LA LIBRAIRIE DU XXIe SIÈCLE

Collection
dirigée par Maurice Olender

Hubert Damisch

Le Messager des îles

Éditions du Seuil

ISBN 978-2-02-108019-3

© Éditions du Seuil, avril 2012

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.

www.seuil.com

À la mémoire d'Italo Calvino
Lequel m'avait fait lui promettre
Que je n'écrirais jamais de roman

SOUDAIN, L'ÉTÉ DERNIER

En dépit des événements, l'été fut d'une grande beauté. Tel – disait-il avec une pointe de malice grammaticale, alors que la saison n'en était encore qu'à ses débuts – qu'il n'en connaîtrait pas d'autre de son vivant : quand ils reçurent l'avis leur enjoignant de quitter l'île dans les plus brefs délais, les membres de l'équipe se réjouirent que sa notoriété, la connaissance qu'il avait des lieux et des gens, et un réseau d'amitiés qu'il entretenait avec soin lui aient valu d'être autorisé à y prolonger quant à lui son séjour, à titre privé, jusqu'aux premiers jours de novembre, lorsque fermerait l'hôtel de bon standing où il avait pris pension pour le temps qu'aurait requis le projet qui les avait amenés là et dont il était désormais l'unique dépositaire.

Il avait longtemps disposé d'une grande et belle maison dans une île, celle-là, ou une autre, parmi beaucoup d'autres possibles, petites ou grandes, proches ou lointaines – où il aimait à faire de longs séjours, le plus souvent solitaires. L'occasion parut le tenter de renouer, sur le tard, avec ce qui s'apparentait à un rituel et de s'octroyer une fois encore une cure d'insularité, tout en étant laissé libre d'observer sur place, *de visu,* le cours que prendraient les choses. Rien ne permettait d'espérer une fin rapide des troubles et de la violence dont l'île était le théâtre ; mais rien non plus ne laissait prévoir l'étrange et tragique accident dont on crut lire l'annonce dans un manuscrit que l'on trouva, disposé bien en vue dans sa chambre et ouvert à la page idoine, après qu'il eut disparu de l'hôtel depuis plusieurs jours. Un semblable procédé étant d'autant plus retors qu'il misait ouvertement sur l'effet de réalité que ne pouvait manquer d'induire, en termes d'énonciation, le passage inopiné du régime descriptif au régime prescriptif.

On le lira plus loin, en ayant alors tout loisir d'épiloguer sur la conjonction au sein d'une même unité textuelle – baptisée en l'occurrence du nom d'« heure », à raison de six par « nuit » – de deux paragraphes d'un style très différent : le premier qui décrit les conditions dans lesquelles pouvait être assuré durant les périodes de grande sécheresse le ravitaillement en eau d'une île pourtant dotée de bonnes réserves naturelles ; et le second qui demande à être cité ici, dès à présent dans son intégralité, si tant est qu'il soit de mise pour un livre de se citer lui-même :

« Une nuit où la mer sera étrangement calme, et la plage vidée de ses baigneurs, de ses danseurs et de ses musiciens, tu nageras jusqu'à un grand voilier battant pavillon néerlandais, ancré à bonne distance du rivage. L'eau étant plus que fraîche en dépit d'une chaleur accablante, tu agripperas une corde nouée au bastingage et te hisseras à

son bord. C'est alors que surviendra la vague qui t'emportera, ainsi qu'elle le fit des deux jeunes Malais qui formaient tout l'équipage, et de la femme – une actrice qu'on disait être d'une extrême beauté, laquelle ne quittait pas ce navire, loué à grands frais pour les besoins de la production, et qui disparut corps et biens lors de la première des grandes tempêtes d'équinoxe[1]. »

À ce stade, seuls des linguistes s'inquiéteront de l'ambiguïté qui résulte du tour calculé par lequel on passe, sans transition, de la troisième personne du singulier du plus-que-parfait à un énoncé à la deuxième personne du futur (« tu nageras jusqu'à un grand voilier, etc. ») dont on ne saurait dire s'il fallait y voir une prescription, un ordre donné, l'expression d'une décision subjective, voire, si tant est qu'on eût affaire là à un spectacle ou au tournage d'un film, une simple indication scénique. Le commun

1. Cf. plus loin, Sixième Nuit, « Pandora », p. 231.

des lecteurs n'a que faire de telles subtilités : à supposer qu'ils prennent intérêt à la chose, ce qui leur importerait, plutôt que des considérations linguistiques, serait de savoir à qui l'on a affaire en la personne de ce nageur, et ce qu'il est venu faire là. Disons-le tout net : la lecture du manuscrit que l'on a entre les mains, et qui a fait l'objet d'une édition des plus attentives, ne leur en apprendra guère sur ce point, tant sont intriqués les positions d'énonciation et, avec elles, les rôles assignables aux multiples personnages qui se succèdent sur la scène qui leur est ménagée dans le texte, quand ils n'y sont pas convoqués, sinon cités à comparaître, tour à tour. Au point que ce que l'on nomme, dans le langage du cinéma, un *flash-back,* un retour en arrière, mais programmé de façon plus ou moins stricte, en termes scéniques, par l'optique dans laquelle est pris ce mouvement rétrograde, répondrait le mieux à l'attente de ces lecteurs, sinon de ces spectateurs de bonne volonté. Tout se passant comme si, la lecture approchant de son terme (pour l'heure, elle

en est encore à ses débuts), venait finalement à la surface, *in extremis,* le personnage-fantôme qui aurait fait comme en sous-jeu l'assise et le suivi de l'histoire. Cette femme, dont il ne pouvait, ne serait-ce que pour des raisons professionnelles, ignorer la présence à bord de ce grand voilier qui donnait tant à jaser, la connaissait-il ? L'avait-il rencontrée auparavant ? Lui aura-t-il parlé, l'aura-t-il seulement vue, ou aperçue, avant que la vague ne les emporte ?

Ce fatras de questions a pour effet de détourner l'attention de la seule demande qui importe : Que venait faire là, sur ce bateau et à cette heure de la nuit, ce nageur ? Le titre dont s'affecte cette trente-quatrième et antépénultième « heure » est l'indice d'une piste : « Pandora » n'est pas seulement le nom de la jeune fille du mythe, célèbre pour sa beauté, à laquelle Zeus envoya la fameuse boîte contenant tous les maux dont devait souffrir l'humanité, et qu'elle ne résista pas à ouvrir ; c'est aussi celui de l'héroïne du film d'Albert

Lewin, *Pandora and the Flying Dutchman,* un laborieux mélodrame hollywoodien qui connaît de grands moments, ouvertement inspirés par la même légende nordique que celle dont Richard Wagner eut connaissance, en son temps, par l'intermédiaire d'Heinrich Heine, et dont il tira *Der Fliegende Holländer* (en français, *Le Vaisseau fantôme*), le premier de ses opéras dans lequel on puisse dire qu'il a trouvé sa voie. Celle, en l'espèce, que Slavoj Žižek décrit comme « la mise en scène du "fantasme principal" de Wagner (celui de la femme qui, se sacrifiant pour la rédemption du héros condamné à une vie de souffrance éternelle, lui permet de mourir en paix) abordé de manière trop directe, à la limite du kitsch ». Que cette limite soit franchie dans le film de Lewin, c'est assurément le cas. Mais qui s'en plaindra si c'est ce qui nous vaut, là où Wagner a choisi de montrer la jeune Senta se précipitant dans le vide du haut de la falaise, de voir quant à nous Ava Gardner nager vers le bateau où James Mason l'attend en s'occupant

à peindre son portrait. Ce qu'il ne saurait faire que de mémoire, signifiant du même coup à celle qui se dit prête à mourir pour lui qu'elle n'est en définitive que le double de celle qu'il avait accusée à tort d'infidélité et peut-être assassinée, et dont le retour à son côté, fût-ce en image, atteste de la levée de la malédiction qui pesait sur lui et de la restitution, qui en est le corrélat, de son droit à la mort.

La force, le retentissement d'une figure légendaire telle que le Hollandais volant ne se mesure pas seulement à la qualité des formes qu'elle peut revêtir d'un côté et, de l'autre, à celle des échos qu'éveille cette activité.

D'une autre portée sont les opérations auxquelles elle prête. À commencer par celles dont elle fait elle-même l'objet : on en tient ici un bel exemple, avec l'échange des positions, du masculin au féminin, et vice versa. On imaginera la femme sur son bateau, la nuit, face à l'intrus : « Que faites-vous

là ? Croyez-vous vraiment que les femmes attendent d'être sauvées, et de l'être par vous, les hommes ? »

INSUBMERSIBLE DISTANCE

Notes sur un manuscrit

Le dossier découvert dans les conditions qu'on a dites, et à partir duquel a été composé le présent volume, consistait pour l'essentiel en un ensemble de courts essais et récits qui vont de quelques lignes à une dizaine de pages, de forme et de propos en première approche très divers, mais qui gravitent pour l'essentiel, par le biais des îles et dans ce qu'on dira être leur élément, autour d'un même thème : celui d'une distance d'une nature particulière et pour une part intériorisée, inhérente à un certain type plutôt qu'à une certaine classe d'objets, et par laquelle l'analyse doit en passer sans aspirer à sa résorption. À charge pour elle d'y reconnaître plus et autre chose qu'un aspect ou une donnée naturels : une dimension

constitutive, tout à la fois marginale et irréductible, de l'expérience sensible, aussi bien qu'esthétique ou conceptuelle. Le monde ne serait pas ce qu'il est, ni l'art ni la pensée, sans la ponctuation et la profondeur de champ qu'y introduisent les îles, dans toute leur diversité et leur insubmersible distance.

Un certain nombre de notes et de documents joints au manuscrit proprement dit permettent d'énoncer la règle à double entrée – tantôt diurne, d'une grande clarté ; et tantôt nocturne, mais n'excluant pas tout éclairage – qui a présidé à la production de ces essais d'un nouveau type, dans lesquels la fiction le dispute à tout instant à la spéculation tout en la stimulant, et lui prêtant éventuellement appui. Quand l'une ne se coule pas dans les voies que lui ouvre l'autre et n'en reproduit ou n'en mime les détours, sans craindre la contradiction, mais la recherchant au contraire là où elle peut s'avérer féconde : « Marcel », le Narrateur d'*À la recherche du temps perdu,*

n'avait pas son pareil pour défendre à quelques heures de distance des thèses inconciliables touchant les choses de l'art et celles de la vie. Mais la littérature européenne a de longue date nourri d'autres ambitions, et fait sien le fantasme qui voudrait que, de la théorie à la fiction, les positions puissent s'inverser sans que l'opération se laisse nécessairement reconnaître de prime abord pour ce qu'elle est.

L'entreprise, dans ce qu'elle pouvait avoir de méthodique, semble avoir débuté comme un jeu qui consistait à retenir, sans la noter aussitôt, mais la ruminant tout un jour, une phrase de longueur variable apparue à une heure quelconque, de préférence tôt le matin, de manière apparemment fortuite et arbitraire, dans l'attente que s'engendrât à partir d'elle, la nuit venue, plus ou moins spontanément, par association libre encore qu'astreinte à un même horizon implicite, ce qui s'apparentait à une courte fiction. Celui qui passe ou se fait passer ici pour l'auteur devait ensuite trouver

le mot clé qui pût servir de titre à ce fragment, ou ce récit : « La marée », pour l'un des premiers à avoir été conçus ; « La vague », pour celui sur lequel devait à l'origine se clore le tout, devenus respectivement « Apocalypse now » et « Pandora » – ce dernier ayant entre-temps régressé de la position finale et conclusive à l'antépénultième ; ce qui suffisait à modifier radicalement la donne, le livre ne se refermant plus sur la mort programmée de « l'auteur » – mais sur ce qui s'apparentait, Shakespeare aidant, à un art poétique, désormais suivi, en manière de cul-de-lampe, par une pièce à forte connotation décorative qui reprenait le titre d'un disque célèbre du grand orchestre de Benny Goodman, sur un arrangement du compositeur noir Fletcher Henderson, première faille d'importance dans le ghetto où était alors encore confinée la musique de jazz : *« When Buddha Smiles »,* « Le sourire du bouddha ».

En matière littéraire, le possessif tend toujours à s'imposer, à un moment ou à un autre.

Très tôt, « notre » auteur semble avoir laissé son propos s'infléchir de son fait, conformément à son impetus propre, dans l'idée d'user d'un tour analogue pour traiter dans le même temps, et sur les modes les plus divers – qu'on serait tenté de tenir pour incompatibles s'ils ne participaient pas tous d'un même fantasme –, de ce qu'il considérait comme l'une des notions clés de toute topologie mentale de quelque conséquence. À mesure que progresse la lecture, un paradigme s'affirme dont ces Nuits sont l'essai, constamment renouvelé : l'hypothèse qui a présidé à ces développements veut que si quelque chose existe, à tout le moins soit pensable, comme une « île », le concept prêtera à des applications qui en vérifieront tout ensemble la cohérence et l'élasticité, et dans lesquelles la distance jouera les premiers rôles : tout se passant comme si l'esprit qu'on devrait dire « moderne » ne pouvait manquer de reconnaître dans un objet de pensée qui se laisserait contenir, géographiquement aussi bien que conceptuellement parlant, dans des

limites précises, un remède contre l'anxiété que suscitent en lui de brusques et fortes variations d'échelle et de degré de complexité dans l'appréhension du monde considéré comme un « tout », quoi qu'on entende par là. Et mieux que cela peut-être : un modèle dont la pensée non seulement puisse faire usage, mais qui la conditionnerait dans sa forme autant que dans son économie, ainsi qu'il en sera allé, en son temps et dans son principe même, de l'*utopie* : il n'est, et ne saurait y avoir d'utopie recevable que dans la distance, la séparation, doublée d'une solution de continuité aquatique, qui est le propre des îles. Avec, pour ce qui nous occupe, la façon qui est coutumière à l'auteur de tirer parti des hasards de la lecture et de la fréquentation des salles obscures, et des phénomènes d'interférence, mais aussi bien d'amplification, voire de simple résonance, auxquels ils prêtent. Pour ne rien dire, plus secrètement, de la prégnance de telle formule, de tel titre ou de telle image qui leur sera éventuellement

associée et qui servira d'amorce à des opérations qui en appelleront à la sagacité du lecteur tout en fonctionnant comme un écran où se projettera – « par défaut », ainsi qu'on le dirait en langage informatique – un contenu pour une part fantasmatique, qui devrait y gagner un semblant de cohérence, sinon de consistance (on trouvera en note quelques compléments et références qui pourront y aider). Quand le matériau ne sera pas de nature, sinon de substance, explicitement onirique.

« *We are such stuff as dreams are made on* » (*The Tempest*, IV, 1, 156-157). Ou, pour s'en tenir à la traduction classique, mais taillée sur un patron un peu court, que Pierre Leiris a donnée de l'adage de Prospero : « Nous sommes faits de la même étoffe que nos songes. » Difficile, en l'occurrence, d'être plus concis que Shakespeare, sans ignorer la différence qui peut être, selon les éditions, entre l'étoffe dont sont faits *(are made of)* nos rêves et celle sur laquelle ils travaillent *(are made on)* : comme s'il y avait là un effet

d'écran, d'empreinte ou de découpe ; difficile de parler d'un « travail du songe », le terme étant choisi à dessein pour éviter d'avoir à se colleter à celui de « travail » ; mais difficile, aussi bien, de ne pas faire place, fût-ce pour le pire, dès lors qu'ils sont pris, impliqués, dans cette même « fabrique » sans assise ni support (*« The baseless fabric of this vision », ibid.,* 150), aux livres et aux journaux que nous lisons, à la peinture et aux films que nous voyons, à la musique que nous écoutons, et en général (je simplifie) à toute forme d'expression qui en appelle chez le récipiendaire à une forme de sympathie métonymique, du même au même, analogue à celle où un anthropologue comme Frazer voyait le ressort de la magie, dont il fut le premier à s'occuper de façon systématique. Sans préjuger de l'incidence dont pourra être pour l'inconscient, à l'âge du numérique, la fonction nouvelle et arachnéenne qui a nom le Web ou la Toile.

L'hypothèse de l'île, que celle-ci soit ou non réputée déserte, voire abandonnée, n'a en

elle-même rien d'original. Si chaque époque, sinon chaque culture, en dispose dans les termes et aux fins qui sont les siennes, la vogue qu'elle connaît de nos jours n'est pas sans rapport – encore que de signe inverse – avec celle qui fut la sienne à l'ère de l'Utopie et des grandes découvertes, quand le monde prit forme de globe et y alla de sa propre musique, à mi-course entre celle des sphères et les chants qui émanaient des îles lointaines. « Mondialisation » rimait d'ores et déjà avec « globalisation », sous deux formes antithétiques : l'une centripète et unitaire, pénétrée de sa propre gloire et de son hégémonie ; et l'autre centrifuge, en proie au vertige des confins et en constant souci de sa défection, de sa perte. Toute équivoque n'a pour autant pas disparu, quand bien même la règle de terminaison édictée au départ du travail, et qui voulait que celui-ci s'achevât avec la sixième et dernière heure de la sixième et dernière Nuit, a perdu quelque peu de son arbitraire quand on envisagea de clore l'ouvrage sur un sourire lui-même machiné.

À défaut d'un ordre clairement édicté dans le manuscrit, à quoi contredit une abondance de doublons et de bribes qui n'ont pas connu de suite mais dont il sera éventuellement fait état, sinon dans le corps du texte, à tout le moins dans la marge, en fin de volume, sans compter les déplacements parfois drastiques auxquels les diverses « entrées » ont pu être soumises à mesure que le propos prenait forme et que s'ouvraient de nouvelles pistes, ou trouvaient place de nouveaux récits, le dispositif retenu pour la présente édition consiste en six « Nuits » dont chacune comporte six titres ou six « heures » et a sa cohérence propre, toute liberté étant laissée au lecteur d'en user autrement, et d'y aller de sa propre grille de lecture. Mais pourquoi des « Nuits », et pourquoi au nombre de six, à l'instar des six « Soirs » dont sont composés les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, en lesquels on s'accorde à reconnaître une première manifestation, nocturne encore (c'est là un

autre motif que l'on retrouvera au passage, à plusieurs reprises), de l'esprit des Lumières ? Et pourquoi six « Nuits », de trente-six « heures » chacune ? Parce que 6 × 6 = 36, et qu'à défaut de trente-six chandelles, la nuit, tous les chats sont gris.