# Le livre multiple

Du même auteur

*Politique*
Éditions de l'Olivier, 2004
Points n° 1288

*L'Évasion*
Éditions de l'Olivier, 2010
Points n° 2545

ADAM THIRLWELL

# Le livre multiple

*traduit de l'anglais*
*par Anne-Laure Tissut*

ÉDITIONS DE L'OLIVIER

Les Éditions de l'Olivier remercient chaleureusement
Cyrielle Ayakatsikas et Emmanuelle Josse pour l'aide précieuse
apportée à l'élaboration de cet ouvrage.

Une première version de cet ouvrage
a paru chez Vintage en 2009,
sous le titre : *Miss Herbert.*

ISBN 978.2.82360.343.9

© Adam Thirlwell, 2013.

© Éditions de l'Olivier
pour l'édition en langue française, 2014.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

*Pour Alison*

Le projet 11

Première série : phrases 13

Seconde série : romans 47

Hommage à Laurence Sterne 117

Hommage inachevé à Carlo Emilio Gadda 181

Brèves études d'auto-multiplication 201

Deux hommages à Bohumil Hrabal
en forme de bouton-pression 247

Brèves théories de multiplication 287

Hommage à Vladimir Nabokov en trois langues 377

Multiples 405

*Remerciements* 431

*Références bibliographiques* 433

# LE PROJET

Depuis longtemps je cherche à prouver que les romans peuvent être traduits en n'importe quelle langue. À l'ère de la portabilité et de l'ultra-communicabilité, j'avais pour projet de montrer que le roman est en lui-même un « multiple ». J'ai donc envisagé ce livre comme une usine de pensée, et de repensée.

Au début, je croyais que ce serait simple, comme la réconciliation de deux vérités contradictoires dans la beauté d'une équation totale. Ces vérités sont les suivantes :

a) un roman est un enchaînement unique de signes linguistiques en une seule langue, mais

b) cette singularité peut aussi être reproduite en n'importe quelle autre langue. Si bien que, oui, évidemment, un changement s'opérerait au passage de l'inuit à l'anglais par exemple, ou de l'anglais au japonais, mais cette transformation n'altérerait en rien la qualité du roman.

## Un chorus d'alléluia pour le multiple, et l'amateur !

Mais, dans la première étape de cette entreprise, j'ai confiné ma réflexion à la phrase simple. Alors que le roman, à l'évidence, est bien plus ample qu'une phrase. Et ce constat, certes peu révolutionnaire, m'a poussé à me demander si le roman était alors aussi étrange que je l'avais d'abord cru. Le roman est une œuvre complexe et tentaculaire. Même le plus bref d'entre eux est une expérience de longue haleine. Et les flux et les réseaux créés par les structures particulières du roman jouent des tours de passe-passe aux représentations que l'on se fait ordinairement du temps, du moi, de

la perception, de la politique, de l'histoire, de la causalité – oui, à toutes les idées. Mon projet méritait donc un angle d'approche plus fantaisiste et plus ouvert. Il devait s'aventurer sur le chemin cahoteux des créations les plus épurées. Car une œuvre, si unique soit-elle, je le découvrais, n'en est pas moins le fruit de multiples transformations. Sa forme est l'aboutissement d'un parcours dans le temps. Et ceci vaut aussi bien pour le romancier que pour le lecteur.

Ce projet était bel et bien utopique. Il se devait d'être une plate-forme pour tous, disponible dans les magasins, les kiosques – un genre d'usine à histoires comme emblème de l'international. (Car qui peut déterminer quand un roman doit cesser d'être multiplié ?) Ce qui signifiait, commençai-je à me dire, qu'il fallait prendre en compte un ultime élément : le lecteur multiple absent.

J'ai donc choisi pour héros Roland Barthes, lui qui détestait tant le roman. À Paris, au terme d'une vie passée à mépriser le roman, ses subterfuges et sa fausseté, Barthes explique que, finalement, il veut en écrire un. Il a été converti ! Car le roman, se dit-il désormais, représente la littérature dans sa pureté radicale. Seul le roman peut produire ce qu'il nomme, avec une passion non dissimulée, des *moments de vérité*. Ce qui ne se comprend que si l'on admet qu'un roman « émeut, vit, germe, à travers une espèce de "délabrement" qui ne laisse debout que certains moments[1]* … »

C'est en gardant à l'esprit cette idée du moment de vérité, à l'extrême opposé de toute sophistication, que j'ai mené mon projet de livre multiple délabré, à grande vitesse, au fil d'une série d'analyses – le travail de défrichage, comiquement philosophique – et d'études plus détaillées, de variations et d'hommages. Toute cette entreprise visant à démontrer la viabilité de mon projet utopique : le roman international de l'avenir.

Et voilà, *amigos* : *avanti*.

* Les sources de ces citations sont référencées en fin d'ouvrage, p. 433. (*N.d.E.*)

# PREMIÈRE SÉRIE : PHRASES

## Histoires

Dans une ville au nom éphémère de Leningrad, un écrivain au nom adoptif de Daniil Kharms écrit une histoire. Dans la première phrase, il raconte qu'un jour « un homme qui allait au travail rencontra en chemin un autre homme qui, ayant fait l'emplette d'une baguette polonaise, regagnait ses pénates ». Voici la seconde phrase : « C'est là, en fait, toute l'histoire[1]. »

Et il est sérieux. Oui, c'est une histoire complète, écrite par Kharms, et qu'il a intitulée, très simplement, « Une rencontre » : il s'agit en réalité de deux phrases, ou d'une seule, si on ignore l'ajout que constitue la seconde, telle une sortie prématurée de l'auteur bondissant comme Bugs Bunny pour annoncer la fin de l'histoire. Mais sur cette idée de la rencontre possible entre une phrase et une histoire, je devrais sans doute déjà marquer un temps d'arrêt.

À Paris, l'une des villes-phares de ce projet, en 1966, avant les événements que l'on connaît, l'essayiste d'avant-garde Roland Barthes propose la définition d'une phrase. Il essaie de décrire celle-ci de la manière la plus abstraite possible. Une phrase, écrit-il, repose sur des noyaux agencés en un réseau logique. D'autres unités viennent ensuite remplir cette structure, « selon un mode de prolifération en principe infini ». Ainsi, observe Barthes, une phrase est « faite de propositions simples, compliquées à l'infini de duplications, de remplissages, d'enrobements, etc. ». En fait,

il existe déjà un schéma de la phrase, ajoute Barthes : un poème intitulé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, véritable miracle de typographie écrit par Stéphane Mallarmé vers la fin du XIXe siècle, à Paris. C'est « un poème que l'on peut bien considérer, avec ses "nœuds" et ses "ventres", ses "mots-nœuds" et ses "mots-dentelles", comme le blason de tout récit – de tout langage[2] ».

Bien sûr, ce réseau infini qu'est la phrase n'est pas sans poser problème : cela complique l'ordonnancement ne serait-ce que de deux phrases. Ainsi, par exemple, un soir de 1918, sur la Bahnhofstrasse à Zurich, un certain Frank Budgen rencontre son ami, nommé James Joyce. Joyce porte un pardessus brun boutonné jusqu'au menton. Ensemble, ils gagnent à pied le Café Astoria. Budgen raconte :

> Je lui demandai des nouvelles d'*Ulysse*. Est-ce que cela avançait ?
> « J'y ai travaillé dur toute la journée, dit Joyce.
> – Cela veut-il dire que vous avez beaucoup écrit ? demandai-je.
> – Deux phrases », répondit Joyce.
> Je glissai un regard vers lui, mais il ne souriait pas. Je pensai à Flaubert.
> « Vous recherchiez le mot juste ? dis-je.
> – Non, dit Joyce. Les mots je les ai déjà. Ce que je cherche c'est l'ordre parfait des mots dans la phrase. Il existe un ordre satisfaisant à tous points de vue. Je crois que je l'ai trouvé[a] [3]. »

Un an après sa définition de la phrase, Barthes rédige un nouvel essai sur le sujet, avec Gustave Flaubert comme héros en souffrance. Cet essai porte sur l'angoisse que le romancier est susceptible d'éprouver lorsqu'il est confronté à la page blanche. Il y a deux

a. « Quels sont ces mots ? », demande Budgen. Et Joyce lui répond : « "Un parfum d'embrassements l'envahissait. De toute sa chair humble et affamée montait une muette imploration vers l'amour." Vous pouvez voir par vous-même de combien de façons différentes on pourrait les disposer dans la phrase. »

grands principes de construction du roman : l'agencement des parties, et l'agencement interne de chaque phrase. Flaubert offre un exemple particulier du problème que pose la phrase. Car c'est un maniaque de la correction. Aussi, écrit Barthes, Flaubert se trouve-t-il face au fait indéniable qu'il existe trois manières de parfaire une phrase : on peut remplacer un mot, en retrancher un, ou en ajouter un. Or, si le remplacement est plus ou moins limité par la sémantique, et la coupe par la nécessité de maintenir un certain nombre de mots pour que la phrase existe, il n'y a, à l'évidence, aucune limite à l'expansion de la phrase. Barthes aboutit donc à sa première conclusion : « L'écrivain, affronté à la phrase, éprouve la liberté infinie de la parole, telle qu'elle est inscrite dans la structure même du langage[4]. » Pour le romancier, pense-t-il, c'est une source d'angoisse atroce. Car autrefois, il y avait des moyens de restreindre cette liberté dissimulée dans la phrase. On appelait ces moyens la rhétorique. Mais on a renoncé aujourd'hui à la rhétorique, à ses règles et schémas arbitraires, et une fois ce principe abandonné, le romancier reste seul, libre face à la phrase. Et c'est une liberté vertigineuse, presque létale.

Cette épuisante liberté est la raison pour laquelle toute étude sur la fabrication du roman international est peuplée d'écrivains fatigués. Il en va ainsi pour la célèbre histoire miniature de Gustave Flaubert et de son protégé, Guy de Maupassant. Pour lui enseigner l'art d'écrire, Flaubert l'envoyait dans les rues de Paris avec ordre de lui décrire un épicier, un concierge ou une station de fiacres « de façon à ce que je ne les confonde avec aucun autre épicier ou avec aucun autre concierge, et faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précèdent[5] ». Une histoire triste, peut-être, un peu farfelue, et qui a son propre multiple, produit par les hasards de l'Histoire.

Avant de s'installer à Zurich, James Joyce vivait à Trieste. Il y gagnait sa vie en enseignant l'anglais. De la même façon que Flaubert enseignait l'art du roman français : en demandant des descriptions [a]. Son plus célèbre élève s'appelait Ettore Schmitz. Mais ce nom n'est pas celui par lequel il s'est fait connaître, car il signait ses romans du nom d'Italo Svevo. Son travail dans l'industrie de la peinture le conduisant souvent à Londres, il se mit en 1906 à prendre des leçons d'anglais avec James Joyce. Comme à son habitude, Joyce assigna à Svevo un exercice de description. Cette fois, il s'agissait de décrire son professeur. Bien sûr, cette méthode d'enseignement qu'affectionnait Joyce lui permettait en fait de confronter son élève à deux problèmes : celui d'écrire dans une langue étrangère, et celui d'écrire dans une langue, quelle qu'elle soit, en préservant le sens du réel pour un lecteur. Autrement dit, c'était à la fois une épreuve d'anglais, Svevo n'ayant de cette langue qu'une maîtrise pour le moins relative, et un exercice de technique du roman, à savoir l'art du portrait en prose :

> Quand je le vois marcher dans les rues, je me dis toujours qu'il profite de son loisir à loisir. Personne ne l'attend et il ne cherche pas à atteindre un but ni à rejoindre qui que ce soit. Non. Il marche pour être seul avec lui-même. Il ne marche pas non plus pour l'hygiène. Il marche parce que aucun obstacle ne l'arrête. J'imagine que s'il trouvait son chemin barré par un gros mur bien haut, il ne serait pas choqué le moins du monde. Il changerait de direction, et si la nouvelle devait se montrer peu claire, il en changerait encore, et continuerait à marcher, les mains animées du seul mouvement naturel de son corps tout entier, ses jambes fonctionnant sans effort visant à allonger ou hâter le pas. Non[6].

a. L'un de ses élèves, Boris Furlan, se rappelle avoir dû décrire une lampe à huile. Furlan essaya, échoua. Son enseignant prit le relais et, avec ce que Furlan nomme une « jouissance descriptive », lui montra comment faire.

Aussi Joyce est-il à jamais à Trieste. Car c'est là-bas qu'il est réel à présent : sous la forme d'une suite inspirée de signes linguistiques syntaxiquement déroutants.

## Mots

Je suis romancier, pas sémiologue ; toutefois, l'anglais italien d'Italo Svevo me semble mériter une brève investigation philosophique. Incontestablement, c'est le linguiste suisse Ferdinand de Saussure qui a inventé la définition la plus orthodoxe du mot comme signe. Un mot, selon lui, possède une structure particulière : c'est une combinaison d'un signifiant, ou image phonétique, et d'un signifié, ou sens. À partir de cette définition, il peut ajouter la théorie bien connue selon laquelle la relation entre les deux aspects du signe est arbitraire. Il n'y a aucune raison d'associer tel signifiant à tel signifié. Mais cela n'explique toujours pas pourquoi certains signes sont plus pertinents que d'autres. Cela n'explique pas, finalement, pourquoi certaines phrases sont plus précises que d'autres.

Un signe, bien sûr, ne correspond pas au réel : c'est un ajout. Il est par essence un ajout. Et tandis qu'à Paris, à la fin des années 1970, Roland Barthes a acquis la certitude qu'il n'y aurait jamais de véritable correspondance entre le langage et le réel, puisqu'« on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage)[7] », je n'en suis moi-même pas si sûr. Ou plutôt, je ne suis pas si sûr que le problème soit résolu. J'ai tendance à trouver cette fuite un peu facile.

Dans *La Chambre claire*, le dernier livre qu'il ait publié, en 1980, Barthes, lors d'une digression, compare la photographie au langage. Une photographie, écrit-il, est toujours une forme de

preuve que quelque chose a été : il ne peut y avoir de photographie sans sujet réel photographié. Alors qu'une chose peut exister dans une phrase sans exister dans la vie réelle. Voilà pourquoi c'est « le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même ». Aussi, ajoute Barthes, le trait définitoire du langage « est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage "in-fictionnel", il faut un énorme dispositif de mesures[8] »…

Peut-être est-ce vrai, d'une certaine façon, peut-être le langage ne peut-il jamais s'authentifier comme une photographie (bien qu'une photographie ne soit pas non plus à l'abri du fictionnel). Mais il n'est peut-être pas nécessaire de chercher à tout prix une adéquation avec le réel ; peut-être qu'aucun lecteur n'a besoin de ce genre d'authentification, de croire que les mots peuvent être des signes dignes de confiance.

On peut considérer les mots de façon plus optimiste. Comme Roman Jakobson, qui, fuyant le communisme, a quitté Leningrad pour Prague, où il défend en 1933 la thèse de l'ambiguïté fondamentale du signe verbal en littérature dans son essai intitulé *Qu'est-ce que la poésie ?* : pour lui, le signe est et n'est pas identique à son objet. Ce qui n'est pas un problème, écrit Jakobson. Au contraire, cela permet au signe d'être exact. Car, dit-il :

> à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A est A1), la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A1) est nécessaire ; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'y a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu des signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt[9]…

Resituée en son contexte, cette thèse montre que Jakobson voulait s'assurer de la poursuite de la révolution littéraire, alors que les révolutionnaires communistes à Leningrad et à Moscou désiraient ardemment la disparition de ce type d'activité créative. Ce genre de raisonnement logique me fait penser aux pièces absurdes et aux essais écrits par Václav Havel à Prague, trente ou quarante ans plus tard, défendus par Milan Kundera depuis Paris en 1979 lorsque Havel fut envoyé en prison par le régime tchécoslovaque sous emprise soviétique. Kundera écrit que le projet de Havel, dans son œuvre comme dans sa vie, est simplement de faire en sorte que les mots coïncident avec son propos. Même dans un tel contexte, je ne crois pas que le politique suffise à épuiser l'énergie révolutionnaire que Jakobson propose ici. Il prétend que c'est justement la séparation du signe d'avec le réel qui en fait un moyen si efficace et dangereux de décrire ce réel. La phrase devient ainsi un assemblage explosif, de la dynamite pure.

## Exercices

Il me faut tout d'abord un modèle. Et j'en ai un. Il s'appelle Raymond Queneau.

Les *Exercices de style* de Raymond Queneau sont publiés à Paris en 1947. À l'époque, Queneau est romancier. Il va bientôt écrire le plus célèbre de ses romans, *Zazie dans le métro*. Mais il est également poète, mathématicien, et éditeur chez Gallimard. Plus tard, avec Georges Perec et Italo Calvino, entre autres, il deviendra membre du groupe littéraire l'Oulipo, l'Ouvroir de littérature potentielle. Cependant, en 1947, le livre qui lui donne soudain accès à la notoriété, c'est *Exercices de style*. De prime abord, j'imagine que le lecteur non averti pourrait le prendre

pour un recueil de mini-nouvelles. Voici la première, intitulée « Notation » :

> Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus.
> Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit : « Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus. » Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi[10].

La suivante, cependant, montre pourquoi ce n'est absolument pas un recueil de nouvelles. Elle s'intitule « En partie double ».

> Vers le milieu de la journée et à midi, je me trouvai et montai sur la plate-forme et la terrasse arrière d'un autobus et d'un véhicule des transports en commun bondé et quasiment complet de la ligne S et qui va de la Contrescarpe à Champerret[11]…

Et ainsi de suite, cher lecteur dédoublé.

Quelle folie ! Le livre de Queneau répète la même histoire 99 fois, chaque fois dans un style différent, sur un mode différent. Les changements sont d'ordre rhétorique (« Litotes »), générique (« Prière d'insérer »), grammatical (« Imparfait »), métrique (« Alexandrins »), ou soulignent simplement une variation d'humeur (« Précieux », « Maladroit »). C'est un livre d'effets linguistiques.

J'ai choisi Queneau comme modèle car, si ces exercices semblent démontrer le pur arbitraire du signe linguistique et sa totale désinvolture, je crois qu'avec cette expérience, il prouve en réalité autre chose : chaque histoire est différente, selon les mots qui la

composent. La moindre modification suscite une vision nouvelle du réel.

## Caricatures

Il existe peut-être une façon moins sérieuse d'envisager cette idée : disons que la phrase est comme un croquis, un dessin humoristique.

Suite à l'immense succès de son roman sens dessus dessous, *Tristram Shandy*, dont les premiers volumes ont été publiés en 1759, le romancier anglais Laurence Sterne demande à l'artiste William Hogarth de produire deux illustrations qui représenteraient deux scènes du roman. La requête de Sterne est en partie motivée par la célébrité de Hogarth, qui l'impressionne. Certes, Sterne aime la célébrité, mais il y a aussi une raison moins évidente à son choix : Hogarth et lui partagent une esthétique d'avant-garde. Ils croient en l'art-éclair, à savoir qu'une représentation du monde peut s'improviser sous forme de signes avec rapidité et précision. Car si les tableaux et les gravures de Hogarth regorgent de détails, le dessinateur est aussi réputé pour son économie de moyens et son art de la caricature, ainsi que l'écrit Sterne :

> Figurez-vous un Docteur *Bran* courtaud, ramassé, pataud, ne dépassant pas ses quatre pieds et demi de haut, avec, si tant est que l'on eût pu mesurer le tour d'une pareille sphère, une largeur de reins et une courbe de bedaine d'un bon demi-mille qui eussent fait honneur à un sergent de la garde à cheval.
> Telle était, crayonnée à grands traits, la silhouette du Docteur *Bran* ; – or, si vous avez lu *L'Analyse de la Beauté* de *Hogarth*, sinon, je vous y invite vivement, – vous n'êtes pas sans savoir qu'une simple caricature de ce genre est capable de vous rendre en trois coups

de crayon tout le caractère du personnage aussi sûrement qu'en trois cents[12].

Comme Hogarth, Sterne est las de l'idée qu'un portrait devrait prétendre à l'exhaustivité descriptive. C'est la vérité des raccourcis qui l'intéresse. On trouve un autre hommage à Hogarth dans la comparaison, glissée en douce, du docteur Bran à un « sergent ». Selon un biographe contemporain, Hogarth se réjouissait de ce que le nombre de traits nécessaires pour représenter une personne fut bien inférieur à ce que l'on pourrait imaginer. En fait, selon lui, un sergent armé d'une pique, entrant dans une taverne suivi de son chien, peut être représenté simplement par trois lignes. Et de s'exécuter[a] :

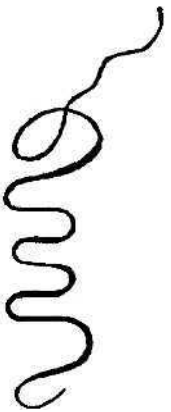



Ce dessin est une provocation, une révolution dans l'art des signes. La caricature ne se laisse pas aisément distinguer du portrait. C'est ce que Hogarth voulait prouver, et ce que Sterne a lui

a. A – Ligne de la porte.
B – Bout de la pique du sergent, qui est entré.
C – Bout de la queue du chien, qui le suit.

aussi compris. L'art du portrait est bien plus paradoxal qu'on ne le croit. Il embrasse à la fois la densité du détail et l'épure du croquis [a]. Le principe esthétique central du roman de Sterne est qu'une reconnaissance franche de l'artificialité du signe ne l'empêche en rien de créer des moments de vérité. On peut même, si on veut le prouver, interrompre le cours des phrases en introduisant ses propres dessins. C'est ce que fait Tristram quand il tente de décrire le Caporal l'Astiqué évoquant la vie de célibataire :

> Tant qu'un homme est libre – s'écria le Caporal en décrivant avec sa canne un moulinet dont je vous reproduis ici la courbe –



a. Ce qui me rappelle un autre moderniste amateur d'économie, André Breton, en plein XX^e^ siècle surréaliste : dans son *Manifeste du surréalisme*, il attaque la forme du roman pour son obsession démente du détail. Quatre ans plus tard, en 1928, paraît son roman expérimental *Nadja*, décrivant un amour fou, vécu dans les rues de Paris. Aussi, en accord avec son aversion pour la description, Breton se contente d'inclure des photographies des lieux mentionnés dans *Nadja*. Ce sont des suppléments fort utiles, cohérents avec le refus de Breton des « moments nuls » du roman. Ce qui est formidable, bien sûr : sauf que Sterne a inventé la lassitude du roman avant lui.

> Avec un millier de ses syllogismes les plus subtils mon père n'en aurait pu dire davantage en faveur du célibat[13].

Il n'existe pas de signe naturel – un dessin n'est pas plus réel qu'une phrase : mais en même temps, un signe n'est pas forcément fallacieux. Telle est la sagesse moderniste à l'état brut de Laurence Sterne, qui se manifeste deux cents ans trop tôt. Car l'artiste qui se rapproche le plus de lui est Picasso.

S'adressant au photographe Brassaï, Picasso a dit un jour avec bonheur qu'il visait toujours « la ressemblance. Un peintre doit observer la nature, mais jamais la confondre avec la peinture. Elle n'est traduisible en peinture que par des signes[14] ». Ainsi, dans le collage *Bouteille et verre*, réalisé par Picasso en 1912-1913, par exemple, les contours de la bouteille sont tracés au fusain. Et la bouteille est presque pleine. On le sait grâce à un morceau de journal découpé en pointe et collé à l'intérieur des contours au fusain. Le bout de journal ne ressemble en rien à du vin, mais c'est manifestement du vin qu'il désigne. « On n'invente pas un signe, ajoute Picasso, s'adressant toujours à Brassaï. Il faut fortement viser à la ressemblance pour aboutir au signe[15]. » Avec sa femme, Françoise Gilot, Picasso se montre plus précis : « Le papier collé fut vraiment au centre de la découverte, déclare-t-il. Un morceau de journal n'était jamais utilisé pour représenter un journal ; on s'en servait pour définir une bouteille, un violon, ou un visage. On n'employait aucun élément dans son sens littéral, mais pour produire un choc entre la vision originelle et sa nouvelle définition finale[16]. » À la manière d'une métaphore, le journal du collage de Picasso, avec ses mots imprimés, joue deux rôles à la fois. Il est aussi là pour montrer la capacité de l'œil à ignorer et simplifier, dans sa quête de ressemblance réaliste. C'est une farce qui illustre l'artificialité irréductible de l'image en même temps que sa précision réaliste.

Il en va de même pour les dessins et diagrammes de Sterne qui confirment que tout, au bout du compte, n'est que signe, parce qu'un roman n'est pas plus réel qu'une image, mais que tous deux sont simultanément vrais. On pourrait également citer cet autre artiste expérimental, Saul Steinberg, qui décrivit un jour sa « philosophie à la Bauhaus consistant à transformer l'écriture en dessin… », sa manière d'utiliser le trait « comme une forme d'écriture »[17].

Ce qui n'est pas contradictoire, je crois.

Peut-être devrais-je m'arrêter plus longtemps sur Saul Steinberg, dans ce chapitre sur les mots comme dessins humoristiques[a]. Car si Steinberg se considère comme un artiste, c'est en tant qu'écrivain : « Mon idée de l'artiste, du poète, du peintre, du compositeur, etc., est *le romancier*[18]. » Cela peut sans doute paraître étrange, qu'un artiste révère le romancier par-dessus tout. Mais l'art de Steinberg représente un triomphe de l'intellect, caractérisé par une inversion selon laquelle des traits sur une feuille de papier sont considérés comme réels, tandis que les gens et les objets sont irréels − les véritables objets ne sont qu'écriture ou calligraphie. Ainsi, son

a. Même si l'histoire de Saul Steinberg n'a rien à voir avec le dessin humoristique. Son histoire évidente, c'est la tragédie de l'histoire. Steinberg est né en 1914, en Roumanie. En 1933, il part à Milan, étudier à la faculté d'architecture du Reggio Politecnico. En 1940, afin de fuir les lois fascistes antijuives adoptées depuis 1938, il essaie d'obtenir un visa pour les États-Unis. Il n'en obtient qu'un pour la République dominicaine, via Lisbonne. Mais en septembre 1940, le Portugal le renvoie en Italie. En novembre, son passeport roumain expire, le privant de patrie. Après avoir été caché dans les appartements de divers amis, arrêté et interné de mai à juin 1941, Steinberg retourne à Lisbonne, via Barcelone. Cette fois-ci, on l'autorise à partir. En juillet il arrive enfin en République dominicaine, et de nouveau tente d'obtenir un visa pour les États-Unis. En mai 1942, on le lui accorde enfin. Il se retrouve à Miami le 12 juin 1942, prend le bus pour New York, où il passe le reste de sa vie.

dessin « Erotica I », montre un chiffre 5 s'ébattant avec un point d'interrogation sur un lit, en un entrelacs pornographique. Ou bien : dans son « Architecture de papier millimétré », datant de 1954, le papier millimétré devient le portrait réaliste d'un gratte-ciel, avec ses innombrables fenêtres minutieusement détaillées, par le simple ajout d'un auvent au-dessus du porche côté trottoir [a]. L'art de Steinberg est métaphorique, chaque signe étant sur le point de devenir réel. Aussi, il n'est pas surprenant que l'une de ses histoires favorites soit *Le Nez*, cette nouvelle de Nicolas Gogol où l'on voit le nez d'un homme acquérir une vie propre dans la ville de Saint-Pétersbourg et où l'impossible devient vrai ; ni que le romancier incarne l'artiste aux yeux de Steinberg. Car avec son art du signe littéralisé, Steinberg est un romancier qui n'a tout simplement pas écrit de roman. Il a inventé des façons de décrire la vie avec une économie inédite.

Comme tout romancier, aussi vaste ce terme fût-il, il pratique un art de l'abréviation : de la coupe, de la taille.

Vers la fin de sa vie, en 1989, Steinberg travaille sur des photographies de villes européennes : Bucarest, Brest, Buzau, Moscou, Heidelberg, Lille, Avignon. Mais ce ne sont pas des photos ordinaires : tout d'abord, il s'agit de reproductions de cartes postales anciennes ; en outre, elles sont agrandies au point d'atteindre des proportions gigantesques. Steinberg en a fait un portfolio dans le magazine new-yorkais *Grand Street* : une série de détails, dans leur nouveau format agrandi, portant le titre « CHIENS ». Sur chaque image agrandie, chaque scène de rue, Steinberg a remarqué un détail fortuit, un chien sorti de nulle part. Arrivé par accident.

a. Ou encore, son dessin de 1954, « The Line », dans lequel une ligne unique, courant sur dix mètres, est tour à tour un pont, une vitrine, un horizon, un plafond, un bord de table, le ménisque d'une piscine, une corde à linge, enfin la ligne même, issue du tracé d'une main.

En arrière-plan. Ces chiens, je les adore – car ce projet canin international est une ultime version de l'art du détail, l'hommage rendu par Steinberg à la vérité de l'image artificielle recadrée.

Toutefois, la vérité qui se dégage du dessin humoristique n'est pas sans conséquences. L'une d'elles est qu'il devient impossible de déchiffrer ces signes, ces adorables signes que l'on appelle dessin humoristique ou phrase… Car si le talent consiste à produire des signes qui semblent porteurs de vérité, il devient dès lors difficile d'imaginer comment les interpréter. Le sens ne trouve plus de faille dans laquelle s'introduire. Le sens, en fait, souffre d'obésité.

Tel est l'impétueux idéal moderne décrit par Gustave Flaubert dans la célèbre lettre à son amante Louise Colet, où il exprime son désir d'écrire « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut[19] ». Cette déclaration a parfois semblé obscure au lectorat de Flaubert. Mais peut-être n'est-elle pas si étrange après tout. Flaubert tente seulement de décrire un objet artistique idéal : vidé de tout message, de tout sens – une œuvre qui serait pure surface. Les implications de cet ascétisme moderne sont tout à fait étonnantes. Par exemple, la critique comme la fiction se changent en exercices de platitude, comme c'est le cas de la double œuvre du critique d'art anarchiste Félix Fénéon. Car Fénéon a écrit deux grands livres jumeaux. Le premier, *Les Impressionnistes en 1886*[a], évoque l'art novateur de Seurat et de ses amis, les surfaces anarchistes sauvages de leurs œuvres pointillistes. Mais pour se faire l'écho de leur peinture calmement réductive,

a. Un livre dont furent vendus 277 exemplaires. Mais les chiffres de vente importent peu ici.

Fénéon invente son propre style fait de touches, le plus rapide des styles télégraphiques : un recours minimal aux verbes, un ordre des mots inversé, et tout à l'avenant, dans un chaos pince-sans-rire. Puis, quelques années plus tard, il publie un autre livre, intitulé *Nouvelles en trois lignes.* Ces histoires de trois lignes constituaient une rubrique du journal *Le Matin* depuis octobre 1905. En mai 1906, Fénéon devient le rédacteur officiel du journal. Plutôt que de poursuivre dans la veine du reportage télégraphique, il se met à inventer des histoires. Ses chroniques ne relatent plus des faits réels mais constituent de véritables romans. Des exercices sur la surface des choses.

> Désespéré par la faillite d'un de ses débiteurs, M. Arturo Ferretti, négociant à Bizerte, s'est tué d'un coup de fusil de chasse[20].

Dans leur brièveté, ces récits de trois lignes ne respectent nullement les conventions des histoires ordinaires, avec leur structure, leur intrigue et leur morale ; leur attachement à une certaine longueur et, par là même, à une profondeur. Au lieu de cela, ces histoires ne portent sur rien d'autre qu'elles-mêmes.

Oui, pour peu qu'on en ait le talent, on peut inventer une œuvre purement littérale. Plus besoin de critiques. Tout ne sera alors que surface : des phrases d'une totale désinvolture, la caricature par excellence.

## Vie

Un rien suffit à représenter le réel par des mots. Quoique, non : je préférerais un mot encore moins chic que le réel. J'opterais davantage pour un terme comme le *vrai*. Je disais donc : un rien suffit à inventer ce qui vraiment ressemble à la vie, qui est profondément animé. Il suffit simplement d'une phrase travaillée à l'excès.

Aussi le plus bref des récits peut-il tout de même créer un monde. Je pense à un écrivain que j'affectionne tout particulièrement, l'auteur de nouvelles guatémaltèque Augusto Monterroso, exilé au Mexique après le coup d'État contre le gouvernement Arbenz. Là-bas, Monterroso écrivit cette histoire, intitulée « Parenthèse ».

> « Parfois, la nuit, méditait la Puce en une occasion, quand l'insomnie me tient éveillée, comme à présent, et que je lis, j'insère une parenthèse dans ma lecture, pour considérer ma pratique d'écrivain, et, mes yeux s'attardant sur le plafond, l'espace de quelques brefs instants, j'imagine que je suis, ou que je pourrais être, si je m'y consacrais sérieusement dès demain, comme Kafka (mais à l'évidence, sans la misère de son existence), ou comme Joyce (sans le labeur qui a empli sa vie juste pour pouvoir survivre dans la dignité), ou comme Cervantès (sans les inconvénients de la pauvreté), ou comme Catulle (en dépit, ou peut-être à cause de son goût de la souffrance infligée par les femmes), ou comme Swift (sans la menace de folie), ou comme Goethe (sans le triste sort consistant à devoir gagner sa vie au tribunal), ou comme Bloy (en dépit de sa tendance prononcée à se sacrifier pour des prostituées), ou comme Thoreau (en dépit de rien), ou comme Sor Juana (en dépit de tout), jamais Anonyme, toujours Lui-Même, le comble des sommets d'aucune gloire sur terre[21]. »

Dans cette parenthèse, qui elle-même renferme une série de tristes parenthèses, Monterroso crée de toutes pièces une ambition, et, en même temps, une histoire entière sur les limites de l'ambition. Il crée toute une vie.

Mais ce n'est pas la seule façon de produire quelque chose de gigantesque à partir d'une miniature. La parenthèse de Monterroso, son examen des petites circonvolutions et fioritures, enchâssés dans des phrases ordinaires, s'inscrit elle-même dans une lignée sinueuse.

Peu après son arrivée en Amérique, en sécurité loin de l'atmosphère

létale de l'Europe nazie ou communiste, Vladimir Nabokov écrit un livre sur l'art de l'auteur russe Nicolas Gogol, dans lequel il explique comment celui-ci redéfinit la limite séparant les morts des vivants dans *Les Âmes mortes* – grâce à une technique consistant à créer des personnages secondaires à travers « les propositions subordonnées de ses diverses métaphores, comparaisons et envolées lyriques. Nous nous trouvons face à un phénomène remarquable : de simples formes de langage engendrent spontanément des êtres vivants ». Puis Nabokov offre un exemple au lecteur :

> Le temps lui-même s'était complaisamment accordé au décor : la journée n'était ni lumineuse ni sombre ; elle avait cette teinte bleu-gris qu'on voit aux uniformes usés des soldats de garnison, guerriers pacifiques, d'ailleurs, si ce n'est qu'ils se soûlent quelque peu le dimanche.

L'astuce, écrit Nabokov,

> consiste à utiliser comme lien le mot *vprochem* (« somme toute », « autrement », « d'ailleurs »), lien purement grammatical mais qui singe un lien logique, le mot « soldats » fournissant à lui seul un vague prétexte pour la juxtaposition de « pacifiques » ; et dès que « *vprochem* », ce faux pont, a accompli sa mission magique, nos paisibles guerriers le traversent tout en titubant et en chantant, pénétrant ainsi dans cette existence périphérique qui nous est déjà familière[22].

Instant si ténu que cette extension de la comparaison chez Gogol. Quelque chose s'y produit : un processus d'animation gigantesque.

Et à l'avenir, ce processus d'animation sera lié à la technique développée par Saul Steinberg d'agrandissements de chiens apparaissant en arrière-fond sur des photographies ; lié aussi, pour poursuivre avec l'histoire de la seule fiction, à ce que décrit Diderot dans *Les Deux Amis de Bourbonne*, dont la seconde section se présente comme de la théorie littéraire. Pour que son histoire semble vraie, avance Diderot, l'écrivain « parsèmera son récit

de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là[23] ». Diderot propose aux lecteurs moins aguerris une comparaison avec l'art :

> Un peintre exécute sur la toile une tête ; toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi ; j'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas ; en comparaison tout y est faible, petit et mesquin ; c'est une tête idéale, je le sens, je me le dis… Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure, et d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines[24].

En 1771, Diderot – avec une légère cicatrice au front, une verrue sur la tempe – avait découvert l'animation magique de la miniature.

## Preuves

Alors ces signes commencent à se développer. Et la meilleure description de ce développement apparaît deux cents ans après Diderot, en décembre 1978, quand Roland Barthes entame le dernier cours qu'il devait jamais donner : *La Préparation du roman*. C'est le début d'un projet en partie secret : ce théoricien de l'avant-garde qui avait montré tant de mépris envers la forme du roman se met, alors qu'il entre dans sa soixantième année, à écrire son propre roman. Il commence très solennellement par informer

ses étudiants du Collège de France qu'il a décidé d'entamer ce cours sur le roman par une analyse du haïku. Ce qui, bien sûr, est follement ironique. Mais ce n'est pas non plus tout à fait illogique. Car, dans ce cours, Barthes a l'intention de reconstituer le roman à partir de ses plus petits éléments – et le haïku, se dit Barthes, est la forme de notation la plus pure : la forme d'œuvre littéraire la plus minimale.

Le haïku est une phrase, un dessin humoristique.

Le haïku, explique Barthes, a été utilisé pour conserver une trace du temps qu'il fait, ou du passage des saisons : ce qui est « irrépétable et […] cependant intelligible[25] » – la prose quotidienne du monde. Il procède par nuances, et son matériau est le concret pris au hasard – « des mots ayant pour référent des choses concrètes, des objets » – autrement dit, pour employer son terme latin tout nouveau : « *tangibilia* »[26]. J'imagine que c'est là encore une autre façon d'écrire sur le roman : créer une terminologie de toutes pièces ; or Barthes était un grand adepte du néologisme. En 1968, il s'est rendu célèbre en inventant le terme d'« effet de réel[27] ». Son caractère révolutionnaire tient au fait qu'il exhume la véritable fonction du détail dans l'art de la prose. Le détail, selon Barthes, « [est] "réput[é] dénoter directement le réel" mais en vérité ne fait rien d'autre, avance-t-il, que de signifier "la catégorie du *réel*" [28] » … Son argument, dans les années 1960, illustre le sarcasme total de l'intellectuel. Dix ans plus tard, il fait subir à sa définition de cet effet une transformation silencieuse et radicale : « J'entends par "effet de réel", dit-il à sa classe, l'évanouissement du langage au profit d'une certitude de réalité : le langage se retourne, s'enfouit et disparaît, laissant à nu ce qu'il dit[29]. » Soudain, on n'aboutit plus à l'expression d'un code, mais de la vérité.

Afin d'expliquer le fonctionnement de ces détails concrets dans la prose, il se sert d'une comparaison avec la photographie – avant-goût de son dernier ouvrage, *La Chambre claire*, qu'il devait écrire deux

mois plus tard. C'est là, dans cette salle de classe, qu'il expose pour la première fois son idée d'une distinction entre une photo et une phrase : une photo donne la certitude qu'une chose « a été », écrit Barthes – alors que le haïku, forme langagière, donne « *l'impression* (non la certitude : *urdoxa*, noème de la photo) que ce qu'il énonce a eu lieu[30]… » Mais dans les deux cas, la photo comme le haïku, c'est le détail qui convainc le lecteur que quelque chose s'est passé. En fait, le détail n'a pas d'autre sens, car la nature du haïku, écrit Barthes, « est d'imposer silence, enfin, à tout méta-langage : c'est là l'*autorité* du haïku[31] ». Noyau absolu de toute structure linguistique, c'est la forme de l'individuation, le centre structurel du réseau. Alors quelque chose d'étrange se produit dans le séminaire de Barthes. Les plus beaux exemples de ce rôle que joue le détail, dit-il, sont deux scènes tirées de romans monumentaux : mais en fait, ce ne sont en rien des détails. Ils sont bien plus grandioses : les deux exemples choisis par Barthes sont la mort du prince Bolkonski dans *Guerre et Paix*, et celle de la grand-mère dans *À la recherche du temps perdu*. Chacune d'elles constitue un moment de Vérité, de littéralité totale : « *surgissement* de l'ininterprétable, du dernier degré du sens, de *l'après quoi plus rien à dire*[32]… »

Et c'est là, je crois, que Barthes touche du doigt une idée radicalement nouvelle du signe, et où les signes commencent à se développer : dans cette idée du moment [a]. C'est là sa véritable découverte quant à l'art du roman, faite à titre de critique, et non du romancier qu'il ne sera jamais. Car un an après sa conférence sur les signes, le 26 mars 1980, Barthes meurt [b].

a. De même que, dans la revue *The Believer*, je découvre le réalisateur David Fincher observant l'étrange statut d'auteur que possède le réalisateur : être « auteur d'un moment, par opposition à l'auteur de la courbe d'évolution d'un personnage, par opposition à l'auteur d'une perspective sur la meilleure façon de décrire ou de dramatiser des faits ».

b. Un mois plus tôt, il s'est fait renverser par une camionnette de teinturier

Avant de mourir, Barthes essayait d'écrire un roman : *Vita Nova*. Rendez-vous compte : dans la frénésie de sa vie professionnelle, il avait donné son cours sur *La Préparation du roman*, une conférence sur Proust, et écrit un livre sur la photographie. Et pourtant, tout n'était que divertissement pour se détourner du projet qui lui tenait vraiment à cœur, et qu'il a laissé inachevé (le roman inachevé ! Comme c'est romanesque !). Un fil rouge apparaît dans ces derniers travaux, ces approximations d'un roman non écrit, et qui représente l'ultime découverte de Barthes. Dans *La Chambre claire*, Barthes écrit qu'une photographie « ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente)[33] » : tout comme le moment de vérité dans un roman, le détail d'un haïku, la photo est une forme de littéralité absolue. Car l'essence de la photo, poursuit Barthes, tient à ce que « dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé ». Et à cause de cette vérité, la photo est aussi, de façon intrinsèque, un mémorial : chaque album photo est voué à se changer en mausolée. Car « en déportant ce réel vers le passé ("*ça a été*"), [la photographie] suggère qu'il est déjà mort[34] ».

Plus tôt dans le livre, il distingue deux aspects dans la photo. Tout d'abord le *studium*, l'intérêt culturel global, le détail d'époque. Mais toute photographie d'importance présente aussi un *punctum*, un élément « qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer[35] ». Ce détail est aussi parfois nommé « effet de réel » … et c'est ce genre de détail – qu'il s'agisse du *punctum* d'une photo ou de l'effet de réel d'un roman – qui peut convaincre le lecteur, ou

tandis qu'il quittait le Collège – avec, sous le bras, selon la légende, une thèse sur « La mort anonyme », qu'il était en train de corriger. Mais ce détail est trop facile, je crois. Il relève de l'essence de l'anecdote, un détail sur papier glacé. C'est l'opposé du romanesque, qui cherche à imiter la vie.

le spectateur, qu'un signe n'est pas seulement exact, mais vrai. Ce réseau de définitions et de concepts part dans de nombreuses directions dans les derniers travaux de Barthes. Il conduit avant tout à une réflexion générale sur le temps, sur le deuil et la mémoire.

Je ne mentais vraiment pas en disant que je préfère les termes vie et mort.

Car au bout du compte, le *punctum* agit comme une madeleine de Proust : c'est un détail saisi au hasard, doté d'un pouvoir d'expansion infini dans l'imagination. De fait, Barthes conclut, dans *La Chambre claire*, en regardant une photo de sa mère défunte, que ce détail a pour structure profonde le Temps. Et que l'essence de cette forme est le hasard, la rareté – ce qui rappelle l'obscure définition par Barthes, dans son cours sur la préparation du roman, des « moments de Vérité », qui doivent être disséminés au hasard tout au long du roman. Selon lui : « Moment de vérité = quand la Chose même est atteinte par l'Affect ; pas d'imitation (réalisme), mais coalescence affective[36]… » La même idée est développée dans *La Chambre claire*, quand Barthes décrit l'effet produit par une photographie :

> Les réalistes, dont je suis […] ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* : une *magie*, non un art. Se demander si la photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps[37].

C'est là, je crois, que Barthes formule en quelque sorte une proposition pour une future avant-garde du roman : le signe comme preuve.

Quelques années auparavant, il avait écrit un bref essai sur la photo, dans lequel il soulignait l'existence d'un dilemme commun à la photographie et la littérature : toutes deux doivent produire

« un signifiant qui soit à la fois étranger à l'"art" (comme forme codée de la culture) et au "naturel" illusoire du référent[38] ». Ni faussement codé, ni faussement naturel : tel est le paradoxe sur lequel repose le véritable art du roman. Les catégories ordinaires de *montrer* et *raconter*, ou de l'*essai* et de la *fiction*, ou encore du *signe* et du *référent*, sont inappropriées. Non, la seule opposition pertinente distingue un effet de réel qui se contente de signifier une catégorie générale du réel, et un effet de réel dont l'objet efface les signes, et où l'art devient magie.

Pour les mots, cela se produit à travers le travail de composition : la création non seulement de phrases avec leur lot de détails mais d'une série de phrases, l'orchestration des vérités.

Peut-être Barthes ne fait-il qu'énoncer ce que le XVIII^e^ siècle savait déjà. Peut-être que Barthes est un multiple de Denis Diderot qui, en 1773, a publié une histoire intitulée « Ceci n'est pas un conte ». Avant la pipe de Magritte qui n'était pas une pipe, mais un tableau, il y eut l'histoire de Diderot, qui n'était pas une histoire, mais la vérité. En partie parce que de façon absolument littérale, ce n'est pas une histoire ; c'est un assemblage de faits. (Elle parut d'abord dans la *Correspondance littéraire*, périodique dirigé par Melchior Grimm et diffusé confidentiellement parmi un cercle d'amis.) En 1798, Jacques-André Naigeon, le premier à la publier, dit de l'histoire de Diderot qu'elle est « littéralement vraie ». Après tout, même les noms des rues sont vrais : rue Sainte-Marguerite, rue Saint-Hyacinthe, place Saint-Michel. Quant à Diderot, son propre personnage, il vit rue de l'Estrapade. Mais il est différents genres de vérité. Deux des principaux personnages de l'histoire n'ont laissé aucune trace de leur existence, tandis que certains des personnages secondaires sont incontestablement réels. Autrement dit, cette histoire n'est pas tout à fait vraie, au sens littéral ; elle joue avec les idées de fiction et de vérité. Elle est vraie selon d'autres modalités.

À un moment de cette histoire qui n'en est pas une, Mlle de la Chaux demande tristement à son amant, Gardeil, de lui dire pourquoi il ne l'aime plus. Il répond brutalement, et avec honnêteté : « Je l'ignore. Tout ce que je sais, c'est que j'ai commencé sans savoir pourquoi, que j'ai cessé sans savoir pourquoi, et que je sens qu'il est impossible que cette passion revienne[39]. » Ce qui rend cette histoire magique est que, plus tard, Mlle de la Chaux utilise le même argument à l'envers, pour expliquer à un autre homme, amoureux d'elle, pourquoi elle ne peut l'aimer en retour. Le sentiment refuse de venir ; il ne lui est pas accessible. Dans ce moment de répétition désespéré, qui reste discret, l'histoire de Diderot se dissout, pour devenir vérité.

Une histoire peut devenir la preuve de choses qu'on ne pourra jamais logiquement prouver. Une histoire peut inventer une forme radicalement nouvelle du réel. Et si vous voulez un autre terme pour formuler cette magie de la composition, si vous n'aimez pas les mots désuets de « mort » ou « vivant », alors il est une autre façon d'exprimer cette idée, je pense. En disant que la fiction est un rêve.

Dans ses carnets, Ludwig Wittgenstein note un jour une série d'observations sur le théâtre. Sur Shakespeare en particulier. Ces notes sont en fait des remarques sur la nature étrange, proche du rêve, du signe linguistique.

> Shakespeare et le rêve. Un rêve est absolument faux, absurde, fait de bric et de broc, et pourtant absolument vrai : c'est précisément de cette étrange combinaison que naît son effet. Pourquoi ? Je l'ignore. Et si Shakespeare est un génie, comme on le dit, alors nous devons pouvoir dire de lui : tout est faux, ce n'est pas vrai et pourtant c'est parfaitement correct selon ses propres lois[40].

Un signe est à la fois faux et absolument vrai [a]. Telle est la première intuition de Wittgenstein. Puis il entame son investigation la plus précise – ayant pour objet la vie et la mort :

> Imaginez que l'on pose la question suivante : est-ce qu'on assassine vraiment les gens dans les tragédies ? Une réponse possible est de dire que dans certaines tragédies, on assassine certaines personnes et pas d'autres. Une autre réponse est de dire que les gens ne sont pas *vraiment* assassinés sur scène, on y feint seulement d'assassiner et de mourir. Mais l'emploi du verbe feindre est ici ambigu car on peut l'employer dans le sens où Edgar feint d'avoir conduit Gloucester jusqu'à la falaise.

La conclusion de Wittgenstein est prodigieusement pragmatique :

> Nous dirons que des mots « vraiment », « feindre », « mourir », etc., il est fait un usage particulier quand on parle de théâtre, et différent de celui de la *vie courante*. Ou : les critères de la mort d'un homme dans une pièce ne sont pas les mêmes que ceux de sa mort réelle. Mais il est *justifié* de dire que Lear meurt à la fin de la pièce. Pourquoi pas[41].

## Avions

Et c'est à ce moment-là, je crois, avec cette idée de magie, de preuve et de rêves, que le concept d'international trouve son origine. C'est là que la possibilité des multiples devient réelle. Car le principal argument s'élevant contre la production de multiples d'un roman en d'autres langues est l'idée que dans leurs phrases, forme et contenu sont identiques. Mais je ne crois pas que forme

a. « Que l'acteur puisse incarner le chagrin montre combien nos sens sont peu fiables, écrit Wittgenstein dans la même série d'entrées de son carnet, mais qu'il puisse incarner le *chagrin* montre aussi la réalité de ces sensations. »

et contenu soient des modes de description utiles de ce que sont les mots dans un roman et de la façon dont ils se débrouillent avec leur sens. Non, la vérité est bien plus fluctuante.

Mais encore faut-il mettre cette théorie à l'épreuve. Elle doit prendre en compte les expériences qui semblent être de pures aventures de style. Car, je le sais bien, l'idée commune est qu'une aventure de style est monoglotte : elle n'existe que sous forme d'une incarnation linguistique unique – tels les exercices de style maniaques de Raymond Queneau. Et si l'on prouvait que ces exercices peuvent exister en une autre langue ? Et si les expériences menées par Queneau à Paris pouvaient se répéter, disons, à Londres ? Car, évidemment, elles existent bel et bien à Londres. En anglais, elles existent grâce au génie de la traductrice de Queneau, Barbara Wright.

Barbara Wright traduit les *Exercices* français de Queneau en *Exercises* anglais au cours de l'été 1957. Elle doit certes vérifier le sens de certains mots : « funambules », « acculer », ou « canicule ». Oui, et alors ? Il n'y a pas de honte à utiliser le dictionnaire. Barbara Wright nous donne à voir l'étendue de son génie dès l'une des séquences qui ouvrent le recueil des *Exercices*, quand Queneau propose au lecteur français l'histoire d'origine conjuguée à divers temps, l'un après l'autre : passé indéfini, présent, passé simple, et imparfait. Mais comme la notion du passé n'est pas aussi complexe en anglais, Barbara Wright propose au lecteur britannique une séquence différente : passé, présent, discours rapporté et passif. En d'autres termes, deux des exercices ne sont pas des traductions, mais des inventions de son cru. Aussi, tandis que le français de Raymond Queneau se fait plus délirant, Barbara Wright invente des équivalents de plus en plus extravagants. Voici ce que donne la première phrase du chapitre intitulé « Anglicismes », dans le franglais de Queneau :

> Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tressés[42].

Dans le *frenglish* de Wright, parce qu'il s'agit d'une traduction littérale, le chapitre devient « Gallicisms », et voici ce que donne sa première phrase :

> One zhour about meedee I pree the ohtobyusse and I vee a zhern omm with a daymoorzuray neck and a shappoh with a sorrt of plaited galorng[43].

C'est une traduction libre, à l'évidence, mais d'une rigoureuse précision. Pour ma part, je n'y vois pas de contradiction, d'un point de vue philosophique.

« J'avais toujours pensé que rien n'est intraduisible, lui écrit Queneau, et à présent, j'en vois une nouvelle preuve[44]. » Car Barbara Wright a saisi qu'un style est un système de déformations opérées sur les phrases. Et qu'une traduction mot à mot soit parfois impossible n'empêche pas la traduction, démontrant à quel point les effets de chaque style sont exportables.

Et c'est vrai, jusque dans la plus folle expérience à laquelle je puisse penser – le roman de James Joyce aujourd'hui connu sous le nom de *Finnegans Wake*, qu'il achève à Paris, pour le publier par épisodes dans le petit magazine *Transition* en tant que « projet en cours », *Work in Progress*. Nul n'ignore en effet que ce roman est écrit dans un anglais polyglotte bien à lui. Cette densité polyglotte était censée représenter l'application des procédés du rêve à la langue : condensation et glissement. De même que les images en rêve se caractérisent par une accumulation de surdéterminations, l'anglais de *Finnegans Wake* est instable, multilingue, tout en structures imbriquées, du moins est-ce l'espoir de Joyce. Le but est de produire sur le lecteur du premier épisode la désagréable surprise de découvrir un style fondé sur des jeux de mots et une

multiplicité de langues : « Que d'éclats ces ouis contre ces nons, huitrigoths contre piscigoths[45] ! »

Je pense qu'il ne paraîtrait pas dément d'avancer qu'avec *Finnegans Wake*, Joyce atteint un degré de densité stylistique qui ne survivrait à aucun passage dans une autre langue – un royaume de poésie pure, un style de « non-sens ». Oui, peut-être Joyce accomplit-il la transformation de la forme en contenu. Après tout, c'est en ces termes que l'un de ses meilleurs amis loue la prouesse de ce style superbe et fou. Dans un recueil d'essais, *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* publié en 1929, dix ans avant que *Finnegans Wake* ne paraisse enfin, Samuel Beckett, parfaitement bilingue, tenta de démontrer que *Work in Progress*, contrairement à l'opinion largement répandue, n'est nullement difficile à lire. Beckett pense que le stupide lecteur bourgeois est dérouté par la réinvention dans ce roman du rapport réciproque liant le langage au réel, le contenu à la forme. D'habitude, selon Beckett, dans le roman conventionnel, forme et contenu sont deux choses différentes ; mais dans le *Finnegans Wake* de Joyce, avance-t-il, dans une prose émaillée de caractères italiques grincheux, « la forme est contenu, le contenu est forme ». Il apporte finalement la séduisante conclusion : « Ce qu'il écrit n'est pas à propos de quelque chose : c'est ce quelque chose lui-même[46]. » Même si la conclusion agressive de Beckett n'est pas dénuée de charme, elle ne peut être vraie – car les relations entre forme et contenu possibles dans une phrase ont beau être fort diverses, elles ne seront jamais assez puissantes pour abolir la distinction entre les deux. Telle fut l'intuition de Jakobson, quelques années plus tard, à Prague. Un signe est et n'est pas ce qu'il représente. Un signe est un dessin humoristique.

C'est aussi, selon un heureux hasard historique, l'opinion de James Joyce. Un an après l'essai de Beckett, en 1930, l'écrivain tchèque Adolf Hoffmeister rend visite à Joyce à Paris. Il vient lui

demander la permission de traduire en tchèque la section connue sous le titre *Anna Livia Plurabelle*. Joyce spécifie qu'il préférerait une traduction du son plutôt que du sens, recommandant à Hoffmeister de reproduire ce que lui-même a fait dans l'original, simplement dans une autre langue : « Poétisez, avec la plus grande licence poétique qui soit[47]. » Il est crucial de recréer l'effet d'éblouissement : « Créez une langue pour votre pays mais selon mon image. Viktor Llona, dans *Transition*, a posé cette thèse : la langue peut être fabriquée par l'écrivain. Dans ce cas, par le traducteur aussi[48]. »

À l'instar du romancier, le traducteur doit avoir plus qu'un don pour les langues. Il lui faut aussi du talent. Tout style est un système d'opérations pratiquées sur une langue dans le but de produire des effets : c'est un genre de machine. Aussi ces machines du style sont-elles transportables. Après tout, les machines, à écrire ou à vapeur par exemple, peuvent être importées partout. Si Beckett avait dit vrai, non seulement le roman de Joyce n'aurait pas pu être traduit, mais il n'aurait pas même pu être lu. Et c'est Beckett lui-même qui, sans y prendre garde, allait le prouver.

En effet, l'année de la visite d'Adolf Hoffmeister, Joyce accepte de superviser une traduction en français d'*Anna Livia Plurabelle*, entreprise par Beckett et son ami français Alfred Péron. Beckett, toutefois, retourne en Irlande après avoir produit un premier jet des pages d'ouverture. Ce travail initial est donc révisé par un groupe d'amis de Joyce : Eugène Jolas, rédacteur en chef de *Transition*, Ivan Goll, poète, et Paul Léon. Léon (dont l'épouse Lucie est une amie de famille de Vladimir Nabokov) est un émigré russe ayant quitté la Russie en 1918. Il s'était d'abord rendu à Londres, puis est arrivé à Paris en 1921. Avocat de formation, il a néanmoins le goût des lettres. Il est vite devenu une sorte de secrétaire pour Joyce. À la fin novembre 1930, une fois achevée

la première réécriture par le groupe de la traduction française, l'écrivain surréaliste Philippe Soupault est convoqué chez Léon, où se trouve aussi Joyce. Assis à la table ronde de Léon, pendant des séances de trois heures commençant à 14 h 30 chaque jeudi, ils révisent la traduction [a]. Joyce fume dans un fauteuil ; Léon lit le texte anglais et Soupault la version française, simultanément, s'interrompant pour examiner le moindre problème. Au bout de quinze rencontres, ils parviennent à finaliser un texte. Ils l'envoient à Jolas et à Adrienne Monnier – l'amie de Joyce, qui avait publié la traduction française d'*Ulysse* – qui suggère d'autres modifications. La traduction achevée d'*Anna Livia Plurabelle* paraît dans la *Nouvelle Revue française*, le 1er mai 1931.

> N'entend pas cause les ondes de. Le bébé babil des ondes de. Souris chance, trotinette cause pause. Hein ! Tu n'es past rentré ? Quel père André ? N'entend pas cause les fuisouris, les liffeyantes ondes de, Eh ! Bruit nous aide ! Mon pied à pied se lie lierré. Je me sens vieille comme mon orme même. Un conte conté de Shaun ou Shem ? De Livie tous les fillefils. Sombre faucons écoutent l'ombre. Nuit. Nuit. Ma taute tête tombe. Je me sens lourde comme ma pierrestone. Conte moi de John ou Shaun. Qui furent Shem et Shaun en vie les fils ou filles de. Là-dessus nuit. Dis-mor, dis-mor, dis-mor, orme. Nuit, Nuit ! Contemoiconte soit tronc ou pierre. Tant riviérantes ondes de, courtecourantes ondes de. Nuit[49].

Nul besoin de parler le français ni l'anglais pour entendre ce qui se passe. (« *Tellmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of.* » / « Contemoiconte soit tronc ou pierre. Tant riviérantes ondes de, courtecourantes ondes

a. J'espère que la famille Léon a conservé cette table quelque temps, ce qui voudrait dire qu'à la même table, huit ans plus tard, en 1938, Nabokov se serait assis avec Lucie, qui l'aurait aidé à corriger *La Vraie Vie de Sebastian Knight*, son premier roman écrit non en russe mais directement en anglais, et dans lequel il interroge l'idée d'une réalité existant dans plusieurs langues.

de. » !) Le sens et ses connotations, à l'occasion, doivent changer, mais seulement afin que soient conservés le rythme des mots, la musicalité des phrases. Le style, même celui de ce charivari polyglotte, est international.

Or, si c'est vrai des petites unités, alors plus l'unité est grande, plus c'est facile ! Car un roman est un genre de signe bien plus dépenaillé qu'un mot, ou qu'une phrase. Oui, un signe qui en comprend des centaines fonctionne de manière bien moins régulière qu'un signe unique. En fait, ni sa forme ni son contenu ne sont évidents : chacun est fonction de l'autre – du moins parfois, ou à l'occasion. Car il pourrait sembler plausible qu'un roman, comme un signe, soit divisible en une forme superficielle et un contenu plus profond, mais c'est faux en réalité, car l'on ne peut séparer le fond de la forme, comme on sépare le signifiant du signifié dans un mot. Ils ne cessent de se dépasser l'un l'autre.

Dans l'une des conférences qu'il donna devant ses étudiants de littérature à la Cornell University – des conférences écrites sur le bateau qui le conduisait d'Europe en Amérique – Nabokov fournit à ses étudiants une formule bien utile : « Forme (structure et style) = Sujet : le pourquoi et le comment = la chose[50]. » Mais même si j'adore cette inversion de la pensée commune, je crois qu'elle n'est peut-être pas encore assez précise – bien qu'elle ait été inscrite sur l'austère tableau noir de Nabokov comme une sorte de formule mathématique. Il y a tant de mots – forme, structure, style, sujet – et tous sont des aspects les uns des autres, tous des approximations ! C'est pourquoi l'équation de Nabokov me semble un peu trop dépouillée.

Ma préférence va donc à une autre définition de l'objet littéraire, proposée par un poète russe que Nabokov adorait : Osip Mandelstam. En 1933, quelques années avant l'arrivée de Nabokov en Amérique, Mandelstam est en vacances au bord de la mer de

Crimée, à Koktebel. Il écrit un texte intitulé *Entretien sur Dante*, dans lequel il essaie de décrire la *Commedia* de Dante : « Un torrent d'énergie dont les noms pourraient varier (sa totalité apparaîtrait comme "composition", ses particularités comme "métaphores" et sa démarche évasive se confondrait avec une "comparaison") [51]. » Il n'a que faire des vieilles idées de forme et de contenu :

> Il [Dante] le dit : *io premerei di mio concetto il suco* (*Inferno* XXXII, 4), « j'extrairais le suc de ma présentation de ma conception », la forme est donc à ses yeux un suc qu'on extrait et non pas une enveloppe. Ainsi, pour étrange que cela paraisse, la forme s'extrait du contenu conceptuel qui a l'air de l'envelopper. Telle est expressément la pensée de Dante [52].

De cette nouvelle définition – qui ratisse large –, l'écriture émerge comme pure performance : « Elle n'a pas de forme, de même qu'elle est privée de contenu, pour la bonne raison qu'elle n'existe que par son exécution [53]. » Autrement dit : « S'agissant de Dante, il est plus juste d'envisager la genèse des poussées que celle des formes [54]. »

Malgré son titre, cette « conversation » n'implique aucun autre locuteur : Osip Mandelstam en est le seul intervenant. Donc, si c'est bien une conversation, j'imagine qu'elle pourrait ne représenter qu'une demi-conversation : un monologue adressé à un interlocuteur situé en dehors du texte. Si c'est exact, je me demande si son véritable destinataire n'est pas Andrei Bely, le romancier russe. Car Bely lui aussi se trouve à Koktebel, en 1933, avec Mandelstam ; et d'après Nadezhda, la femme de Mandelstam, lui et Bely débattent de son texte sur Dante tout en se promenant. Cette présence de Bely dans l'imagination de Mandelstam me pousse à me demander si le véritable sujet de cette conversation pourrait n'être pas tout à fait la *Commedia* mais le Roman idéal : une structure reposant sur le principe de « convertibilité ou mutabilité » :

> Fermez les yeux sur les impossibilités techniques et imaginez un avion qui, en plein vol, fabriquerait et lancerait un autre avion. Cet engin, quoique absorbé par son propre vol, réussirait à en fabriquer et à en larguer un troisième[55].

La machine volante qui s'assemble toute seule : cette métaphore fantastique est la plus belle tentative de Mandelstam pour décrire l'impossible contamination de la forme et du contenu dans le roman – ce processus de métamorphose et de renversement :

> Il faut traverser à la course toute la largeur d'un fleuve encombré de jonques mobiles en tous sens : ainsi se constitue le sens du discours poétique. Ce n'est pas un itinéraire qu'on peut retracer en interrogeant les bateliers : ils ne vous diront ni comment ni pourquoi vous avez sauté de jonque en jonque[56].

Voilà ce qu'est un roman : son sens est bien plus mobile, plus fuyant, que l'idée habituelle qu'on se fait du sens. Un roman est une évasion. Il peut donc aussi être multiple. Si on veut le rendre international, il suffit d'imiter tous ses changements de direction.

# SECONDE SÉRIE : ROMANS

## Scènes

En 1845, Gustave Flaubert a vingt-quatre ans. Il vit chez ses parents, en Normandie, et écrit son premier roman (qui ne sera jamais publié). Et parce qu'il a vingt-quatre ans et qu'il vit chez ses parents, il s'imagine, dans ce texte non publié, trônant au sommet d'une pyramide – une situation opposée à celle d'un jeune homme vivant chez ses parents en Normandie. Ce roman fait de lui un Oriental, un Égyptien. Aussi peut-être n'est-ce pas si surprenant que l'évocation par Flaubert de la vue depuis le haut de la pyramide soit marquée d'une légère tendance hyperbolique : ayant atteint le sommet, avec apparemment les mains lacérées et les genoux en sang – parce qu'il aura accompli l'ascension seul, et non grâce aux efforts de deux porteurs égyptiens –, ce voyageur, regardant autour de lui, ne verra pas les abords délabrés du Caire, mais « des cités avec des dômes d'or et des minarets de porcelaine, des palais de lave bâtis sur un socle d'albâtre, des bassins entourés de marbre où les sultanes viennent baigner leur corps, à l'heure que la lune rend plus bleue l'ombre des bosquets, plus limpide l'onde argentée des fontaines[1] ».

Et ce fut tout : ce gamin nommé Gustave Flaubert abandonna son premier roman.

Quatre ans plus tard, en décembre 1849, n'étant toujours l'auteur d'aucune œuvre publiée, mais se trouvant soudain moins porté au romantisme, Flaubert part réellement faire du tourisme en

Égypte. En compagnie de son meilleur ami Maxime Du Camp, il visite les pyramides. La vue, cette fois, s'apparente davantage à un paysage de banlieue : « Devant nous une immense verdure charmante sillonnée de canaux infinis, tachetée çà et là de canaux infinis[2]. » Et c'est là, dans ces notes de voyage, que tout commence. Car la première description de pyramide de Flaubert ne faisait qu'emprunter le style d'un autre, un style générique. Elle ne contenait que des sultanes. Tandis que la seconde pyramide appartient vraiment à Flaubert, elle reflète son ironie systématique : sur la paroi externe de l'édifice se détache une carte de visite – « Je trouve du côté du soleil levant *Humbert frotteur*, cloué sur la pierre avec des épingles – état pathétique de Maxime qui s'était dépêché pour l'apporter et avait cuydé en crever d'essoufflement[3]. » Et à l'intérieur de la pyramide se pressent d'autres touristes : « En sortant à quatre pattes d'un couloir, nous rencontrons des Anglais qui veulent y entrer, et tout dans la même posture que nous – nous échangeons des politesses et chacun suit sa route[4]. »

Oui, je crois qu'on peut dire que c'est là que le roman européen trouve son centre symbolique, tandis que Flaubert se tient à la fois au sommet et à l'intérieur de la grande pyramide de Khéops.

Ou plutôt non : le centre symbolique ne se situe pas qu'au sommet d'une pyramide. Il est partout, n'importe où. D'après le récit fait par Flaubert de son voyage en Égypte, il y a couché avec une prostituée nommée Kuchiouk-Hânem. « Elle s'endort la main dans la mienne, les doigts entrecroisés – elle a ronflé[5]. » En Égypte, Flaubert découvre que l'Orient est en fait domestique ; car tout l'est toujours. Le réalisme est partout. C'est pour ça qu'il est réaliste. Rien n'est jamais pur comme une romance. Dans les notes de Flaubert concernant la nuit passée avec Kuchiouk-Hânem, il ajoute d'autres détails :