de sa mort.

Cela en valait la peine sans doute, puisque le savoir si douloureusement acquis donne accès à des visions inédites. Comment, sinon, pourrait-on imaginer de condenser toute l'histoire de Dieu et des hommes dans une seule formule absolument inouïe comme celle-ci, dernier mot sans doute du fantasme le plus profond d'Ananké :

Breuvage d'ivresse, Hamoa sacré, sève enivrante..., l'amorpho-phallus des Temples de la création, n'est-il pas à ton image ?

Vénus noire au Phallus bleuté, (Lys des Croisés) reste vouée à l'Amorphos, à la force, à la victoire du geste qui, seul, peut vaincre la femme (p. 326).

« Vénus noire au phallus bleuté... ». Voilà une image, une magnifique fleur de rhétorique délirante, qui justifie bien à elle seule les douleurs du petit sous-officier méhariste, tourmenté par le désir de savoir.

Michel Serres et le mystère des origines

Qu'il y ait du texte — depuis notre site dans le questionnement « littéraire » — voilà bien le grand mystère. *Du* texte et non pas *des* textes. Quelque chose plutôt que rien. Question qui fonde aussi la cosmogonie : Borgès en a montré le rapport labyrinthique à la littérature. Mystère que rien sans doute n'éclaircira si la question posée demeure : « pourquoi ? » Cette question là, qui saurait la poser, puisque aujourd'hui le savoir sait qu'il ne saurait rien dire des origines ? Essayons cependant, car la réponse existe. Ou du moins il en est une. Mais qui ne saurait être *une*, puisque c'est Michel Serres qui l'avance. Réponse multiple formée d'intuitions venues de tous les horizons manifestes ou secrets de son savoir. Et cette réponse n'en finit pas de questionner, évidente et hermétique à la fois. Elle lui appartient et tous ses textes en sont possédés, puisqu'on ne saurait la tenir sans à chaque mot réécrire le labyrinthe d'anagrammes de toutes les bibliothèques. Ce parcours fait de la réponse un projet (au sens où il est dit dans *L'interférence* :

De sorte que l'objet n'est pas, à la rigueur, prédonné à la science, sauf comme vague désignation d'un corrélat : au contraire, c'est elle qui le livre et le délivre infiniment. Il est l'horizon du savoir, et non la référence initiale de son exercice. L'objet est projet (H II, p. 63)¹.

C'est donc dire que la question du *comment* nous entraîne à la rencontre d'un « objet » dont on ne peut espérer qu'il sera simple et définitif : plutôt cousin du Snark ou du quark. Lire Serres, c'est s'accouder à la fenêtre pour y découvrir un

1. — Les titres des livres de Michel Serres sont abrégés comme suit : *La Communication*, H I ; *L'Interférence*, H II ; *La Traduction*, H III ; *La Distribution*, H IV ; *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, L. Les références sont placées à la suite des citations, avec indication de la page.

immense horizon, l'inépuisable du présent. Mais c'est recevoir aussi d'un coup le souffle de mille ouragans qui ne laissent rien en sûreté, ni les certitudes de la fiction, ni les rêveries de la science, ni le rusé pathos de la philosophie.

De théories de la littérature, nous ne manquons certes pas. Insuffisantes pourtant — par trop de suffisance peut-être. A trop vouloir embrasser dans l'à priori des théorèmes, l'horizon s'en trouve mal étreint. Lorand Gaspar : « Ceux qui veulent enfermer la langue dans un code, dans un système froid et incorruptible de reflets, en cette nervosité de miroirs qui se multiplient à l'infini, la placent dans un refus de jouissance et de peine, sur le versant de l'indifférence thermodynamique »². L'étreinte de Serres sur ce qui peut se dire du texte à partir de la science présente est d'une autre nature : par ouvertures, glissements, variantes, voisinages et transformations. Sans oublier le plaisir et la douleur. Lui qui sans relâche interroge, entre autres, la littérature dans tous ses états n'oublie jamais d'y apporter les inquiétudes de son savoir, devenu vision. Ce qu'il nous apprend du texte se dit toujours en des lieux de rencontre où se confrontent diverses visées : sur la matière, sur le vivant, sur le langage, sur la mort. Il nous faut donc glaner, attendre le détour d'un chapitre ou d'une lecture pour saisir tout à coup et pour un instant une sentence, une maxime, un fragment qui résonnera longtemps. Et de là, à notre tour, imaginer. De l'assemblage de ce qui n'est d'abord qu'un tissu de citations, quelque forme peut-être surgira.

Economie du moindre effort, deuxième principe de la thermodynamique. Dans cette promesse de froid pur, l'incongruité de la voix³.

Feux et signaux de brume. Zola et La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce sont deux grands livres où s'ébauche, par passages et approches, une théorie du texte. Non pas sans doute l'énoncé de règles particulières et spéciales (encore que pour Zola cela aussi soit présent), mais plutôt une présentation des conditions d'ensemble qui font qu'il peut y avoir du texte. Nulle surprise que ce soit dans le livre sur Lucrèce que cela se dise avec la plus grande force, puisque la

2. — *Approche de la parole*, 1978, p. 37.

3. — *Op. cit.*, p. 23.

théorie de celui-ci sur la formation de ce monde s'énonce du même mouvement qui dit la formation de la langue et de l'écrit. Chacune ne peut se dire que par l'autre :

Voici quelque chose plutôt que rien, voici l'existence, voici des turbulences, des spirales, volutes, tous schémas hors de l'équilibre. Ils seront ramenés à zéro par la dégradation, les ruines et la mort. Mais, temporairement, ils se forment. S'ils existent, c'est comme écart à l'équilibre, et s'ils se forment, c'est par la différentielle d'écart, son inchoatif suspendu. Or les atomes sont des lettres, ils s'associent en phrases, et se rassemblent en volumes (L, p. 32).

La question du texte nous reconduit donc dès le départ à un faisceau de questions : sur l'atome-lettre, sur le langage, sur le sens, sur le discours. Il faut prendre garde cependant que c'est nous qui lisons ainsi, depuis notre site, non celui de Michel Serres, car il n'est pas venu à ses lectures en y apportant d'emblée une interrogation « sémiotique ». Ce n'est qu'à partir du moment où il s'est posé la question même *du sens* et *des sens* dans le texte qu'a pu venir au premier plan, ne serait-ce que de façon transitoire, le problème de la textualité du texte. Sans doute n'utilise-t-il pas de tels termes, mais c'est bien ce niveau d'analyse qu'il désigne quand il écrit : « La sémiotique est tout d'abord une topologie » (L, p. 179) ou encore : « La maille élémentaire du discours est la bifurcation ». (L, p. 182) Cette interrogation, liée à certains remaniements de sa doctrine antérieure sur les rapports entre littérature et sciences (« je ne dis plus..., je dis... »), n'a pu s'amorcer qu'à partir du moment où la question linguistique/sémiotique s'est à son tour rangée pour lui sous le chef d'une certaine physique.

On voit ainsi Michel Serres répéter entre sémiotique et physique l'opération qui consiste pour Lucrèce à « appliquer finement Epicure sur Archimède » (L, p. 22) : « Epicure et Archimède forment déjà un univers non-aristotélien » (L, p. 36). Il ne restait plus qu'à ruiner la *Poétique* et sa géométrie de la mimémis. Michel Serres n'est-il pas aujourd'hui l'Epicure de nos savoirs ? Ce qu'il énonce, de l'histoire par exemple, devra par conséquent s'entendre de toute production humaine, « texte » compris :

Pourquoi voudriez-vous qu'une logique de la ressemblance et de la différence, de la contradiction et de l'identité, voire du continu et du discontinu, bref une logique simplette à deux valeurs, comme vrai-faux, même si on met les deux thèses ensemble pour les faire vibrer par la synthèse, l'ambiguïté, le paradoxe et l'indécidable, soit

à même de rendre compte de quoi que ce soit, alors qu'on sait depuis longtemps qu'elle ne saurait rendre compte des choses les plus simples, des savoirs les plus faibles ? Tout état de choses est déjà trop complexe pour elle. Et tout système élémentaire. *A fortiori* tout système un peu compliqué. *A fortiori* le plus complexe réel et observable, comme l'histoire. *A fortiori* si on cherche à comprendre comment un système se forme (L, p. 200).

Mais comment se forme donc un système ? Dans sa généralité, cette question renvoie chez Serres soit au discours de Lucrèce (Archimède plus Epicure), soit au discours contemporain sur la morphogenèse. Pour Serres, les deux paraissent être en stricte équivalence, au-delà des péripéties et des rebondissements de l'histoire culturelle. Ne dit-il pas de René Thom qu'il est « nouveau Leibniz et nouvel Archimède, par rapport à ces nouveaux épicuriens » que seraient Waddington et Prigogine ? (L, p. 49). Dans ce contexte, de quel type de système parle-t-on ? Là se trouve précisément la grande contribution de Michel Serres à l'avancement de la compréhension de systèmes comme ceux de la langue ou du texte, puisqu'il les réfère à ce qui s'entend par système « ouvert ».

Le structuralisme littéraire ne pouvait travailler que sur des systèmes clos et selon les lois des systèmes clos, même quand il visait à comprendre la multiplicité, la polysémie ou un très obscur « infini » de la génération textuelle. Les concepts de la linguistique structurale étaient impuissants à fonder la compréhension du texte comme formation et transformation. Or voici que l'ouverture en tant que telle trouve enfin une formulation — « Voici venu le temps de l'ouverture » (L, p. 86) — qui fait qu'« un système ouvert » sera « très supérieur, par sa complexité, à un automate à milieu intérieur » (L, p. 87). C'est Michel Serres lui-même qui propose l'inférence : « Il ne serait pas matérialiste celui qui excepterait sa parole ou son écriture des lois physiques ou atomistes » (L, p. 88). L'ouverture du système fait de celui-ci une création d'ordre sur fond et à partir du chaos stochastique, programme contre hasard, remontant pour un temps la pente qui mène par force au triomphe du désordre.

Voilà qui permet de saisir toute la fragilité folle de ce qui tout à coup fait ordre : miracle de l'intégration surgissant du travail même de la désintégration, au-delà de la ruine qui est l'état, pourtant, le plus probable. D'où : « La science n'est pas du général, mais du rarissime. Le discours n'est pas ordinaire, sens et signe sont exceptionnels » (L, p. 98). « Dans la cataracte de l'insensé, où les atomes-lettres se précipitent vers leur

chute, voici la naissance du sens. Le discours est un écart à l'équilibre comme tel ou tel des états de choses » (L, p. 99); « Il n'y a de monde et de choses du monde que par le *clinamen*, dans leur existence, leur commencement et leur fin. Et il en est de même des mots, des textes, de la langue toujours déclinés, toujours dérivés. La formation n'est, au bout du compte, qu'un cas particulier de la transformation en général » (L, p. 115). Tout cela sur fond de risque et d'inquiétude, de perte et d'incertain, car « le système ouvert, contenu plus contenant, est livré tout entier à l'opérateur d'atomisation, le préfixe dichotomique » (L, p. 88); « A l'extrême du déploiement, la dissémination » (L, p. 115).

Ce que nous apprenons ici, c'est à reconnaître les racines de la fascination moderne pour le « signifiant », puisqu'il est le seuil au-delà duquel se découvre l'aléatoire du discours et celui du sujet : ordre et désordre. Ce que nous y apprenons encore, c'est que nous ne devons pas dans cette béance aller chercher l'intuition vertigineuse de l'absence, du néant, du manque ou du rien, mais plutôt l'immersion heureuse au fil du fleuve semé d'îles et de turbulences en attente de notre projet, là où se rencontrent les choses et les sens. Fin du nihilisme textuel : autant de morts, autant de naissances. Misérables miracles, momentanés, mais miracles pourtant. Un monde, une langue, un texte : « la ruine ici est contemporaine d'une plénitude, ailleurs » (L, p. 214).

A travers toute la série des *Hermès*, telle est la leçon qu'administre Serres dans ses lectures, et que *Lucrece* accomplit en en permettant la formulation depuis un site que l'on pourrait dire par approximation métalogue. Les textes d'*Hermès* sont des approches de carrefours singuliers, mais que le *Lucrece* permet de saisir comme produits d'une histoire et d'une théorie. Pour mieux souligner ce qui s'y lit, attardons-nous à trois moments particuliers : « Cendrillon » dans *La Communication*, « Musique et bruit de fond » dans *L'Interférence* et « Origine du langage » dans *La Distribution*.

En marge d'un volume qui, en juxtaposant toute une partie de « mathématiques » à une partie de « philosophie », pose l'une des matrices les plus riches de la série des *Hermès*, on trouve, comme en annexe, mais bien plutôt comme à la fois reste et produit de la rencontre des mathématiques et de la philosophie, un petit dossier à son tour divisé en deux. La deuxième moitié s'en intitule « Dictionnaires ».

Qu'est-ce qu'un dictionnaire ? Le dictionnaire est en apparence une taxinomie, mais il est encore bien plus un échangeur, la constellation des nœuds d'un réseau, l'horizon ouvert d'un voyage à travers les mots et les textes : lexicographie, loxodromie, graphes de mémoire⁴. En ce sens, tout dictionnaire ouvre l'espace de la traduction : d'un lieu d'une langue à un autre lieu d'une même langue, ou entre les langues et même entre les codes. Tout texte est ainsi polyglotte. Parlant toutes les langues, il parle aussi celle de la théorie, de sa théorie ; et c'est tout cela sans doute qui le fait texte. Tout texte est donc, d'une certaine façon, le mythe de sa propre formation. Non la formule générative, mais le mythe : un discours sur la violence des origines. Toutes les singularités du même ordre répondent probablement à cette généralisation, et tout texte en relève.

Ce n'est pas cependant, comme on aurait pu l'attendre, dans un « nouveau roman » — c'était pourtant l'époque — que Michel Serres trouve la figure de cette loi, mais dans un conte sans âge : *Cendrillon*. Selon la démonstration, « Cendrillon, c'est un mot, un immense jeu sur un mot. Les objets s'y groupent avec une cohérence quasi-mathématique, forment un réseau où circule un son unitaire » (H I, p. 218). S'il y a tant de métamorphoses dans le texte, n'est-ce pas alors que le texte *est* métamorphose ? « Métamorphose : métaphore ou métonymie » — « Et si la métamorphose n'était que jeu de mots, calembour, à peu près phonétiques ? » « Rien de plus cohérent, alors, qu'un jeu de mots » (H I, p. 215).

La *transformation* comme condition de la formation. Voilà bien la règle du dictionnaire, à la fois diachronique et synchronique, la matrice de l'intertextualité. S'il y a du texte, c'est qu'il y a de la langue à transformer ou du texte préalable à redistribuer.

L'argument des quelques pages sur Cendrillon est à retrouver bien entendu à la fois dans le *Lucrèce* et le *Zola*. Dans le *Lucrèce*, sous le parrainage de Saussure, lecteur lui aussi du *De Rerum Natura* qu'il voyait s'engendrer en partie à partir du nom sacré d'Aphrodite, déesse de la liaison. Dans le *Zola*, par le jeu constant sur l'onomastique, pratiqué d'ailleurs par Zola lui-même pour à la fois motiver et lier son texte sur la longue por-

4. — On ne parlait pas encore d'*hypertexte* à l'époque où cet essai parut (1979), mais c'est bien là la traduction informatique concrète de ce qui n'avait de forme que spéculative dans la réflexion de M. Serres.

tée du cycle. Tout peut entrer dans le même processus de circulation : « Si la circulation des femmes et des biens était simulée par la circulation des mots, les transports secrets des sens enfouis et des signes traduits, codés, chiffrés, illisibles ? Et si les transferts de la libido étaient symbolisés par des glissements de vocables et de phonèmes ? » (H I, p. 215). Une théorie et une pratique de la lecture se déduisent naturellement de cette vision, mais en ce carrefour du premier *Hermès*, Michel Serres ne va pas au-delà de l'horizon de langue, posée comme univers ouvert aux circulations, transports et échanges, et constituée sur la base de ces procès. La « métabase » comme principe d'engendrement et de lecture du texte ne conduit pas encore à ce que le Lucrèce réalise et que l'on pourrait qualifier d'*écopoétique*. Le texte n'est encore qu'une poche d'ordre tabulaire en situation de simple représentation pour la théorie qui s'énonce à côté — « ce qui précède est de théorie, parfaitement connu de chacun » (H I, p. 215). Effet d'illustration ou d'exemple : le texte comme modèle heureux de la théorie, le premier traduisant la seconde.

A ce stade, la traduction demeure avant tout l'un des visages de la communication — et c'est aussi le titre du livre, contribution au structuralisme alors régnant. En témoigne la lecture du *Don Juan* de Molière qui conclut le livre en insistant sur l'échange et la dette, l'assignation des sujets par leurs rapports dans la structure du don. Serres cite alors Mauss (« aurions-nous jamais pu lire Molière sans Mauss ? ») (H I, p. 245), mais au détour de ce chemin, c'est aussi bien Lévi-Strauss et Lacan qui se joignent à l'opération de la lecture dans son effort pour déchiffrer les mécanismes du sens.

Michel Serres ne refuse pas l'appellation de « structuralisme », mais il est apparent que la variante qu'il en propose l'approfondit singulièrement, jusqu'à le transformer. C'est par la musique nouvelle qu'il franchit ostensiblement ce pas. L'agitation des langues, le furet des mots, les traductions, les dictionnaires, les anagrammes, tout cela n'est encore en effet que sous-produit du signal, du signe et du sens. Rien d'*inouï* ne survient en ce champ, tout se répète par « métabase » dans un immense procès de reprise.

La littérature n'échappe pas à cette pesanteur humaine, à cette musique qui « ne peut cesser d'être culturelle, marquée des relativités d'ici et de là-bas, naissance et entourages, éducations et savoirs, peuples et classes, visions pathétiques et référées de l'homme et du monde ; le corps entier demeure un filtre culturel relatif, et nul n'a jamais ouï que ce qu'il peut

entendre, que ce que sa culture lui permet d'espérer » (H II, p. 192). Tout le *Zola* est fait des thèmes et variations que cette musique-là enseigne à dévider ou démêler. Nulle surprise que s'y retrouvent mythes et légendes, jeux et héros : la Grèce, dernier et premier rivage, éveil du premier, du seul récit que nous puissions entendre entre les pages de notre dictionnaire.

Mais on peut aller plus loin, au-delà de tout horizon, sans s'arrêter à la jouissance du produit, à la contemplation de telle beauté se détachant sur tel fond. Et c'est encore la musique, mais une autre, qui enseignera comment — et peut-être pourquoi. Fin du signal, du signe et du sens, grâce à un passage par l'universel autre, celui des mathématiques « nouvelles » à partir de quoi Xénakis fait une musique littéralement sans précédent : « Les règles mathématiques condamnent Xénakis à dire l'inouï, à faire entendre ce qui n'est jamais ouï, puisqu'on n'entend jamais que ce qui est tracé sur ce négatif, que ce qui figure sur ce nuage, c'est-à-dire sur le phénomène brut de fluctuation » (H II, p. 188). Qu'y a-t-il là à entendre ? « Le langage simulé du microcosme », « la voix nue des choses de l'univers » (H II, p. 185), « l'effet de grenaille, l'effet de scintillation, le bruit d'agitation thermique — l'ensemble des bruits de fond » (H II, p. 190), « la forme originaire de la communication en général, dont la voix humaine est un îlot » (H II, p. 190), « le négatif et la condition de toute communication » (H II, p. 191), « l'ensemble des objets, le tissu de leurs interférences » (H II, p. 191), « l'espace transcendantal de toute communication » (H II, p. 193).

Toute langue est ordre préalable, programmée/ programmant, trop humaine déjà pour que ne soit pas filtrée d'avance, inaccessible à l'ouïe, toute la fécondité celée du non-sens. Et pourtant — il faut en revenir à Saussure — n'y a-t-il pas comme une mathématique de la phonologie, une topologie de la lettre non encore rabattues sur les codes du sens — ce que visait Mallarmé peut-être en « creusant le vers ? » Il faudrait alors parler de deux « poésies » comme Michel Serres parle de deux musiques : une poésie de la langue et une poésie de la communication, une poésie de la culture et du sens et une poésie de l'inouï, mêlées sans doute au fil des textes, confrontées dans les procès d'écriture particuliers, produisant des singularités hétérogènes qui font événement. Mais de tels textes, s'ils existent, peut-être au fond n'y a-t-il rien à en dire : l'inouï

est intraduisible et demeurera « intraduit »⁵. Seul le sens se glose, par découpage, redistribution, variation, et non pas ce qui se devine dans la béance des signes, ce lourd, cet insupportable silence aperçu dans l'entrebâillement des mots. Poésie : présentation du silence — « La familiarité du vide, sous les noms disséminés »⁶; « Tant de sang vierge est dans le blanc »⁷.

Intenable position en ce lieu nul, neutre et violent. Il faut alors remonter vers les surfaces : architectures de langage, topologies de langue, agencements de parole. Du bruit au texte : vaste espace dont les bornes enclosent un mystère d'origine, celui de l'origine des formes, de la « croissance de complexités » (H IV, p. 263). Mais poser ainsi la question, en termes de formalismes, serait encore rester dans des problématiques aveugles, puisque ce serait couper une fois de plus le symbolique du vivant, et donc du monde physique auquel, de cet improbable mélange que nous sommes, tout appartient.

La plus forte pensée de Michel Serres, la plus audacieuse, la plus saisissante sans doute, lie la vision d'un univers physique régi par la thermodynamique des systèmes ouverts, au monde humain des signes, en posant entre eux, en eux, l'organisme comme collecteur de la « multitemporalité » : « il est un échangeur de temps. C'est peut-être pourquoi il finit par connaître des systèmes différenciés par leur temps individuel : le monde, le feu et les signes » (H II, p. 263). Mais cet échange se fait par cascades, « d'homéorrhèse en homéorrhèse », et c'est un travail gigantesque. D'un point de vue informationnel, « il est obligatoire que les mouvements et transformations donnent lieu à un bruit de fond » (H IV, p. 264). — « Or, sauf extraordinaire, nous n'apercevons à peu près rien de ce chaos intense [...] Nous sommes plongés jusqu'au cou, jusqu'aux yeux et jusqu'aux cheveux, dans un océan furieux, démonté, mieux, nous sommes de part en part la voix de cet ouragan, ce hurlement thermique, et nous n'en savons rien » (H IV, p. 265).

Comment en vient-on alors à vivre dans la belle transparence du sens, dans le silence de l'intelligibilité ? Comment toute cette musique n'est-elle pas dévorée de parasites ? Michel Serres répond en renvoyant aux travaux de H. Atlan qui per-

5. — J'emprunte cette notion à S. Lévy.

6. — L. Gaspar, « Silence », in *Sol absolu*, 1972.

7. — E. Jabès, reprenant Mallarmé, lettre à J. Derrida, in *Ça suit son cours*, Fata Morgana, 1975.

mettent de comprendre ce phénomène à toutes les étapes des « formes globalisantes du système ». Les fonctionnements locaux entrent en relation selon une conduite déterminée de « voisinage, d'implication, d'intégration » (H IV, p. 265). Or, chaque nouveau palier « reçoit et manipule, intègre en général, le couple information-bruit de fond, émis au niveau précédent » (*id.*), et de telle façon que le bruit de fond se trouve « redressé », venant s'ajouter à l'information. De palier en palier on en arriverait ainsi à l'étape ultime, à cet « appareil spécial d'écoute » que constitue notre « sens interne » où tout finit par se traduire selon Michel Serres, de façon très freudienne, « sous les deux catégories larges du plaisir et de la douleur » (H IV, p. 266). Catégories qu'il ne faut cependant pas entendre comme des pôles de classement manichéens : « Il doit y avoir du bruit dans le plaisir et de l'information dans la douleur » (*id.*).

Tout au long des séries de transferts d'un niveau à l'autre, une transformation prodigieuse a donc lieu : là où ne jouait que le rapport du bruit à l'information, dépourvu de sens, peu à peu émerge quelque chose de tout différent : « Soit un montage hypercomplexe qui finit par donner le sens au couple de Shannon qui ne saurait être traité qu'à la condition de ne pas en avoir. Tout se passe comme si le problème central de la théorie de l'information était résolu, de soi, par les organismes vivants. Ils peuvent être décrits comme des montages producteurs de langage, à partir du bruit et de l'information » (H IV, p. 267). « La rumeur insensée devient sens par la série des redresseurs » (H IV, p. 268).

L'une des conséquences importantes de cette reformulation de la question du sens touche à la définition de ce que peuvent devenir le refoulement et l'inconscient dans la perspective de leur apparition au sein d'un système fait de tels emboîtements. L'inconscient, « ce n'est plus une boîte noire unique, c'est une série de boîtes gigognes, et cette série, c'est l'organisme entier, le corps » (H IV, p. 268). L'inconscient, le langage, le sens, le texte : modalités du corps hypercomplexe. « Tout se passerait alors comme si l'inconscient classique c'était la dernière des boîtes noires, la plus claire pour nous parce que déjà languagière au plein sens. Au-delà d'elle, nous plongeons dans le nuage des signaux insensés. Peut-être nous protège-t-elle de ce halètement assourdissant du stochastique, a-t-elle pour fonction de le renverser en symboles » (H II, p. 269). Renversement du bruit en information puis en sens, qui est aussi renversement du temps : les niveaux d'intégration sont des « redresseurs de temps » (H IV, p. 270). Cercle, spirale, tourbillon.

Nous en revenons au texte, à Lucrèce, et à Zola. Tout le langage de la nouvelle physique concourt à détrôner le langage critique de la vieille métaphysique. Si tout texte est un îlot néguentropique, une poche d'ordre surgie d'un tourbillon dans le flux des atomes-lettres, si le sens est topologique, si la littérature émerge du chaos, du bruit de fond qu'en même temps elle révèle, ne va-t-il pas falloir en tirer quelques conséquences ? Le *Zola* nous montre qu'on ne saurait parler valablement de littérature sans intégrer à nos lectures le chassé-croisé des traductions qui font que tel texte se forme polyphoniquement à partir de tels autres discours, ou dans leur direction : philosophie, physique, mathématiques, etc. Le *Lucrèce* nous requiert en outre d'apprendre une nouvelle redistribution du physique et du symbolique : la cascade de continuités et de catastrophes, d'émergences et de transformations qui enrachent la littérature dans la réalité que nous décrit la science contemporaine.

La critique se contente le plus souvent de variations sur le sens, de variations sur les liaisons internes et externes des textes. Michel Serres ouvre peut-être la voie à des entreprises d'un tout autre ordre, puisque par son intermédiaire nous commençons à pouvoir accéder à des savoirs où s'esquissent, ne serait-ce que fugitivement, les réponses à des questions telles que « comment peut-il y avoir du texte ? », « comment peut-il y avoir du sens ? », « comment tout texte redit-il son rapport au non-sens, à la langue et au chaos du monde ? » Il nous fournit lui-même quelques-unes des réponses, mais il nous indique surtout où et comment aller chercher les autres. Mais aussi *comment* les comprendre, car il ne s'agit plus alors simplement de méthode, pas simplement de technique ou de technologie, mais d'une manière de vivre, c'est-à-dire d'une éthique.

Les trois savoirs de la fiction

La disparition de la linéarité dans la fiction a déjà fait l'objet de nombreuses analyses¹. En reprenant ici cette question, mon but ne sera donc pas tant de proposer une nouvelle lecture des textes qui illustrent ce phénomène que d'essayer d'en explorer la logique en la rapportant à des problématiques qui n'appartiennent pas exclusivement à la littérature. En d'autres termes, à propos de quelques textes modernes, je voudrais essayer de combattre l'idée selon laquelle la littérature poursuivrait une évolution purement autonome², mais sans pour autant faire d'elle le reflet passif du monde (physique ou intellectuel) où elle apparaît — aussi complexe qu'on veuille en imaginer le mécanisme.

Plus précisément, je voudrais reformuler l'idée, souvent avancée elle aussi, qui fait de la littérature l'un des instruments essentiels qui permettent de penser ce monde : si elle ne le reflète pas, elle le *réfléchit*. En ce sens, la littérature ne devrait pouvoir se comparer qu'à la science ou à la philosophie. J'essaierai de montrer qu'elle entretient en effet sur certains points des relations tout à fait étroites avec elles, ne serait-ce que parce que, comme elles, la fiction est inséparable de tout un ensemble de présupposés et d'interrogations sur le temps, l'espace, l'ordre, le sujet. Examiner certains des présupposés qui font système avec la fiction de ce siècle, ce sera donc tenter de mieux voir en quoi celle-ci accomplit une activité qu'on peut dire cognitive. A la question : que sait la fiction ? j'essaierai de répondre qu'elle possède trois savoirs qui conditionnent peut-être tous les autres. Autrement dit : la fiction pense.

1. — N. Katherine Hayles examine cette question sous un angle assez voisin de celui qu'on trouvera ici dans *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the 20th Century*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

2. — Ceci s'oppose entre autres à la notion de « série littéraire » développée par le formalisme russe et si souvent reprise ou adaptée par les divers formalismes des vingt dernières années.

Au moment où s'achève le premier volume de *L'Homme sans qualités*, dans un chapitre intitulé « le retour » (ce qui ne nous étonnera pas) le héros de Musil médite sur une découverte qu'il vient tout juste de faire à propos d'une analogie fondamentale. Voici ce que dit le texte, longuement, mais de manière importante pour la suite du propos :

Il lui vint tout à coup à l'esprit (c'était une de ces pensées apparemment déplacées et abstraites qui prenaient souvent dans sa vie une signification immédiate), que la loi de cette vie à laquelle on aspire quand on est surchargé de tâches et que l'on rêve de simplicité, n'était pas autre chose que la loi de la narration classique ! De cet ordre simple qui permet de dire : « Quand cela se fut passé, ceci se produisit ! » C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle, comme dirait un mathématicien, qui nous rassure ; l'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et dans le temps le long d'un fil, ce fameux « fil du récit » justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie. [...] C'est ce dont le roman a tiré habilement profit [...]. Même si quelques « parce que » et « pour que » se mêlent ici et là au fil de la vie, ils n'en ont pas moins en horreur toute réflexion qui tente d'aller au-delà. Ils aiment la succession bien réglée des faits parce qu'elle a toutes les apparences de la nécessité, et l'impression que leur vie suit un « cours » est pour eux comme un abri dans le chaos. Ulrich s'apercevait maintenant qu'il avait perdu le sens de cette narration primitive à quoi notre vie privée reste encore attachée bien que tout, dans la vie publique, ait déjà échappé à la narration et, loin de suivre un fil, s'étale sur une surface subtilement entretissée³.

Ce que décrit ainsi Musil à propos de la vie publique, de la vie moderne, n'a bien sûr pas laissé la « narration classique » intacte, et *L'Homme sans qualités* le montre à chaque page, jusqu'à ne plus pouvoir s'achever. Plus généralement, c'est toute la narration moderne, comme la vie publique, qui a perdu le fil, ou s'ingénie à faire qu'il n'y en ait plus, quitte à inventer toutes sortes de dispositifs pour en maintenir artificieusement la fiction. J'en évoquerai des exemples bien précis un peu plus loin, aussi bien chez Musil que chez Proust ou, parmi les écrivains plus récents, chez Pynchon ou Calvino.

La théorie moderne du récit n'est sans doute pas des mieux armées pour mettre cette situation en évidence, dans la mesure

3. — *L'Homme sans qualités*, vol. I, chap. 122. Les références ultérieures renverront par volume et chapitre à la traduction de Ph. Jaccottet, éd. du Seuil.

où elle reste elle-même à sa façon encore attachée à ce mythe du fil conducteur qu'elle garde noué à la patte. L'analyse structurale du récit, reconvertie en sémiotique narrative, ne se préoccupait-elle pas exclusivement de décrire la continuité de ce « fil », pour y ramener toute fiction, en se situant elle-même dans quelque chose comme un dehors de la fiction lorsqu'elle faisait comme si le tout de celle-ci était saisissable dans un seul regard ? De sorte que l'analyse se fondait sur la connaissance présumée possible de ce Tout pour juger des liaisons qui uniraient chaque « atome narratif » à ses voisins, comme on dit parfois, reconstituant ainsi de proche en proche toute une structure totalement déterministe.

Chez Musil, en face d'Ulrich, c'est le personnage d'Arnheim qui incarne cette conviction qu'il est bien un point d'où tout peut s'embrasser (ce qu'en architecture on appellerait un « géométral ») : « C'est ainsi qu'en face d'une société de spécialistes, le sentiment d'être un Tout lui était devenu comme une seconde nature »⁴. C'est Arnheim que les sémioticiens du récit pourraient élire pour saint Patron — s'ils n'avaient pas déjà le démon de Laplace pour premier inspirateur.

Il s'agit là chez Laplace d'une « fiction » qui résume, on le sait, le savoir sur le mouvement et sur le temps qu'avait permis d'élaborer — ou de confirmer — la dynamique classique. Ni le passé ni l'avenir ne présentent de mystère pour ce personnage théoriquement capable d'inférer à partir de l'observation instantanée d'un système dynamique tout son développement antérieur et toute son évolution future⁵.

La théorie littéraire des années soixante-dix supposait de même un savoir absolu qui faisait de toute discontinuité un artifice masquant la continuité cachée d'un déterminisme toujours agissant. De telle sorte que la fin hantait le commencement, et que l'on pouvait en droit remonter de celle-là à celui-ci en suivant à l'envers le fil ininterrompu de la logique narrative. Le monde de la fiction vu par les analystes du récit était un monde *réversible*, l'inconnu ne figurant qu'un détour pour revenir au toujours-déjà-connu. A partir de là, tous les récits du monde n'en formaient avec évidence plus qu'un seul⁶.

4. — *L'Homme sans qualités*, I, chap. 48.

5. — Pierre-Simon Laplace, *Exposition du système du monde*, Paris, Fayard, 1984. Voir aussi : *Œuvres Complètes*, Paris, Gauthier-Villars, 1878.

6. — R. Barthes avait lui-même formulé cette critique dans les mêmes termes à propos des « premiers analystes du récit » dans *S/Z*.

Aujourd'hui, la théorie de la littérature déserte l'analyse structurale pour lui préférer d'autres inspiratrices, et la critique peut se poser de tout autres questions : que la structure d'*Ulysse* soit à un certain niveau réductible à celle du *Petit Poucet*, cela entre-t-il pour quelque chose dans mon expérience de la lecture en tant qu'elle met en jeu mon expérience du monde ? Il n'est pas sûr que, lecteur, mon acte consiste à progresser dans le récit en repérant les petits cailloux qui me permettraient de retrouver mon chemin dans la forêt du texte. Tout au contraire est-ce peut-être la facilité qu'on éprouve à s'y perdre qui m'apprend réellement quelque chose. L'exemple d'*Ulysse* ou celui de *Si par une nuit d'hiver* de Calvino ne tend-il pas à montrer que la puissance du roman⁷ demeure entière alors même qu'il n'a guère de continuité : pas d'« histoire » à proprement parler, un narrateur sans constance ou consistance, émiétté en une grande variété de « voix », pas d'unité de ton ni de style ?

Ce que dit Musil de l'Histoire peut tout aussi bien se dire des petites histoires qui font les grandes fictions :

... la trajectoire de l'Histoire n'est pas celle d'une bille de billard qui, une fois décollée, parcourt un chemin défini ; elle ressemble plutôt au mouvement des nuages, au trajet d'un homme errant par les rues⁸.

Retenons ces mots : « trajectoire », « trajet », « nuage » : nous les retrouverons dans un instant. Notons seulement que le Marcel de Proust, le Dedalus ou le Blum de Joyce, le Lecteur de Calvino, l'Œdipe de Pynchon sont avant tout des errants dont le cheminement les mène d'égarément en illusion, quelle que soit la pirouette qui justifie au bout d'un certain nombre de pages qu'apparaisse — encore que pas toujours — le mot « fin ». Face à cela, l'ambition du sémioticien ressemble fort à celle d'Isidore Ducasse lorsqu'il proclamait :

La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source. A travers le gouvernail qui dirige toute pensée poétique, les

7. — J'utilise cette expression dans un sens proche de celui qu'elle a chez Roger Caillois dans *Puissances du roman*, réédité dans *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974.

8. — *L'Homme sans qualités*, I, chap. 83.

professeurs de billard distingueront le développement des thèses sentimentales⁹.

Revenons donc à l'histoire de nuages et de trajectoire amorcée tout à l'heure, ainsi qu'à l'univers fait pour les démons amateurs de billard¹⁰ où elle nous fait entrer : l'univers d'Aristote.

Pourquoi Aristote ? Essentiellement parce que toute la poétique, jusqu'aux transformations apportées par la période moderne, demeure à peu près fidèle à ce qu'il avait énoncé à propos d'abord de la tragédie. Elle devait comporter de toute nécessité un début, un milieu et une fin, pour constituer un tout — le Tout se définissant en cela précisément qu'il a un début, un milieu et une fin¹¹. A quoi s'ajoutait la question très importante de la durée « juste » de l'action, commandée par la nature de cette action — ce qui pose de façon très intéressante le problème du temps ; j'y reviendrai plus loin.

Le moins que l'on puisse dire, c'est bien que les œuvres auxquelles j'ai fait allusion échappent pour l'essentiel à ces prescriptions. Quand Aristote pose ensuite : « Les fables bien constituées ne doivent donc ni commencer ni finir à un point pris au hasard, mais il faut se conformer aux principes qu'on vient de dire », un récit comme *Si par une nuit d'hiver un voyageur* adopte avec évidence un principe exactement inverse :

« Tout émerge d'un voile d'obscurité et de brouillard » ; « les phrases continuent de se mouvoir dans l'indéterminé, dans le gris, dans une sorte de no man's land de l'expérience réduite à son plus petit commun dénominateur [...]. Ou peut-être l'auteur est-il encore indécis, comme du reste toi-même, Lecteur, n'est pas bien sûr de ce qui te plairait le plus de lire » ; « plus le début de ce roman est gris, commun, indéterminé, quelconque, plus vous sentez, l'auteur

9. — *Poésies*, II, fragment 155.

10. — La métaphore du billard appartient à part entière au système des figurations épistémiques fondamentales qui assurent le transfert du savoir entre physique et connaissance commune. On en trouvera un exemple dans l'ouvrage collectif *Le Temps et l'espace aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1983, p. 96 et suiv.

11. — « Est entier ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne succède pas nécessairement à une autre chose, tandis qu'après il y a une autre chose qui de par la nature même est ou se produit ; est fin, au contraire, ce qui de soi, de par la nature, succède à une autre chose, nécessairement ou la plupart du temps, tandis qu'après il n'y a rien d'autre ; est milieu ce qui de soi succède à autre chose et est suivi d'autre chose ». *Poétique*, trad. J. Hardy, éd. « Les Belles Lettres », 1450 b.

et toi, l'ombre d'un danger s'étendre sur ce fragment de votre moi que vous avez inconsidérément investi dans le « moi » d'un personnage dont vous ne savez quelle histoire il traîne après lui... »¹².

Chacun connaît, de Proust, les premières pages de *A la recherche du temps perdu* : la parenté avec ce que je viens de citer de Calvino ne peut manquer de frapper. Voyez ce que dit Proust, par exemple :

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années [...]. Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes ; souvent ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que montre un kinétoscope¹³.

Dans le récit moderne, tout commence en effet au moment où quelque chose va survenir, mais pendant un temps indéterminé, nul ne sait où, comment, pourquoi — ni l'auteur, ni le lecteur, ni les personnages. Tout commencement est exactement nébuleux. Comme dans un gaz qui va changer de phase, nul ne peut prédire où va se former la première gouttelette, encore qu'il soit inévitable qu'elle apparaisse.

Nous sommes ici bien loin de ce qu'exigeait Aristote, bien loin de Balzac et de ses commencements impeccablement nets. Ce que l'on savait, ou croyait savoir encore, au dix-neuvième siècle, sur la nature des commencements : toute cette ontologie s'est défaite. Cela, la fiction du vingtième siècle le sait, avec la science de notre temps, telle du moins que la représentent les thèses défendues par I. Prigogine et I. Stengers dans *La Nouvelle Alliance* :

C'est précisément la dualité loi-conditions initiales qui, nous le verrons, se trouve aujourd'hui mise en question : l'idée que le concept d'état initial d'un système est toujours valide, quelle que

12. — Fragments des pages 16, 17 et 20.

13. — *A la recherche du temps perdu*, I, p.6-7. Sur les enjeux de l'optique dans la littérature jusqu'à Proust, cf. Max Milner, *La Fantasmagorie*, P.U.F., 1982 et Ph. Bonnefis, *Mesures de l'ombre*, Lille, P.U.L., 1987.

soit la loi dynamique de ce système, l'idée que la détermination des conditions initiales est une opération théoriquement concevable pour tout système dynamique est aujourd'hui abandonnée ¹⁴.

Voilà donc une première ébauche de réponse à la question que je posais au début : que sait la fiction ? La fiction moderne possède en premier lieu un certain *savoir des origines*. Elle sait depuis près d'un siècle déjà que, comme toutes choses, elle commence partout et nulle part, en un point qui n'est pas un point, mais un espace mouvant, indéterminé, aléatoire. De là sans doute tous ces « nuages » dont s'embrument les récits, les faux départs, les ruses des récits emboîtés, les mises en abîme délibérément troublantes — tout ce qui fait des fictions modernes, explicitement ou non, les continuatrices des *Mille et une nuits* — référence constamment présente aussi bien chez Proust (rappelons-nous les motifs des assiettes à dessert de la Tante Léonie) que chez Calvino. Voici les premières lignes de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* :

Le roman commence dans une gare de chemin de fer, une locomotive souffle, un sifflement de piston couvre l'ouverture du chapitre, un nuage de fumée couvre en partie le premier alinéa [...]. Ce sont les pages du livre qui sont embuées, comme les vitres d'un vieux train ; c'est sur les phrases que se pose le nuage de fumée ¹⁵.

On connaît également le remarquable premier chapitre de *l'Homme sans qualités*, intitulé, on ne s'en étonnera pas : « D'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit » :

On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique [...]. La tension de vapeur dans l'air avait atteint son maximum et l'humidité relative était faible. La masse sombre des piétons se divisait en cordons nébuleux. Aux points où les droites plus puissantes de la vitesse croisaient leur hâte flottante, ils s'épaississaient, puis s'écoulaient plus vite et retrouvaient, après quelques hésitations, leur pouls normal.

Laissons pour l'instant le registre de la nébulosité, et regardons ce qui se passe chez un autre écrivain : Thomas Pynchon. Pour dire l'incertitude et l'indétermination des commencements il préfère, lui, la métaphore de la tapisserie. N'est-ce pas signifier ainsi à son tour aussi qu'il n'existe pas de fil unique

14. — *La Nouvelle alliance*, p. 87.

15. — P. 15.

qu'il suffirait de suivre pour dérouler la fiction et permettre au personnage d'Œdipe Mass d'échapper au labyrinthe qui l'emprisonne ? Elle ne rencontre au contraire que de multiples fils entrecroisés, de telle sorte que le personnage lui-même n'est plus une entité bien distincte, une individualité nette et tranchée, mais une sorte de constante statistique qui a tout à voir avec la masse (d'où son nom) et rien avec la singularité. Œdipe, c'est la foule nuageuse de Musil devenue personnage. Comme Ulrich aussi, il s'agit d'une femme sans qualités ou, sur le modèle de « l'homme moderne » selon Musil encore, d'un agrégat de qualités sans femme. Regardons-la dans le premier chapitre de *Vente à la criée du lot 49* regarder un tableau de Remedios Varo dans un musée mexicain :

Sur le panneau central d'un triptyque intitulé *Bordando el Manto Terrestre*, on pouvait voir un groupe de frêles jeunes filles au visage en forme de cœur, avec des yeux immenses, des cheveux d'or filé, elles étaient prisonnières au sommet d'une tour circulaire, et elles brodaient une sorte de tapisserie qui débordait dans le vide par les meurtrières et qui semblait désespérément vouloir combler le vide : car toutes les maisons, toutes les créatures, toutes les vagues, tous les navires et toutes les forêts de la terre étaient contenues dans cette tapisserie, et cette tapisserie c'était le monde... A quoi voulait-elle tant échapper ? Une telle captive, avec tout son temps pour réfléchir, comprend bientôt que sa tour — sa hauteur, son architecture — sont purement accidentelles, comme son moi à elle... »¹⁶.

C'est exactement ce que disait déjà Musil : « Il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre [...]. Il est probable que la désagrégation de la conception anthropomorphique qui, pendant si longtemps, fit de l'homme le centre de l'univers, mais est en passe de disparaître depuis plusieurs siècles déjà, atteint enfin le Moi lui-même »¹⁷. Où l'on retrouve le « Moi » menacé que Calvino évoquait, tout comme le « moi » sans identité sur quoi s'ouvrirait *A la recherche du temps perdu* ou, cette fois à la fin, comme le « moi » proche de la mort qui commence à écrire et qui évoque ce qui peut troubler « la sérénité de notre certitude sous

16. — *Vente à la criée du lot 49*, trad. M. Doury, éd. du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1987, p. 22. Les citations tirées de cette traduction (souvent insuffisamment précise) ont été revues sur l'original : *The Crying of Lot 49*, Bantam Books, 1966.

17. — *L'Homme sans qualités*, I, chap. 39.

laquelle un objet est si petit, [qu'] un simple nuage de risque en multiplie en un moment la grandeur »¹⁸.

L'indétermination des commencements a pour corollaire leur genèse hasardeuse qui fait qu'un événement infime va tout à coup s'amplifier, et le microscopique devenir macroscopique. Toute la fiction est comme suspendue à la condition que survienne, de nulle part, pour des raisons imprécises, cet événement singulier qui va mettre en route la machine de fiction. Dans le flux indistinct, tout à coup une déviation a lieu, aussi minime qu'on la voudra, sans que nul ne sache pourquoi justement là, à ce moment. Mais elle suffit pour que quelque chose se forme, pour que le nuage se dissipe et pour que quelque chose commence. Je cite encore *La Nouvelle Alliance*: «... les petites différences, loin de s'annuler, se succèdent et propagent sans répit. Au chaos indifférent de l'équilibre a ainsi fait place un chaos créateur tel que l'évoquèrent les anciens, un chaos fécond d'où peuvent sortir des structures différentes »¹⁹.

N'est-ce pas ce qui a lieu à la fin de la *Recherche* quand le narrateur, qui n'a toujours pas commencé à écrire, désespère même de pouvoir faire un jour cette œuvre dont il a toute sa vie attendu qu'elle s'ébauche, et trébuche littéralement sur ce qui va devenir son livre ?

Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver : on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre. En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avançait ; au cri du wattman, je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit [...]. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même sur la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement [...] [et] « je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à

18. — *A la recherche du temps perdu*, III, p. 1045.

19. — *Op.cit.*, p. 177.

tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas ²⁰.

Le hasard, auquel Aristote avait bien recommandé qu'il fallait s'efforcer d'échapper, est ici au contraire ce qui apporte d'un coup la possibilité que l'œuvre commence. Le geste même qui est celui du narrateur, oscillant d'un pied sur l'autre, autour de la position d'équilibre, au milieu d'une « foule » hyperbolique agitée d'un mouvement brownien : voilà qui nous dit bien de quelle indétermination, de quelle fluctuation quelque chose pourra naître. Une fois apparue, la « chose » va pouvoir prendre forme et croître jusqu'à devenir l'œuvre que nous venons de lire.

Aristote, je l'ai rappelé, n'insistait pas seulement sur ce que devaient être les débuts : toute tragédie, pour être bien faite et constituer un « tout », devait aussi présenter un « milieu » identifiable, qui conduise avec naturel à la fin. Qu'en est-il dans les fictions modernes ?

Nous retrouvons ici toute la question du « fil » avec quoi j'avais commencé cette enquête. S'il est devenu impossible de localiser le début des histoires, si cette extrémité du fil est perdue, il est bien clair que ce fil unique et conducteur va se livrer à quelques contorsions. A quoi va bien pouvoir ressembler le « milieu » d'un récit désormais ? A quoi ressemble un système qui doit allier la discontinuité à l'enchaînement, les ruptures aux reprises et les bifurcations à la poursuite d'un cheminement ?

Cela ressemblera beaucoup à l'Histoire selon ce qu'en disait Musil (« la trajectoire de l'Histoire n'est pas celle d'une bille de billard qui, une fois décollée, parcourt un chemin défini ; elle ressemble plutôt au mouvement des nuages, au trajet d'un homme errant par les rues »). La forme typique du récit moderne, ce sera l'errance, tantôt passive, tantôt active, au cœur d'un labyrinthe sans Ariane pour vous en fournir le fil, ou mieux : au cœur d'un réseau illimité où il est exclu de pouvoir revenir sur ses pas. Le héros, comme l'histoire, va dériver toujours plus loin de son origine et de son identité perdues, selon un parcours de bout en bout aléatoire qu'il croira pendant un temps tendu vers une fin en se croyant lui-même manipulé. Le « trajet » de la fiction n'aura plus grand chose à

20. — *A la recherche du temps perdu*, III, 866.

voir avec la « trajectoire » de la narration classique, et le modèle ne sera plus celui de la mécanique céleste mais celui de ce que la théorie de Prigogine nomme des « structures dissipatives ». Pensons symboliquement au nom même de Stephen Daedalus, ou à l'absence de nom du narrateur chez Proust (appelé deux fois « Marcel » en trois mille pages), au prénom sans patronyme d'Ulrich chez Musil, ou aux noms-étiquettes chez Pynchon (Œdipa Mass) ou Calvino (« la lectrice »).

Sans doute à première vue cela ne correspond-il qu'à la sensation d'une perte, au désarroi typiquement moderne causé par la disparition de ce que nous avons depuis toujours identifié avec l'ordre. Ainsi que le dit Ulrich encore : « [...] tout l'ordre que nous gagnons dans les détails, nous le reperdons dans l'ensemble, de sorte que nous disposons de toujours plus d'ordres (au pluriel) et de toujours moins d'ordre (au singulier) »²¹. Ou bien : « Dans le détail, le premier écolier venu pouvait comprendre ce qui se produisait ; dans l'ensemble, nul ne le savait exactement »²².

Ce que Musil présente ainsi sur un ton désabusé qui paraît annoncer une certaine résignation devant les effets socio-historiques du second principe de la thermodynamique, Prigogine aujourd'hui y voit au contraire la chance d'un accès à une nouvelle représentation du monde : « Nous devons penser en termes de régions, de partitions, ce qui incline à relier la notion de probabilité non plus à notre ignorance, mais aux démarches fondamentales d'une nouvelle description spatio-temporelle »²³. Plus précisément encore : « La définition d'un état, au-delà du seuil d'instabilité, n'est plus intemporelle [...] La seule explication est donc historique, ou génétique : il faut décrire le chemin qui constitue le passé du système, énumérer les bifurcations traversées et la succession des fluctuations qui ont décidé de l'histoire réelle parmi toutes les histoires possibles »²⁴.

Transposons ceci à la fiction moderne. Qu'y trouvons-nous ? Un récit en forme de réseau, un labyrinthe où les personnages et la narration paraissent livrés au hasard, où les images de structures aléatoires proliférantes vont revenir de cent façons. Dans le roman de Pynchon, tout le récit tournera ainsi autour

21. — *L'Homme sans qualités*, I, chap. 85.

22. — *Id.*, I, chap. 98.

23. — I. Prigogine et S. Pahaut, « Une Histoire naturelle du temps », *Le Monde*, 8/9 juillet 1984.

24. — *La Nouvelle alliance*, p. 168.

d'un personnage mystérieux, Pierce Inverarity, le fondateur de la ville de San Narciso ainsi que d'une gigantesque entreprise au nom éminemment symbolique : la « Galactronics Division of Yoyodyne ». Symbolique encore la scène où Œdipa se retrouve à un moment donné au cours de son enquête dans un bar bien particulier : « The Scope se révélait être le repaire habituel des gens qui travaillaient dans l'électronique chez Yoyodyne. L'enseigne au néon vert représentait de manière ingénieuse un oscilloscope sur lequel se dessinait, sans cesse renouvelé, un visage composé de graphes de Lissajous »²⁵. Un habitué précise d'ailleurs : « C'est le seul bar du coin à avoir comme politique de ne passer strictement que de la musique électronique ». Un comédien qu'Œdipa rencontre un peu plus tard porte sur son visage même l'emblème de tout le récit : « Elle ne pouvait détacher son regard du sien. Il avait des yeux noirs, entourés d'un incroyable réseau de rides. On aurait dit un labyrinthe de laboratoire destiné à l'étude des larmes intelligentes »²⁶.

Ce n'est que tout à fait à la fin qu'Œdipa commence à comprendre la logique du réseau, dont elle découvre qu'il n'a pas *une* issue, *un* sens, mais constitue un système ouvert, où l'errance et l'indétermination des trajets sont la règle. Arrêtée auprès d'une voie de chemin de fer, elle réfléchit : « Elle s'arrêta une minute entre les rails d'acier, elle redressa la tête comme pour humer l'air. Elle prenait conscience de cette présence dure et tendue sur laquelle elle se dressait — et, comme si elle en avait vu la carte projetée dans le ciel rien que pour elle, elle savait comment ces rails en rejoignaient d'autres, et d'autres encore, elle savait qu'ils s'entrecroisaient, s'approfondissaient, donnaient sa vérité à l'immense nuit qui l'entourait »²⁷.

Avec cette histoire de rails entremêlés, nous voici parvenus à une étape nouvelle de notre enquête à nous. Après la thématique abstraite des morphogenèses aléatoires que j'ai trouvée inscrite dans la forme même des fictions et dans l'itinéraire des personnages, voici qu'apparaît une *figuration* bien concrète. Ne dirait-on pas qu'il existe une étrange nécessité qui mêle à toutes les fictions de l'indéterminé la métaphore du chemin de fer ? Tel est le cas aussi bien chez Proust que chez Pynchon, chez Calvino comme chez Musil.

25. — *Vente à la criée du lot 49*, p. 51.

26. — *Id.*, p. 87.

27. — *Id.*, p. 208.

N'est-il pas frappant que dès la première page de la *Recherche* il en soit fait mention : « Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine »²⁸ ? Même chose chez Calvino, on l'a vu, ou encore chez Musil, dont *Les Désarrois de l'élève Törless* commence sur le quai d'une gare de province tandis que *L'Homme sans qualités* symbolise le changement de vie que va connaître Ulrich après la mort de son père et la redécouverte de sa sœur Agathe, en lui faisant prendre le train. Chez Proust encore, l'accès à la « dernière porte » dont parlait le passage cité plus haut, n'est rendu possible que par l'arrêt en rase campagne du train qui ramenait le narrateur à Paris après une longue absence. Pourquoi ? Parce que « le bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train »²⁹ se trouve repris par le tintement d'une cuillère contre une assiette tout près du narrateur, pendant qu'il attend dans la bibliothèque du Prince de Guermantes de pouvoir pénétrer au salon.

Cela s'explique sans doute, historiquement, par la formidable présence des voies ferrées dans notre culture depuis le début du dix-neuvième siècle. Mais loin d'être seulement une réalité technique ou une commodité, le chemin de fer a permis le transfert et l'implantation dans notre imaginaire collectif de la forme même du réseau avec l'ensemble des concepts logiques qui en sont indissociables : l'idée de complexité ordonnée et croissante, le vertige du cheminement indéfini grâce aux embranchements, aux bifurcations, aux correspondances. Avec le chemin de fer se manifeste physiquement, d'une manière que chacun peut éprouver, l'avènement de la non-linéarité. Tout est transit et voyage, sans origine ni fin. Ce qui est accompli l'est irréversiblement. En explorant les conséquences, la fiction moderne a, pourrait-on dire, découvert ou redécouvert le *temps*, car elle arrime définitivement une problématique de l'aléatoire à une épistémologie non-déterministe dont le premier caractère sensible est une temporalité orientée. Les personnages de la fiction se réduiront désormais à la conscience qu'ils pourront en acquérir — ce dont ni Jacques ni

28. — *A la recherche du temps perdu*, I, p. 3.

29. — *A la recherche du temps perdu*, III, p. 868.

son Maître n'étaient encore capables chez Diderot malgré leur errance anticipatrice.

C'est encore Calvino qui montre fort bien ce qu'il en est de la perte des anciennes coordonnées en faisant dire à l'un de ses personnages qu'il voudrait :

rétablir la situation d'avant : d'avant qu'il ne se passe tout ce qui s'est passé. C'est ce que j'entends par « vouloir remonter le cours du temps » : je voudrais effacer les conséquences de certains événements, et restaurer une condition initiale. Mais chaque moment de ma vie apporte avec lui une accumulation de faits nouveaux, dont chacun apporte avec lui ses conséquences, de sorte que, plus je cherche à revenir au point de départ, au point zéro, plus je m'en éloigne [...] je ne peux pas oublier que chacune de mes tentatives pour effacer des événements antérieurs provoque une pluie d'événements nouveaux qui rendent la situation encore plus compliquée qu'auparavant ³⁰.

Ou encore : « Tu te bats avec ces rêves sans queue ni tête, comme avec la vie, cherchant à y découvrir le dessin, la ligne qui doit s'y trouver, comme dans un livre qui commence et dont on ignore encore la direction qu'il va prendre. Tu voudrais voir s'ouvrir un temps et un espace abstraits, absolus, où te mouvoir selon une trajectoire droite et résolue... » ³¹. Nul hasard si le mot de passe que doivent échanger les personnages du premier fragment de roman c'est : « Zénon d'Elée ».

Musil dit bien la même chose à sa façon lorsqu'il fait observer à Ulrich qu'« A tout instant, le monde pourrait être transformé dans toutes directions, ou du moins dans n'importe laquelle ; il a ça, pour ainsi dire, dans le sang » ³². Musil tire ce savoir de ses études, de sa connaissance de la thermodynamique, des textes de Boltzman et des idées de Mach, et lorsqu'il dit que « le fleuve du temps est un fleuve qui emporte avec soi ses rives » ³³, il est clair qu'il n'y a pas pour lui d'au-delà du second principe de la thermodynamique, l'au-delà que nous permet justement d'entrevoir la physique des processus irréversibles.

A côté des formes épistémiques ou figurales, la fiction moderne possède également des traits psychologiques particu-

30. — *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 20.

31. — *Id.*, p. 31.

32. — *L'Homme sans qualités*, I, chap. 66.

33. — *Id.*, I, chap. 98.

liers, liés aux questions que je viens d'évoquer. Dans cet univers où paraissent maintenant dominer le désordre et l'irréversibilité, l'errance des personnages se développe avec pour corollaire emblématique l'apparition de la paranoïa comme substitut à l'ordre disparu. Dans un tel contexte en effet, comme dit Pynchon, « Possibilities for paranoia become abundant »³⁴.

Si Proust s'en tient à cette forme relativement classique qu'est la jalousie — encore que le cycle d'Albertine en fasse peu à peu son moteur exclusif — Pynchon procède, lui, de manière plus radicale. Oedipa par exemple est accompagnée dans toute sa quête par un groupe de rock intitulé « The Paranoïds » et elle-même ne peut renoncer à croire à l'existence d'un complot, d'un manipulateur caché. Même chose chez Calvino, où un personnage dépassé par les événements finit par se dire : « l'Organisation est puissante. Elle commande à la Police, aux chemins de fer »³⁵, ce qui ne va pas sans rappeler le lien qui unissait chemins de fer, paranoïa et fascisme dans la culture italienne de la période mussolinienne. Chez Musil, c'est Clarisse qui incarne la version délirante de la paranoïa, avec pour contrepartie rationnelle un personnage fort pittoresque, celui du Général Stumm von Bordwehr, préposé du Ministère de la guerre de Cacanïe à l'exploration de la pensée civile. Comment s'y prend-il ? Il cherche à la Bibliothèque Nationale « quelque chose comme des indicateurs de chemin de fer qui doivent permettre d'établir entre les pensées toutes les communications et toutes les expériences désirées »³⁶.

On voit avec tout cela que le démon de Laplace que j'évoquais tout à l'heure a depuis longtemps été détrôné, emporté par la débâcle avec les débuts bien clairs et les milieux en forme de trajectoire parfaitement calculable. Mais pour combattre l'angoisse paranoïaque que soulève l'idée que le chaos ne peut que croître — une idée fortement ancrée dans l'imaginaire depuis au moins Boltzman et la fin du dix-neuvième siècle — il existe un candidat à la succession qui porte avec lui les espérances des personnages désorientés. Les vieilles habitudes ne se perdant que lentement, il s'agit encore d'un démon, celui de Maxwell cette fois. Pynchon — dont l'une des premières

34. — *The Crying of Lot 49*, p.124 (phrase absente de la traduction française).

35. — *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 28.

36. — *L'Homme sans qualités*, I, chap. 100.

nouvelles s'intitulait *Entropy* — fait de ce nouveau personnage un élément fondamental de son roman, en imaginant une machine qui contiendrait un tel démon. Il montre :

une boîte avec, dessus, le portrait d'un victorien barbu. Du haut de la boîte sortaient deux pistons reliés à un vilebrequin et un volant. « C'est qui celui-là avec une barbe ? » demanda Oedipa. James Clerk Maxwell, expliqua Koteks, un célèbre savant écossais. Il a un jour imaginé une minuscule intelligence, connue sous le nom de Démon de Maxwell. Le Démon pouvait se mettre dans une boîte au milieu de molécules d'air qui se déplacent toutes à des vitesses aléatoires différentes, et il trie les molécules rapides des lentes. Les molécules rapides ont plus d'énergie que les lentes. Si l'on en concentre suffisamment en un point, on obtient une région à température élevée. La différence de température entre cette zone chaude de la boîte et n'importe quelle zone plus froide permet d'entraîner un moteur. Comme le Démon restait là à trier, on n'introduisait pas de travail dans le système. On violait ainsi le deuxième principe de la thermodynamique, on obtenait quelque chose à partir de rien, on avait le mouvement perpétuel.

... Il lui expliqua alors que la machine de Nefastis contenait un authentique Démon de Maxwell. Il n'y avait qu'à regarder fixement la photo de Clerk Maxwell, en se concentrant sur un cylindre, celui de droite ou de gauche, dans lequel vous vouliez que le Démon élevât la température. L'air en expansion poussait le piston. La célèbre photo de la Société pour la Propagation de la Connaissance Chrétienne qui montre le profil droit de Maxwell semblait donner le meilleur résultat³⁷.

Voilà littéralement le *deus ex machina* souhaité par la fiction devenue trop consciente de sa propre improbabilité, de sa fragilité constitutive. De ce savoir que la fiction possède sur elle-même et sur les lois universelles qui la régissent au même titre que toutes autres choses physiques et humaines, elle va devoir tirer les conséquences. Et c'est là qu'elle découvre, avec le savoir moderne, que le démon de Maxwell n'est peut-être pas une fiction parmi d'autres, mais bien en effet le suprême organisateur dont elle soupçonnait l'existence, mais qu'elle n'imaginait que comme un dieu caché (le *deus absconditus* de la théologie). Ce personnage tantôt maléfique et tantôt bienveillant, dissimulé mais tout-puissant, c'est lui le « Père des récits » dont parle l'un des chapitres du roman de Calvino, pour donner à voir en lui « la source universelle de la matière narrative » selon certains, et « selon d'autres encore, [...] la réincarnation d'Ho-

37. — Vente à la criée du lot 49, p. 97.

mère, de l'auteur des Mille et Une Nuits, de celui du Popol Vuh, d'Alexandre Dumas et de Joyce »³⁸.

Confrontée à la même question, la tradition ne voulait voir derrière le texte, moins mystérieusement, que son auteur, lui dont la fiction moderne a précisément contesté les pouvoirs. Calvino le formule ainsi : « Comment faire pour mettre en déroute, non pas les auteurs, mais la fonction de l'auteur, l'idée que derrière chaque livre il y a quelqu'un qui garantit la vérité de ce monde de fantasmes et fictions, par le seul fait qu'il y a investi sa vérité propre, qu'il s'est lui-même identifié avec sa construction de mots ? »³⁹.

Mais alors, qu'en est-il exactement ? La fiction n'offre-t-elle donc pour toute perspective qu'une généralisation de la psychose ? Non, et c'est Oedipa qui, à sa façon, va fournir la réponse, elle qui, parvenue au terme de sa quête, ne sait plus que penser et commence à hésiter entre l'hypothèse du complot, celle du canular, celle de l'existence réelle d'un contre-système de communication, et enfin celle du vide et de « la non-existence, [...] de la monotonie de la vie, qui hante tous les Américains que tu connais »⁴⁰.

Tout bien considéré, aucune de ces hypothèses n'est la bonne. La seule réponse, c'est que le *clinamen* évoqué tout à l'heure et que Lucrèce mettait sous le patronage de Vénus, rappelons-le, est à lui tout seul l'origine d'un processus irréversible dont la loi de développement est celle de tous les embryons. Je renverrai, là encore, à la *Nouvelle Alliance* pour une discussion du rôle de l'embryologie dans l'émergence de la notion de processus irréversible⁴¹, dont *Vente à la criée du lot 49* nous donne la version littéraire. Oedipa est enceinte, découvre-t-elle en effet, mais « le gynécologue ordinaire aurait été bien incapable de dire de quoi »⁴² :

San Narciso n'était qu'un nom ; un incident dans la statistique climatique des rêves, dans le devenir des rêves parmi la lumière accumulée des jours, un instant dans la course des ouragans ou encore le moment où la tornade touche terre et rencontre des solennités plus élevées, plus continentales — systèmes orageux des souffrances et des besoins collectifs, vents dominants de l'abondance. La vraie continuité c'était cela. San Narciso n'avait pas de limites.

38. — *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 127.

39. — *Id.*, p. 170.

40. — P. 197.

41. — *La Nouvelle alliance*, p. 170.

42. — P. 131.

Personne n'aurait d'ailleurs su les tracer. Des semaines auparavant, elle s'était mise de tout son cœur à essayer de donner un sens à ce qu'Inverarity avait laissé après sa mort : à aucun moment elle n'avait soupçonné que cet héritage, c'était l'Amérique⁴³.

Est-ce désormais L'Amérique seule qui serait devenue ce que la capitale de la Cacanerie avait été chez Musil ? Non, car c'est en fait toute la littérature qui obéit aux mêmes lois et qui y trouve l'authentique « continuité », au lieu de l'ancienne continuité du « fil » bien insuffisante à l'expliquer.

Le texte embryonnaire commence lui aussi par un événement aléatoire, microscopique, qui grossit tout seul et devient très vite tout un système qui évolue comme un tourbillon, en s'auto-organisant, improbable et fragile, loin de tout équilibre, mais d'une complexité croissante. Prigogine : « Nous savons à présent que l'irréversibilité peut être créatrice de structures nouvelles ; et que l'instabilité est de règle dans de nombreux systèmes dynamiques »⁴⁴. Ce savoir nouveau, la fiction le possède aussi, car le désordre des mots et des actions ne conduit nullement à la dispersion mais bien à la production d'une entité de plus en plus structurée, quoique toujours menacée.

Encore que de manière forcée et évidemment dérisoire, c'est bien cela que Musil faisait exprimer par l'un des figurants de l'Action Parallèle au cours de l'une de leurs réunions : « Il parla de la route de l'histoire » [...] qui offre de tous côtés l'apparence du désordre » ; « Mais quand on regarde derrière soi, il semble qu'une intervention miraculeuse ait donné à ce chaos une harmonie et un but... C'est pourquoi, s'il osait s'exprimer ainsi, nous vivons à tout moment le mystère d'une miraculeuse direction »⁴⁵. Aristote n'a-t-il pas cette fois raison quand il assigne à la tragédie de trouver sa « durée juste » ? C'est la troisième étape dans l'élaboration des savoirs de la fiction.

Après la première qui enseignait qu'il n'y a jamais de purs commencements et la seconde qui posait qu'il n'existe jamais de chemin rectiligne et retraçable d'un événement à un autre, ce qui se découvre maintenant, c'est la loi temporelle du devenir. Le Temps retrouvé par le narrateur chez Proust n'est pas

43. — P. 206.

44. — *In Le Monde, loc.cit.*

45. — *L'Homme sans qualités*, I, chap. 42. Le deuxième volume, en explorant « l'autre état », est par bien des côtés l'affirmation de la réalité du miracle.

en effet qu'un temps personnel, celui de sa propre petite histoire miraculeusement mise en ordre, mais le Temps irréversible, celui qui se fait en même temps qu'il construit l'œuvre avec les matériaux du désordre.

L'écrivain que devrait être Marcel, maintenant donc que la troisième étape du savoir est atteinte, voici qu'il

devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde [...]. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! On le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli⁴⁶.

Juxtaposons à ce texte de Proust ces passages de *La Nouvelle alliance* : « Là où les trajectoires cessent d'être déterminées, là où se brisent les *foedera fati* qui régissent le monde en ordre et monotone des évolutions déterministes, commence la nature »⁴⁷ :

L'idée d'universalité de la loi fait place à l'exploration de comportements qualitativement divers [...]. Le déterminisme dynamique fait place à la dialectique complexe entre hasard et nécessité, à la distinction entre les régions d'instabilité et les régions entre deux bifurcations où les lois moyennes, déterministes, dominent. L'ordre par fluctuation oppose à l'univers statique de la dynamique un monde ouvert, dont l'activité engendre la nouveauté, dont l'évolution est innovation, création et destruction, naissance et mort⁴⁸.

Ce que j'ai essayé d'avancer, en résumant certaines idées dérivées d'une lecture parallèle de textes modernes et de quel-

46. — *A la recherche du temps perdu*, III, p. 1032.

47. — P. 125.

48. — *Id.*, p. 200.

ques chapitres simplifiés d'histoire des sciences, c'est donc que la fiction moderne ne se contente pas de raconter une histoire, voire une quantité d'histoires enchevêtrées, ou encore pas d'histoire du tout. Elle offre aussi une réflexion parfois très aiguë sur les lois qui règlent les conditions de son existence. Ces lois, ai-je également tenté de dire, ne sont pas des lois *sui generis*, mais les lois mêmes qui s'appliquent à tout système dynamique, telles du moins que les définissent les théories contemporaines des processus irréversibles. La fiction le sait, et le dit en son langage.

Tout ceci ne va pas sans soulever des problèmes théoriques très nombreux, qu'il n'est pas facile de résoudre : comment ce savoir sur les processus complexes a-t-il pénétré les textes ? Quelles relations y a-t-il entre les changements de paradigme en sciences et les changements figuratifs dans la fiction ? Les uns ont-ils préséance sur les autres ? Plus fondamentalement : ce que je lis dans les textes s'y trouve-t-il réellement ? Ou bien n'est-ce qu'une projection de ma part, produite par mon désir de confirmer une vision du monde ? Ne sommes-nous pas amenés à formuler une sorte d'ontologie, un monisme radical ? On pourrait le résumer ainsi : tous les processus symboliques appartiennent à la nature (au sens de Prigogine encore une fois) : la production d'un mot, d'un énoncé ou du *Quichotte* relèvent de la théorie des processus irréversibles. La créativité littéraire comme la créativité linguistique se caractérisent en cela qu'elles apportent à l'univers du symbolique et de la cognition des événements sans cesse neufs et surprenants parce qu'improbables et foncièrement instables. Ce que disent Prigogine et Stengers de la cellule et de la ville pourra donc se dire aussi du texte, qui sera comme elles « une sorte d'incarnation, locale et temporaire, des flux qu'[il transforme] en permamence »⁴⁹.

Dernière proposition, moins métaphysique : la littérature est — entre mille autres fonctions — un opérateur de *transferts* constants entre les savoirs et l'imaginaire, dans les deux sens à la fois. Il faut donc adhérer à l'idée de « nouvelle alliance » formulée par Prigogine et Stengers, mais à une condition : qu'on y

49. — *La Nouvelle alliance*, p. 143.

inclue un troisième partenaire. Outre la science et la nature, qui sont les deux premiers, il faudrait maintenant faire place à ce que l'on pourrait nommer les « arts du désordre ». La littérature en sera sans doute le représentant le plus évolué. Ainsi pourrions-nous peut-être, bien que demeurant des « littéraires », quitter notre position si marginale dans le mouvement contemporain des idées et contribuer à l'effort qui doit parvenir à jeter un pont, selon Prigogine encore, entre la « science de l'être » et celle du « devenir ».

Table des matières

Introduction : épistémocritique	7
I Stendhal : Armance entre savoir et non-savoir	17
II Jarry : Les savoirs du surmâle.....	37
III La raison de Roussel	49
IV L'initiative aux mots : la linguistique de Mallarmé .	55
V Littérature et complexité : le cas Lautréamont	73
VI La dissymétrie : Saussure et Karcevsky	89
VII Ecrire en langues: la linguistique d'Artaud	109
VIII Le polylogue poétique de Valéry Larbaud	121
IX Les dangers de la curiosité. Désir de savoir et logophilie chez Paul Tisseyre-Ananké	133
X Michel Serres et le mystère des origines.....	153
XI Les trois savoirs de la fiction	165

**ACHEVÉ D'IMPRIMER
AUX PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE 3**

**OUVRAGE FAÇONNÉ
PAR L'IMPRIMERIE CENTRALE DE L'ARTOIS
RUE Ste MARGUERITE A ARRAS**

DÉPÔT LÉGAL : 4^e TRIMESTRE 1990