

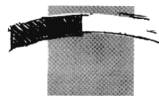
La Lettre Horlieu-(X) n°6

Numéro de revue publié le 2ème trimestre 1997.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'auteur, le nom du site ou de l'éditeur et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante:
www.horlieu-editions.com/revues-Horlieu/revues-horlieu-x.html#n5-6

© les auteurs



HORLIEU-(X)

LA LETTRE

Pierre ROTTENBERG

Didier PEMERLE

Jean-Claude MONTEL

Hubert LUCOT

Jacques HÉMERY

Michel FALEMPIN

Danièle COLLOBERT

Gilles CHÂTELET

Jean-Louis GIOVANNANGELI

Sophie WAHNICH

n° 6

Revue Trimestrielle

Avoir la force d'entrer, *de force*,
dans les choses.
Partout je peux trouver mon langage,
même si de manière immédiate,
instinctive, il m'est, souvent refusé.
Trouver la *paix* ne te viendra
que comme un acte "fabriqué",
avec la toute-puissance de l'arbitraire :
cette étendue strictement,
sereinement tienne.
De plus en plus l'expérience confirme
que je n'ai rien à attendre
de la passivité, du laisser-vivre.
Fabriquer n'est peut-être
pas si difficile,
si on ne perd pas de vue qu'il y faut
intégrer l'impatience
et les défaillances quotidiennes
qui détruisent.

Agnès Rouzier
(*Le fait même d'écrire*, Seghers)

LA LETTRE HORLIEU-(X)

N° 6

SOMMAIRE

<i>Feuille de mon journal (III)</i>	
Robert Walser.....	3
<i>L'Essai, dernière préoccupation de l'écrivain...(1)</i>	
Pierre Rottenberg.....	5
<i>Le Modèle ou Semblable à personne</i>	
Didier Pernerle.....	17
Entretien avec Jean-Claude Montel.....	25
<i>Effondrements, regain</i>	
Hubert Lucot.....	45
<i>Carnets (extraits)</i>	
Jacques Hemery.....	49
<i>Vues de l'esprit</i>	
Michel Falempin.....	57
Introuvable : <i>Meurtre</i>	
Danielle Collobert	63
<i>De Prométhée à Faust en passant par Dorian Gray</i>	
<i>Vivre et penser comme les jeunes porcs de l'Idaho</i>	
<i>ou de la Caroline du Nord</i>	
Gilles Châtelet.....	68
<i>Sources et rivières.</i>	
<i>Utilité de la perte dans les textes de Joyce</i>	
Jean-Louis Giovannageli.....	74
<i>Autour de L'Anthropologie du nom, de S. Lazarus</i>	
Sophie Wahnich.....	85

*Marcher sous le signe
de l'interruption,
de l'événement
et des mots qui,
ayant suspendu
le cours des choses,
obligent maintenant
à marcher
sans retour.*

Jacques Rancière

(Courts voyages au pays du peuple, Seuil)

Robert WALSER

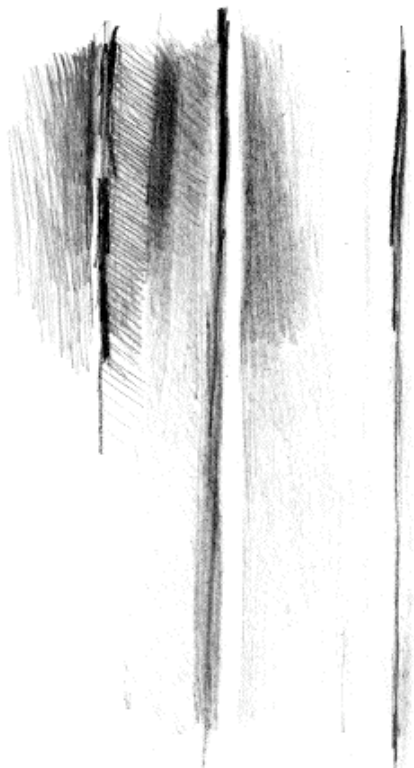
Feuille de mon journal (III)

*P*oussé par une froide indignation qui danse et rit en moi, et du reste me convient fort bien car elle constitue un sommet moral, je dis qu'un petit pays européen dépense chaque année quatre-vingt millions à des fins militaires. Dommage pour tout cet argent ! Tout ami de l'humanité n'est-il pas contraint de déplorer une telle chose ? D'un autre côté, la dépense d'une somme aussi élevée paraît être une nécessité, mais il se pourrait ici et là qu'on imagine des nécessités qui n'en sont pas, qu'on se laisse duper par elles. Pour ma part, je trouve que les Etats devraient commencer à faire preuve de plus de confiance. Un Etat, c'est comme une personne, et on peut affirmer que les gens, les personnes, s'humilient par une méfiance continue. On peut affirmer la même chose, exactement, des communautés, des associations, des sociétés. A ce jour, tous les Etats d'Europe sont humiliés. Je trouve qu'il faut souligner cela publiquement. Autre chose : l'idée m'est venue qu'il se

manifeste beaucoup trop de culture dans les arts, et beaucoup trop peu dans la vie. Il s'ensuit une disparité. La vie est restée trop barbare ; l'art par contre est devenu relativement trop semblable aux branches, aux rameaux, trop fin et trop fragile. A mes yeux, tout irait mieux si l'art se montrait plus vigoureux et la vie plus fine et délicate. J'ai lu que dans une grande ville on avait fermé huit grands théâtres. Beaucoup de comédiens y sont chômeurs, nécessiteux. De nos jours, on lit toutes sortes de choses déplorables dans les journaux. Hier, je ne suis pas parvenu à chasser ces quatre-vingt millions de ma tête, mais j'espère être capable de digérer cette image.

(1925)

*Extrait de Robert Walser
(éditions L'âge d'homme/pro Helvetia)*



J. HEMERY

Pierre ROTTENBERG

*L'Essai, dernière préoccupation de l'écrivain.....(1)

*L'*essai, dernière préoccupation de l'écrivain. Le Livre en tient lieu, opère cette substitution. Rejoindre sa pensée et joindre les éléments de sa pensée n'existe qu'à travers la réalité violente, constamment reportée, du Dialogue. Essai alors une préoccupation reportée, frustrante, qui ne dit jamais son véritable objet, par un défaut de moyens qui devient méthode. Multiplicité de ce langage qui ne parvient pas à s'unifier, manquant de l'expérience esthétique.

On pourrait tenir pour une variation inverse et simultanée le Livre et l'Essai : d'une part, il y aurait la conscience esthétique de plus en plus affirmée et d'autre part cette dispersion sans objet.

L'Essai est tout entier du côté du monde. Si l'on cherche à formuler la crise, il fait violemment défaut, donnant comme seul indice de cette crise le Livre.

L'Essai, peut-être, participe d'une expérience de l'impossibilité, graduée par l'expérience simultanée de l'extrême possibilité. Il est sans doute l'expérience vécue dans l'abstrait de la frustration.

Quelle est cette expérience qui ne m'apprend rien, qui n'est pas celle de la rigueur, où je vis le langage comme une totalité déjà comprise ?

Sans doute il y a le monde, ses forces, ses pressions. L'Essai serait alors le Monde inversé.

Il serait l'épreuve de toute politique, de toute économie ; il serait l'épreuve de la totalité, ramenée à une abstraction.

En somme, par l'Essai, je suis à l'épreuve de ma propre dispersion, non pas même celle de mes intérêts ni de mes passions, mais plutôt du revers de ces passions et de ces intérêts. Apprenant sur un objet, que je fais égal à moi dans une opération, un ensemble d'informations qui, simultanément, peuvent passer pour être aussi égales à un autre objet, le monde.

Etrange revers puisqu'il est celui du Dialogue et du Livre. Voici un livre qui est le revers du Livre ; voici un livre qui est le revers du Dialogue.

L'Essai serait-il préfaçable ? Etrange préface que celle dont l'unique objet est celui de la passion, préface déjà entièrement basculée vers le Livre. mais peut-être l'Essai n'a-t-il d'autre préface que le Livre, objet interposé et qui constamment quadrillera la pensée dans son cours.

Comment le livre s'écrit-il sinon en étant le déplacement lent de ce qu'il a à dire...le dit-il ? rejette-t-il en appendice un ensemble de remarques déjà faites qui deviendraient alors l'équivalent du monde ?

Qu'est-ce alors cette pensée incessante, à laquelle on ne peut mettre fin, qui emprunte une forme du discours, forme connue et à laquelle cependant on ne peut assigner de forme définitive : la réflexion sur l'Essai, déjà faite en quelques remarques, revient, obscurcissant ces remarques, rayant la pensée théorique qui était censée rendre compte de la forme de l'Essai...

1- *Réflexion sur l'essai*. Soit l'ouvrage de Michel Foucault portant le titre "Raymond Roussel". L'ouvrage procède à un découpage de l'œuvre de Roussel suivant huit chapitres ("le seuil et la clef", "les bandes du billard", "rime et raison"...). Le propos ici n'est pas de rendre compte de cet ouvrage mais plutôt d'en donner, autant que possible, *la forme*. Peut-être faudrait-il aujourd'hui entrer d'une manière décisive

dans l'étude des formes, en admettant qu'elles vaudraient *aussi* pour celles de tout ouvrage dit théorique.

On pourra alors faire cette seule remarque que le livre de Foucault s'approche, par un mouvement tournant, du centre de l'œuvre de Roussel (ainsi que le fait Maurice Blanchot dans "L'Espace littéraire") et que tout ce qui est pensé touche alors, de plus en plus, au centre de ce livre autant qu'à l'œuvre de Roussel.

L'Essai, comme livre en train de se faire, doit traverser sa propre opacité, découvrir sa transparence et tout se passe comme s'il interposait constamment son contenu (la pensée pensée) et que c'était alors ce contenu qu'il fallait traverser.

Si d'une part un ordre de remarques peut être fait à propos de la fixation de quelques remarques (L'Essai ne serait alors que le contenu de la pensée, sorte d'espace vertical ou horizontal), d'autre part l'apparition de la forme de l'Essai, toujours furtive, obscure et par conséquent troublante fait tourner ce qui n'est pas encore un livre, mais doit le devenir.

Voici un langage rejeté en appendice, devenu glose, index...tandis qu'un autre entièrement à naître et déjà né découpe un espace entièrement neuf, qui est celui de la forme de la pensée.

2- *Penser ce qui reste à penser*. En-deça de la pensée, de ses contenus et de ses méthodes, il y a cette forme bien entendu secrète, mais lumineuse aussi, dont seule la venue au jour compte et retient l'attention, sans détourner pour autant des contenus et des méthodes.

Il resterait aujourd'hui à penser que la pensée se déplace, que ce déplacement est ce qu'il y a de plus mystérieux (le mystère même...) et qu'il exige toutes les forces.

Penser cela c'est penser, *simultanément*, que le monde nous environne mais aussi qu'il est au cœur de ce qui est pensé (et dit)...le monde : ce bruissement de

sens reposant l'énigme, cette totalité dans laquelle je serais depuis longtemps perdu si, par une démarche propre à la pensée (la démarche même...), je ne m'y étais définitivement égaré pour mieux me retrouver.

Qui suppose encore, perdu dans un esthétisme ou une mauvaise application de méthode, que la littérature est autre que cette pensée en cours égare sûrement la question et se fait le complice du capitalisme dans lequel nous vivons.

Certes tout se passe comme s'il fallait que la pensée trouve cet intermédiaire des méthodes (quelles qu'elles soient) pour s'affirmer dans sa conviction générale de son essence d'une part, de l'existence du monde d'autre part non seulement comme entreprise pour égarer cette essence *mais pour la détruire*.

3- *Les conséquences* : sommes-nous à même de traiter le monde, de le réduire en dénonçant constamment l'entreprise qui s'y joue pour réduire la pensée ? Mais voici une question mal posée et qu'il faut déplacer légèrement afin d'interroger à nouveau : il se peut et même il est certain que nous ne sommes pas à même de le réduire, mais alors autant dire que nous ne le serons jamais, et passer à autre chose.

Ce qu'il faut dire par contre c'est qu'avec l'insuffisance de moyens qui est la nôtre, toute notre entreprise doit être ce mouvement pour réduire le monde et donc, d'autre part, pour ramener la pensée dans son champ...Double face de la question qui est notre lutte proprement dite.

4- *Sur les méthodes* : soit une étude se proposant de dénoncer, par l'analyse rigoureuse et avec sa dialectique propre, les quelques jeux de l'entreprise publicitaire à l'intérieur de laquelle le capitalisme joue à son tour. On voit bien comment il suffit d'ouvrir "Paris-Match" ou "Elle" (ou n'importe quel hebdomadaire) pour qu'aussitôt le jeu des images en noir et blanc, des images de plusieurs couleurs, les dispositions de texte, les annonces publicitaires

proprement dites interviennent et disposent du champ de l'attention.

Certes l'entreprise publicitaire que constitue un hebdomadaire emprunte quelques procédés très simples à ce qu'on définirait comme peinture éclatée, entièrement réduite à servir d'outil à cette entreprise de mise en condition et de déploiement de la passivité : cette peinture, *qui ne dit rien que de très "figuratif"* et qui en même temps se donne pour un "réalisme" entier, est possédée par la mise en action de ses moyens (ceux de l'entreprise capitaliste quand elle doit, sous le couvert d'une information, entretenir cette entreprise capitaliste et donc maintenir chacun dans ses limites d'information qui, seules, sont à même de le tenir à l'écart, donc impuissant).

Mais peut-être (Figaro Littéraire du 9 au 15 septembre 1965) l'hebdomadaire n'est-il fait, profondément, que pour s'user très vite et donner le jour à quelques images : cheval d'Herbeleau qui, bien loin d'être un livre et un titre de livre, rejoint la seule image d'un cheval sous un arbre nu, cheval blanc arrêté et songeur, avec derrière lui les terres d'un soir. Le journal, cet hebdomadaire, est possédé par les quelques échanges du capitalisme, suivant lesquels, d'une part, un texte "critique" est une nécessité reconnue ("Luc Estang a retenu"), suivant lesquels, d'autre part, nous sommes tous, esprits et émanations de ce capitalisme comme la seule source, de *grands rêveurs* (grands rêveurs à même, *parce que le capitalisme ne nous en laisse pas le temps*, de retenir seulement quelques images terriennes, alliant la pureté et la solidité paysanne).

"N'importe quoi tient debout quand c'est bien raconté" (Jean Husson). "*Le cheval d'Herbeleau* tient debout pour cette raison" (Luc Estang). On ne remarquera jamais assez que l'une et l'autre "pensées" dialoguent étrangement avec cette part de nous-mêmes qu'elles achètent purement et simplement, établissant le statut des mots sur le modèle de l'achat capitaliste...

Mais voici mieux : pour celui (le lecteur capitaliste) qui n'a pas "lu" la première page (et comment l'aurait-il pu), la surprise, *l'émotion* l'attend. "Tu es mort, mon ami..." dit Gilbert Cesbron, le 5 septembre 1965. De qui parle-t-il, d'un chat, d'un chien ?

"...Tu étais un très vieil homme, c'est vrai ; tu nous avais accoutumés à ne pas tenir compte des normes habituelles. Les indigènes te surnommaient "Oreille d'éléphant" ; pour nous tu en possédais la longévité en même temps que la sagesse, la mémoire et la force".

Pris dans une comparaison, Gilbert Cesbron a bien failli nous abuser. Il nous aurait parlé de la force, de la mémoire, de la sagesse, de la longévité des oreilles d'éléphant, mais, dieu le garde, la comparaison a fait place à la juste émotion, le moment venu. Oui, c'est bien du docteur Schweitzer qu'il nous est parlé.

L'homme désœuvré, c'est-à-dire l'homme du capitalisme tel qu'il exerce son activité, est tout entier du côté du signifié. Il n'y a pour lui ni lettre ni signifiant ni syntaxe, et ses aspirations se résument à la profondeur du sommeil à l'intérieur du signifié.

On le lui offre. Etrangement informé, il est maintenu rigoureusement à l'intérieur d'un index des spectacles. Certes, et c'est la bonne conscience du capitalisme, cet index dépasse de beaucoup les facultés d'assimilation.

Pauvreté remarquable de cette information, qui nous conduit pourtant à travers les différentes scènes sur lesquelles semble encore se jouer quelque chose. Ce qui est en fait joué c'est l'éternelle comédie du capitalisme, avec ses délibérations, ses choix, ses oublis, ses recommencements. Certes, le capitalisme a bien partagé, qui a mis d'un côté le travail et de l'autre ce désœuvrement.

Peut-on, sans autre esprit que de recueillir quelques informations sur le fonctionnement du capitalisme, mener à bien un quelconque travail d'écriture, qui est par lui-même du côté des signes et du signifiant ?

Incontestablement, le signifié capitaliste retient le

mouvement d'une écriture, qui est toujours recherche, dépôt de sens mais aussi récupération perpétuelle de ce sens. Le signifié capitalisme parle toujours *déjà* de ce dont il va parler : "...Le sujet en est simple : un matin, un quatorze juillet, Charles se réveille seul dans son lit. Sur la table de la cuisine, une lettre. Germaine lui apprend qu'elle l'a quitté pour aller vivre avec un autre. Charles sera seul pendant vingt-quatre heures..." etc. Les livres ou plutôt les *romans* semblent circuler de l'autre côté, par rapport à quoi il y aurait ce travail modeste pour faire le point. Nous sommes en pleine comparaison maritime. L'attaque est franche, et l'on sait qu'il nous sera parlé, pudiquement, dans un constat.

L'article est long, bourré d'intentions, bonnes et (ou) mauvaises. On y découvre que "Charles et Germaine se situent en dessous des sentiments qu'ils pourraient éprouver".

Promenade critique, paysage entrevu qui pourrait être une véritable géologie des sentiments et des "personnages", certes, nous n'avançons guère, en sommes plutôt à ce même point de la fête capitaliste, qui renouvelle pour soi l'apparition de la parole, grande organisatrice des biens.

Seule la peinture semble donner aujourd'hui une image de cette consommation funèbre. Elle serait, bien entendu, entièrement "figurative", au sens où, comme de juste, le capitalisme ne l'entend pas : mise en action de quelques figures susceptibles de représenter le jeu d'argent. Son "figuratif" le capitalisme l'entend comme défense et illustration de ses valeurs. *Il le retourne* et l'allie avec un "réalisme" non moins curieux.

Ce "quatorze juillet" dont il nous est parlé c'est peu de dire qu'il est la *licence*, le bariolage permis et toléré. Il est à la fois le lieu symbolique du roman (sa femme le quitte) et le lieu non moins symbolique de la critique (l'accord du critique et de l'auteur, par l'intermédiaire du roman, se fait sur une donnée de la pire peinture).

Pourquoi ce qui ne serait pas toléré en peinture,

l'est-il dans le roman ou, mieux, ici dans l'article de critique d'un hebdomadaire ? Sinon parce que, du côté de l'auteur comme du côté du critique, une élémentaire révolution à l'égard du langage ne s'est pas opérée.

"Le sujet en est simple", simplicité du sujet, en effet, qui autorise l'usage du langage le moins contrôlé et le premier à contrôler.

On ne pourra que remarquer la fausse formule, son évidence partout renouvelée ("Il ne s'agit pas de haine, ni d'amour", "le lecteur ne peut aller voir ailleurs - puisqu'il n'en est pas (d'issues) — ou derrière les personnages puisqu'ils n'ont pas, tant leur situation non seulement les enferme, mais les limite à eux-mêmes, puisqu'ils n'ont pas davantage donc, d'épaisseur").

Il est remarquable que la lecture et le lecteur, alors qu'aujourd'hui leur libération est plus essentielle que jamais, se trouvent enfermés à double tour à l'intérieur de ce qu'il est et de ce qui est.

Analysant quelques éléments du capitalisme, nous sommes constamment maintenus dans un espace à une seule dimension, qui est celui de la conscience vidée, muette, usant de son langage vidé pour vider autour d'elle les quelques produits qu'elle se propose.

Le capitalisme procède à ses fêtes funèbres à l'intérieur du sacrifice du signifié et c'est bien le propre du capitalisme de donner accueil à *l'horreur*. Tout, dans son esprit, est le rêve de sacrifices plus sanglants les uns que les autres, avec de multiples cris, et des miroirs, et des tentures froissées, et de belles femmes pâchées. Il est cette morale de littérature (ou de la peinture, etc.) qui cache et montre à la fois les quelques fêtes réservées, qu'il possède et qui le possèdent.

Voici la valeur d'*argent* par laquelle l'esprit capitaliste se met en communication avec les esprits, et qui lui donnera toute la syntaxe de ses images, de ses obsessions.

Certes; les livres (les tableaux...) ne sont jamais

pour lui que la trace brûlée de sa recherche, qui l'engouffre...à l'autre bout de cette nuit, il renaît, objectif, *effroyablement objectif*, en fait entièrement dévoré par ce monde, et il vaudrait mieux dire ce seul espace, toujours un peu plus refermé, où l'esprit du capitalisme s'enferme à double, et demain à triple tour.

Sa syntaxe, quelle que soit la résistance, se réduira tôt ou tard aux *mots de la morale*, suite d'adjectifs vidés de sens qu'il remet en scène pour donner, une dernière fois, la pièce de sa déchéance. Il est, au sens plein, *pour* le signifié.

Son discours, entièrement troué, sera possédé par le démon de la fête éteinte, qu'il donnera l'illusion de rallumer et, par un aveuglement propre à l'esprit capitalisme dans sa recherche c'est-à-dire dans sa déchéance, parlera de la lettre de Germaine sur la table de la cuisine, Germaine qui "lui apprend qu'elle l'a quitté pour aller vivre avec un autre. Charles sera seul pendant vingt-quatre heures..."

La boucle est bouclée. L'esprit du capitalisme aura parcouru ce qu'il était à même de parcourir, *le parcours du signifié*, finissant par se confondre avec ce qu'il aurait rejeté en son début de parcours. Son "réalisme" est là : ce n'est que le "réalisme" de la narrativité bourgeoise, qui est toujours le cercle de la plus grande faiblesse.

Alors, quelques romans (le roman comme genre) sont sa substance, et son oubli. Peu importe leur forme, l'invention des formes neuves. Ce qu'il faut c'est un contenu, toujours le même, et une narration imitative, et un commentaire imitant cette narration et ce contenu.

Quelqu'un, un "critique", est chargé de transmettre le message, sans en rien modifier, sans que sa grammaire et sa syntaxe disent "autre chose" que ce qui "est".

Et maintenant le système de renvois est à peu près amené à son fonctionnement plein : entre les différents journaux le sens circule, comme étant strictement égal et comme amené à être le seul fonctionnement de cette

égalité, qui ne met même plus en rapport tel élément de l'égalité et tel autre, mais joue comme le seul fonctionnement du signe égal.

Bien entendu, l'usure du matériau (économique) est amenée, à l'intérieur du fonctionnement de cette égalité, à une valeur exemplaire : ce qui fonctionne comme signe égal ne disperse même pas ni ne fait éclater ce sur quoi il porte (telle exposition, tel concert, tel film, tel livre...) mais *l'use*, étant, pour finir, la seule image du système économique général.

L'usure rend lisible, *c'est-à-dire qu'elle rend profondément illisible*, étant très exactement le lisible rendu illisible (étant d'autre part, bien entendu, la désignation de l'illisible, comme si, dans cette société, il y avait un *illisible primitif* et en somme sauvage). Et c'est de là, de cet accent mis sur le matériau traité, que le fonctionnement repart, désignant à nouveau, reproduisant les signes qui rendront le lisible illisible et maintenant l'illisible dans une lisibilité reconnue.

Voici une culture dans son organisation et ce qu'elle organise c'est sa perpétuation, le *désir d'éternité* reconnu à travers un langage qui n'en dit rien mais qui constamment se déploie à partir de *cela*.

Ici, le lecteur est étrangement *invité* : il est l'invité d'une de ces fêtes funèbres du capitalisme, qui réveille ce qui est mort depuis longtemps en lui donnant l'aspect du fantôme ou du revenant, mais en lui donnant aussi (en tant qu'il organise son langage autour) l'aspect du tout vivant, de ce qui n'a jamais cessé de vivre : «40 ans après...rendez-vous avec 1925».

Le texte («Arts» du 22 au 28 décembre 1965) emprunte à la peinture quelques uns des éléments de sa syntaxe : ce texte, celui-là, sous nos yeux, est entièrement publicitaire, entre directement dans cette *consumation* des biens qui est l'essence des mises capitalistes. Il est le renversement, déjà signalé, de la lisibilité. «Réalisme» du message à transmettre et qui, de toute évidence, sera parfaitement décodé par le lecteur. Comme si ce décodage pouvait, dans une entière liberté (qui n'est rien d'autre qu'une entière

aliénation) traverser la mise en action des moyens, le renversement opéré, la substitution de termes («figuratifs», «réalisme»).

Il est clair que l'entreprise capitaliste, quand elle prend sur elle d'«informer», n'est possible que s'il reste *quelque chose à penser*, et qui serait précisément les moyens de transmission du message, les différents déplacements du code. Elle ne fonctionne que pour autant que cela reste à penser, c'est-à-dire à la fois à analyser dans toutes ses directions, à mettre en jeu à l'intérieur de formes neuves (qui interdiront pratiquement un tel fonctionnement) et à transmettre, ainsi, à l'état brut, à un receveur qui ne serait touché que par la forme pure du message (forme et matière à la fois).

Nous sommes loin d'avoir fini par découvrir les différentes articulations de *n'importe quelle parole*, et c'est justement le propre des formes neuves d'être à la fois leur propre découverte et l'éclairage de l'environnement, éclairage qui porte plus ou moins loin, avec plus ou moins d'intensité, suivant la force d'invention de ces formes.

Bien entendu, cette parole (que retient si bien l'hebdomadaire et, mieux encore, l'hebdomadaire «littéraire») n'a de sens que si elle est traversée, ramenée vers le jour idéologique qu'elle enfouit dans son obscurité, établit à l'un des niveaux intermédiaires qui lui donnent sa plasticité révélatrice, etc.

On n'en a pas fini par passer à l'intérieur de ces paroles devenues entièrement idéologie, qui brillent et qui ne sont pourtant que le plus terne, véritable usure des couleurs du monde.

(à suivre)

** Ce texte a été écrit par Pierre Rottenberg en 1965. Il est à ce jour inédit et nous vous en donnerons la suite dans les prochains numéros.*

Les passages de prose qui suivent sont extraits d'un roman délibérément écrit en français de traducteur ou de rewriter consciencieux mais un peu moyen, et avec un souci — c'est peu dire — , un véritable tourment de la conduite, de l'allure, du trajet de la prose. Voilà pour l'artisanat.

Des idées générales sur la narration, le roman, la littérature, je n'en ai pas d'intéressantes. Pour atténuer la massivité de l'aveu, disons que je ne sais pas leur donner de forme qui m'intéresse, moi. Mine de rien, pour en arriver là, j'ai fourni un considérable travail de réflexion, rétrospectivement énigmatique et présentement sans résultat. Pour Horlieu encore et pas plus tard qu'aujourd'hui, j'ai voulu mettre au clair quelques notes, que j'ai trouvées nulles et que j'ai poubellisées sans regret. La seule chose qui me semble encore exacte quant à ma situation, c'est que, contrairement à ce qu'on croit, quand quelqu'un vous montre la lune, c'est bien le doigt, qu'il faut regarder.

D.P.

Didier PEMERLE

Le Modèle ou Semblable à personne, *six extraits*

-1-

*D*evant chez Bertin, un camion manœuvrait laborieusement pour franchir à reculons le portail ouvert. Iris n'avait pas bougé. Comme François, elle avait quarante ans passés. Elle dormait. Un trait de blanc d'œil séparait ses paupières. Pour sa première photo d'elle dans la chambre de Dezières, il ouvrit la blouse d'infirmière, donnée à l'hôpital de Poitiers, fit pivoter le brancard, redressa la partie qui faisait dossier. Un peu plus tard, il plongea le négatif dans le sulfite et laqua le positif très clair où seuls les cheveux, les aisselles et le pubis formaient une constellation reconnaissable dans cette coulée blanche qui semblait versée par le miroir.

En reboutonnant la blouse d'Iris, il lui apparut, en image intérieure, sommaire mais très nette, qu'un coin s'enfonçait dans du bois, le faisait éclater, et qu'un objet sombre tombait dans un trou. Le dernier bouton, celui du col, pour la seconde fois depuis une semaine, ne tenait plus qu'à un fil. Agacé, il l'arracha et le jeta derrière lui par la fenêtre ouverte, dans le jardin.

Une haleine soufrée s'échappa du trou de l'évier quand, plus tard, François ébouillanta le petit matériel de soins. A Dézières, il n'y a toujours pas de tout-à-l'égout. Tôt le matin, des eaux sales courent le long des caniveaux et, par une conduite enterrée qui les amène au pied du pont, se perdent dans la terre mêlée de gravats.

Le pont, construit en bois et en métal pour remplacer l'ouvrage détruit pendant la guerre, enjambe la vallée entre Dézières et le désert de landes, de peupleraies, de routes abandonnées qui, sur la rive nord, précède le bourg d'Onzain. François quitta la cuisine et poussa la porte de la chambre. Face au miroir où il l'avait replacée, Iris faisait rouler sa tête contre le dossier relevé et, après chaque dizaine ou douzaine de ces gestes de négation, redressait la nuque ; son visage avait alors l'expression d'étonnement naïf et peiné de quelqu'un qui découvre la méchanceté du monde.

-2-

Les poissons-chats du canal attiraient les pêcheurs qui les sortaient patiemment de l'eau, les mesuraient et les regardaient mourir dans une cuvette quand, pour reposer leurs yeux guettant le frémissement du bouchon sur l'eau pleine de soleil, ils se retournaient sur leur matériel posé au pied d'un peuplier. François fit un petit signe de la main à l'homme qui, assis sur son pliant, l'index dressé devant la bouche, lui demandait de ne pas faire de bruit en passant. Il longea l'exploitation de Bertin, un grand mur peint en blanc d'où sortaient à l'horizontale, soutenues par des pylônes, des conduites de métal qui pissaient une petite eau claire directement dans le canal. Il rentra chez lui par le jardin dont la grille ouvrait sur les dunes, parcourut dans toute sa longueur la bande d'herbes folles, poussa la porte du rez-de-chaussée,

traversa la pièce où des outils, des planches, des piquets de clôture, des machines agricoles avaient été remisés. Par une autre porte dont le panneau dégondé était appuyé au mur, il gagna le vestibule d'entrée et gravit l'escalier. Il rangea les blouses dans le buffet de la cuisine, sur une pile d'assiettes dépareillées.

Iris dormait et, d'après le réanimateur de Poitiers, la survenue de ces phases de sommeil vrai était un élément de pronostic favorable. Un étranger pénétrant ainsi dans la pièce aurait juré voir une femme assoupie sur son ouvrage, sauf que celui-ci n'était que l'ombre au creux de la blouse.

-3-

Par la fenêtre du salon, il vit que Bertin, armé d'un jet sous pression, désintégraît les gros plâtras noirs des bouses, sur le sol du plus grand enclos à ciel ouvert, et repoussait les morceaux de corne et de sabot, les éclats d'os nacrés vers les rigoles qui s'enfonçaient par des bouches en demi-lune au pied du mur de la bâtisse blanche. Un garçon coiffé d'une casquette de base-ball faisait les cent pas devant le portail.

L'après-midi du même jour, François, qui se promenait sur le chemin de halage, à deux ou trois kilomètres du village vers l'aval, fut arrêté par des têtes. Une pyramide de têtes barrait le chemin. Pour passer, il aurait fallu ne pas se laisser arrêter par l'odeur de masse carnée, de quantité crue, d'abondance dont on ne pourrait jamais venir à bout. Les cornes étaient sciées. Les paupières étaient ouvertes, parfois sur des yeux blanc opaque, parfois sur un trou noir et compliqué. On comprenait que la langue avait été sectionnée lorsque la mâchoire inférieure désarticulée était apparente derrière la joue fendue. L'épiderme, sans doute ébouillanté, était glabre et d'une couleur brumeuse qui semblait rejeter au loin la présence du tas. Au moment où il réussit, avec effort, à penser que tout cela finirait par glisser dans le canal, sauf quelques crânes trop engagés dans le sol, que les pas

défonceraient, briseraient, disperseraient, François rebroussa chemin. Il leva la tête juste avant de croiser Bertin, courbé en avant, les mains dans le dos, qui lui dit : “Belle journée, hein !”. S’ensuivit une journée anodine, de celles qu’on se croit obligé de tenir avec les gens de la campagne, qui dévia presque naturellement sur les têtes de vache empilées à cent mètres de là. Le vieux haussa les épaules : “Il fallait bien les mettre quelque part.”.

-4-

Enfin, au milieu de la nuit, elle colla son dos contre François. Il lui rentra dedans, pour un plaisir court. Contrarié, il voulut se retirer ; elle le retint. Après un moment d’absence, passé les yeux ouverts dans les cheveux d’Iris eux-mêmes dissous dans le noir, il bandait à nouveau dans le muscle qui battait comme un cœur traversé d’une bite. Il lui prit la tête dans ses mains et lui caressa les dents, les gencives, le nez, qui étaient mouillés. “Tu pleures ?” demanda-t-il. “Non”, répondit-elle. “Ah bon, je croyais.”

Elle tendit son bras en arrière, posa sa main sur l’os du bassin de François pour l’entraîner dans un mouvement qui produisit quelque chose de cru et de dépouillé, juste un peu salissant et douloureux, sans substance et sans lieu fixe, mais qui se laissa emporter sur les paquets de voix qu’ils poussaient devant eux sur le drap d’hôpital abandonné par le conducteur de l’ambulance et l’infirmière le jour de l’arrivée. Leur transpiration s’évapora dès qu’ils s’endormaient.

Ils furent réveillés par un fracas continu, tranquille, qui venait du rez-de-chaussée. Du bois craquait ou éclatait, des masses tombaient. François vit en esprit les mouvements glissants et inexorables que les vaches font avec leur mâchoire inférieure quand, couchées sur l’herbe, elles regardent loin, de tout le noir de leurs yeux. On faisait éclater du bois, puis un crépitement de sable écrasé se communiquait au plancher et aux vitres, qui tremblèrent. “C’est le feu. On brûle”, dit Iris, et elle bondit hors de la

chambre. François l'écouta descendre l'escalier, pensant de son côté que seul un animal ne craignant pas les humains pouvait produire un tel vacarme, délibéré et indifférent, dans une maison. Il imagina des fauves échappés d'un cirque, je ne sais quoi, et ne put se lever.

-5-

Il y avait, à quelques kilomètres de chez Iris et François, une étendue qui ne sert à rien. Le sol est du béton parcouru de fissures et complètement décomposé par endroits. Une petite herbe rase et des rosettes aplaties de pissenlit poussent dans les accidents de terrain où une crasse poudreuse s'est accumulée. Pour le reste, ce n'est que morceaux de carton ondulé, flacons de plastique vides, morceaux d'appareils ménagers, choses sans intérêt, riches en détail, qu'on peut contempler interminablement, et ce regard qu'on y jette, écrirait un critique bien inspiré, est contraint au désintéressement, à l'honnêteté, à la générosité qui sont l'envers ou l'intérieur de l'ennui. Il aurait été absolument équivalent de dire : un terrain vague où la bête subtile, emmerdante et intérieure peut s'échapper un moment par le regard de François et s'ébattre en liberté, de la même façon que certains poètes se plaisent dans la nature parce qu'ils s'y sentent comme auprès de leur mère.

François demanda à Iris si elle l'accompagnerait. Dans cet endroit où on ne faisait que passer pour y jeter un débris quelconque, il viderait le contenu de sa corbeille à papier et attendrait que le vent disperse les enveloppes vides déchirées, les lamelles de négatifs inutilisables cisailés, les brouillons de lettres ou de notes chiffonnés en boules compactes. Ils se couchèrent dans l'obscurité totale à cause d'une coupure générale de courant marquée par un bruit sec. Dans la rue, en entendant ce claquement de phalange sur une peau tendue, ceux qui marchaient s'arrêtèrent, regardèrent d'abord le ciel, et n'y virent

rien parce qu'ils étaient éblouis par les phares des quelques voitures qui circulaient encore. Les étourneaux, dans les arbres de l'avenue, sifflèrent doucement dans le noir. Le lendemain, l'électricité était revenue.

-6-

Le lendemain, dès huit heures, ils étaient au cimetière. La plupart des dalles avaient été descellées et écartées comme au jour du jugement dernier "Le maire n'est pas là ?" demanda François à l'un des fossoyeurs. L'homme lui désigna un grand type grisonnant assis sur les marches d'un petit calvaire, qui les regarda approcher. "C'est vous qui venez prendre des photos ? On va commencer par votre tombe." La dalle était écartée, il ne restait plus qu'à hisser le contenu à la surface. Les fossoyeurs disparurent sous la terre. Ils firent d'abord remonter des sacs à gravats contenant des os et des pièces métalliques. Le cercueil du père de François émergea, soutenu par une étroite grille en fer. Dès que les aides le posèrent sur le sol, le couvercle et les côtés se pulvérisèrent, et ce sable, aspiré vers le bas, s'insinua dans tous les espaces creux de la tête et du torse, s'aplatit au fond du bassin, se déposa pendant quelques secondes de part et d'autre des jambes et des bras, puis coula de la grille. "Attention, plus qu'un !" cria une voix du fond de la tombe. François sortit de sa poche un Minox et, grimpé sur une dalle voisine, photographia son père tel qu'il transparaisait. Après quoi on l'enfurna dans un sac plastique.

Bien que taché, par endroits, de gelée noire, le cercueil de Thomas était encore en bon état. Au lieu de faire sauter le couvercle avec un pied-de-biche ou avec un coin et une masse, les fossoyeurs mirent un point d'honneur à le dévisser. François reconnut son fils. La putréfaction était achevée, il avait de nouveau un visage malgré la peau en papier japon violet collé à l'os, et ses vêtements étaient tachés de l'intérieur. Les

photos, les fleurs, les lettres, le mouchoir et l'animal en peluche étaient uniformément noirs et dépourvus de relief propre, plaqués, écrasés sur la poitrine.

La colique sans envie ni besoin se calma dans la ventre de François. Iris lui tenait le bras gauche, le maire lui secouait le droit en répétant inlassablement "Ça va aller ? Vous faites vos photos ?" Entraînant Iris dans son mouvement, il grimpa à nouveau sur une tombe proche et photographia Thomas. "Vous pouvez le sortir, dit-il.

— Pas de précipitation, dit le maire, il faut d'abord voir si il peut tenir debout", et il fit un signe, de son pouce levé, aux fossoyeurs. Doucement, Thomas fut mis à la verticale et chacun put constater que la tête ne tombait pas, que les genoux ne pliaient pas. Après qu'on eut ôté les côtés du cercueil, François fit encore quelques photos et suivit le chariot qui transportait son fils jusqu'en haut du cimetière, où un cabanon de parpaings avait été déblayé. Thomas y fut placé debout dans le coin le plus éloigné de la porte, avec à côté de lui les sacs d'ossements de son grand-père paternel et de ses arrière-grands-parents maternels. "Regardez-le bien, dit le fossoyeur, parce qu'on va mettre les autres devant." Ils redescendirent. Iris et le maire qui parlait avec de grands gestes, étaient déjà devant la grille d'entrée.



J. HEMERY

Jean - Claude Montel a publié, début 1997, Relances à Pagaille dans la collection Manifeste, dirigée par Mathieu Bénézet, aux Editions du Rocher. Ce roman sans complaisance, tendu et inventif, fait exception dans l'ère de restauration que nous connaissons aujourd'hui en littérature . Jean-Claude Montel est tout simplement fidèle, d'une fidélité active, en mouvement, à ce qu'il avait énoncé (avec d'autres), en ces années dites des avant-gardes : "Le roman est un objet qui change".

Entretien avec Jean-Claude MONTEL

Alain Fabbiani : Ce qui me frappe, à la lecture de *Relances à pagaille*, c'est qu'il ne ressemble à aucun de tes livres précédents. Chacun de tes livres invente sa forme. Comment, à quel moment l'invention de cette forme intervient-elle dans ton travail ?

Jean-Claude Montel : Chaque livre, comme tu le dis, est un peu différent même s'il y a une continuité. Il n'y a pas abandon de livre à livre des thèmes, il y a une constante, mais je crois que chaque livre va jusqu'au bout d'une contradiction. Donc sauf à réécrire toujours la même chose comme certains le font, j'ai souvent eu un moment de latence entre les livres pendant lequel je prends des notes. Simplement je travaillais, donc je ne pouvais pas écrire d'une manière continue. A chaque fois que je reprends un livre, que je sens qu'après un travail de notations, de réflexions ou de pré-brouillon que le moment est venu, à ce moment-là je me mets au travail réellement dans le but d'écrire un livre et c'est à ce moment là que la forme du livre prend naissance en fonction des impératifs que je

me suis donnés ou des nécessités ou des impasses que je rencontre. Donc à chaque fois la forme se déduit soit d'une rupture soit d'une impasse qui doit porter ce nouveau livre jusqu'à son point de contradiction. S'il y a une forme nouvelle à chaque livre, voire écriture nouvelle à chaque livre, c'est uniquement parce que je n'ai jamais voulu entrer dans un système d'écriture une fois pour toutes. Et en plus j'ai été amené à cela par ma vie même. Ce qui fait que je n'ai jamais été un écrivain à plein temps.

AF : Pour toi un livre se fait en deux temps. Un premier temps d'écriture...

JCM : Un peu au hasard...

AF : ...Puis un temps de mise en forme de ce matériau.

JCM : Voilà. Et toujours en souvenir de ce qui précède. En disant, j'ai fait ça jusque-là, je ne peux pas aller plus loin, donc il faut que je reparte sur une autre voie, et ainsi de suite.

AF : Ca veut dire que ce que tu écris n'est pas codifié par ce qui pourrait être le genre roman (je remarque d'ailleurs que ce mot n'apparaît pas sur la couverture de *Relances à pagaille*). Peux-tu me parler de ton rapport au genre roman. Je crois que *Melencolia*, publié en 1973, dans la collection *Change*, porte la mention roman sur la couverture.

JCM : C'était une provocation de *Change*, à une époque précisément où on prétendait volontiers que le roman n'était plus possible. Ce qui n'est plus le cas actuellement. On écrit des romans, mais c'est du romanesque cette fois. *Melencolia* n'est pas un roman, il ne contient pas les ingrédients qui font le roman traditionnel. Il y a chez moi, dès le départ, la volonté d'échapper à un certain nombre de contraintes romanesques classiques. A savoir le personnage, la psychologie, les descriptions ...toutes ces choses qui font le roman romanesque actuel et passé. J'ai tout de suite fait une croix là-dessus. J'ai commencé à écrire

vraiment après le nouveau roman qui a été un moment important dans l'évolution de l'écriture contemporaine. Un moment douloureux aussi, parce que le nouveau roman était devenu "médiatiquement" totalitaire et nous empêchait d'écrire. D'où ma tentative de sortir du nouveau roman en écrivant *Le Carnaval* et *Melencolia*. Là, j'introduisais d'autres techniques dans l'écriture. Des techniques soit de collage, soit de frottage. J'introduisais aussi la politique indirectement. *Melencolia* est fait presque uniquement avec des extraits de presse sur la guerre du Viêt-nam. Mais le texte était travaillé de telle sorte que ce ne soit pas des citations mais un système de collage et frottage qui faisait qu'à un moment donné, je pouvais écrire dans la pâte en somme. C'était une rupture. Etant entendu que je conservais du nouveau roman les leçons inaugurales importantes : le roman moderne, objet qui change, ne pouvait plus se satisfaire du personnage traditionnel, des rapports au temps, des rapports à l'espace, à la psychologie traditionnels (aimer, jalousie, haine...). Entre temps la psychanalyse, le marxisme étaient passés par là...j'essayais de tenir compte de tous ces éléments extérieurs au roman qui étaient très présents, à l'époque, dans la pensée des gens, et dans la mienne bien entendu. Donc c'est en fonction de toutes ces contraintes externes et internes que j'ai essayé d'écrire deux ou trois livres que l'on appelait "roman", presque par provocation : *Le Carnaval*, *Melencolia* et *Frottages*. Dans *Frottages*, je parle de la lutte sociale et des grèves. Tous les textes réécrits, remis en pseudo-proses ou en pseudo-poèmes, sont en fait des tracts, des slogans. Ils font référence explicitement à une grève que j'ai menée à l'époque, qui était la grève du *Parisien Libéré*...Je me suis servi de tout ce que l'on avait fait pour inscrire une démarche de roman dans le cadre d'une lutte sociale et politique. Mais il y a quand même un héros, on peut suivre une histoire, ce ne sont pas seulement des éclats juxtaposés de manière arbitraire. Il y a un lien entre tout cela.

AF: Il y a du récit.

JCM : Oui. J'ai toujours maintenu des formes de récit brèves ou moins brèves, enchâssées, enroulées en ellipse et qui reviennent...Une espèce de répétition ou "d'entrelacement" qui appartient au roman le plus traditionnel, au roman du Graal...J'ai toujours maintenu ces constantes du roman dans mon travail.

AF : L'idée de contrainte est au cœur de ta pratique de l'écriture. Peut-on dire que pour toi, refuser les contraintes du genre roman c'est en fait créer les conditions de l'appréhension des contraintes de la réalité sociale, politique... Un livre serait toujours gagné contre...

JCM : ...la perte. Lorsque que j'écris, il y a forcément ces contraintes externes imposées par le genre et puis il y a les contraintes extérieures qui appartiennent au monde tel qu'il est, au réel, et qui sont aussi les contraintes subjectives. Il y a une subjectivité du réel. Ce réel est contraignant non pas au niveau de l'écriture mais de la non-écriture. Il aurait plutôt tendance à évacuer le phénomène de fiction, évacuer l'écriture. L'écrivain c'est quelqu'un qui essaie de retenir cette chose qu'il sait en perdition ou qu'il sent disparaître, qu'il voit dans la disparition. Ecrire c'est aussi une tentative de retenue, de capture de cette perte dont il sait très bien que c'est aussi sa propre perte. C'est une alchimie un peu difficile. Tous ça joue dans l'écriture et dans la forme même. Si on commence par évacuer tout le romanesque, du XIX^e jusqu'à nous, évacuer du réel les contraintes sèches et improductives, on fait déjà des choix énormes et il faut remplacer ces contraintes par d'autres contraintes à définir à chaque fois ou à inventer. Elimination, creusement et travail dans ce qui reste.

AF : Accepter le roman romanesque ce serait accepter le monde tel qu'il est, tel qu'il va. J'ai toujours eu le sentiment que ton refus du genre roman, cette invention de forme auquel donnait lieu chacun de tes livres ouvrait la possibilité d'une lecture critique du monde comme il est.

JC M : Bien des gens qui écrivent des romans romanesques aujourd'hui n'ont même pas de point de vue ironique sur le roman. Quelqu'un comme Roubaud, qui écrit des romans romanesques traditionnels, a néanmoins ce point de vue ironique sur le roman. Le roman est devenu une industrie, donc il faut en produire et en produire encore. L'acte d'écriture est un acte critique par rapport au monde qui m'entoure, au roman... Toute ma démarche d'écriture s'inscrit dans une critique qui est une critique sociale, politique. J'ai toujours essayé de transmettre mon attitude critique politique et sociale du moment dans une forme-roman qui n'existe pas. Cette démarche avait été faite par Stendhal, dans *le Rouge et le Noir*, où d'une manière délibérée il s'écarte de tout le romanesque de son époque. Ce qui lui fait dire "je serai lu dans cinquante ans". Les codes d'écriture et de lecture ne permettaient pas à ses contemporains de le déchiffrer. Non seulement il rompt avec la romance, la féminité rousseauiste, les passions, les larmes... mais il rompt aussi avec l'idée que le roman n'avait rien à voir avec le temps, l'époque et le réel. Il choisit de décrire la société de son époque. D'ailleurs, en dessous du titre, il y a "Chronique de 1830". Il a aussi cette phrase admirable : "le politique est une pierre attachée au cou de la littérature qui peut la faire sombrer en six mois". Disant ça, il sort du roman. C'était insupportable à son époque. Il était tout simplement menacé de prison. C'est cette démarche que j'ai essayé de reprendre en disant : le roman est nécessairement un "objet qui change". C'est la force des grands écrivains comme Stendhal de modifier tellement le codage et décodage de ce qu'est l'objet roman qu'on ne le reconnaît plus. Donc de le projeter dans l'avenir.

AF : ...Etant difficilement identifiable, il a du mal à rencontrer ses lecteurs.

JC M : Bien entendu. Ça a toujours été le cas. Maintenant c'est devenu encore plus difficile, dans la mesure où le nombre de livres publiés s'est considérablement accru.

AF : De tels livres supposent également une posture de lecture qui est hétérogène à toute pratique de consommation. Ce sont des livres qu'il faut lire, vraiment.

JCM : Le vrai problème de cette époque que nous traversons, c'est celui de la lecture. La démocratie libérale a fabriqué et fabrique de plus en plus d'illettrés. Il y a l'école où tout le monde devrait apprendre à lire et à écrire, mais c'est ensuite que les choses se gâtent. Les gens sont littéralement vidés de leur substance, vidés de leurs désirs, vidés de leur imaginaire qui est aujourd'hui comme projeté devant eux chaque jour... Les gens ne savent plus lire, ils sont devenus plus analphabètes. On a créé une nouvelle sorte d'analphabétisme. C'est le vrai problème de l'écriture contemporaine : comment trouver des lecteurs qui ne peuvent plus comprendre qu'un livre demande un travail terrible en amont, un investissement de la vie, de la pensée, alors qu'ils l'attendent comme un produit de consommation. C'est quasiment le seul rapport qu'ils ont aujourd'hui avec les objets culturels qui leur sont proposés. Ils veulent des livres pré-fabriqués, pré-mâchés. Ils savent toujours ce qu'ils veulent rencontrer. Ils n'acceptent les surprises qu'en surface ou dans leur présentation extérieure. Un chatolement de fin d'année...

AF : Le paquet cadeau. Le temps de l'art est supprimé. Les objets produits sont immédiatement des objets culturels. Ils ne doivent en rien troubler, trouver, déséquilibrer parce qu'ils sont alors non-immédiatement consommables. Et si tu refuses cette logique, tu n'as plus guère le droit à l'existence, tout simplement ... *Relances à pagaille* est ponctué de réflexions sur le roman. Il y en a une dont j'aimerais que tu me parles : "*cette forme trop rigide, bardée de conventions usées, ne lui permet plus de s'exprimer depuis que sa vie et les pensées qui l'accompagnent sont devenues des fictions.*" (p.34) Peux-tu me préciser cette relation pensée-fiction ?

JC M : Je passe directement de la forme romanesque contraignante, qui est soumise à des impératifs de temporalité, des relations avec le monde, des représentations et je l'oppose à la vie. C'est-à-dire que cette forme romanesque a pu exister d'une manière indiscutable tant que les existences étaient profondément enracinées, tant qu'il y avait dans la vie des gens une forte temporalité. La vie était bornée de la naissance à la mort. Ils étaient présent du début à la fin dans leur propre vie. La vie n'est plus enracinée. La vie est devenue à elle-même sa propre fiction. Le temps est menacé, la pensée est menacée, l'existence est menacée. Toutes les durées qui organisaient les grandes formes romanesques ne sont plus là. Pour le héros moderne, le héros du roman que j'essaie d'écrire, sa vie est doublement une fiction. Quasiment plus rien ne lui appartient en propre.

AF : Cette exigence moderne où chacun est contraint d'inventer son temps, c'est une catastrophe ou une chance ?

JC M : Je le formule comme une chose neuve qui est une catastrophe pour le héros du livre parce qu'il reste, et c'est là que je reste dans le cadre du roman, le héros d'un livre : un élément qui n'a pas toutes les données, qui n'a qu'un certain nombre de choses en dépôt. Il ne voit pas tout, il n'est plus omniscient. Pour lui, cette donnée d'évidence est une catastrophe parce qu'on ne lui permet plus de l'inscrire dans aucune temporalité, donc d'exister. Il ne peut plus exister dans le roman et il ne peut plus exister dans sa vie. Il est nulle part. C'est cette disparition...il a quitté le récit. Je crois que le mot ce serait ça : il a quitté le récit. Oui, je crois que c'est ça le fond du problème : il a quitté le récit dans sa vie même. Son propre récit, celui qu'il pourrait tenir ou rapporter, le sien comme celui des autres. Il est devenu irréel. C'est une caractéristique très importante de notre modernité, des grandes métropoles modernes : ce qu'on appelle, faute de mieux, la solitude. C'est le sujet du livre.

AF : On retrouve là ce que je considère être une des “inventions” de ton livre, cet HdV, l’homme des villes. Tout ce que tu viens de dire arrive précisément à cet HdV. C’est ce qui l’identifie, ce basculement de l’organisation du temps. Il y a un très beau passage, lorsqu’il croise un certain LH, tout ce jeu de croisement de deux mondes irrémédiablement séparés.

JC M : C’est exactement le moment où je dis que l’homme des villes, cet homme solitaire, limité, qui habite son petit monde, qui voit tous les autres mondes autour de lui, rencontre LH qui est le narrateur — Le Héros — qui lui, est un homme toujours sur le motif, qui veut encore tirer de la réalité l’inspiration et la finalité de son travail. Or l’homme des villes sait que pour lui c’est impossible. Ça ne s’emboîte plus jamais vraiment. Il y a coupure entre l’homme des villes et le narrateur qui est en partie dans l’homme des villes et en partie dans l’ambition d’être ce narrateur d’un roman contemporain... et cette rencontre ne se produit pas ...

AF : Et en même temps c’est posé comme malheur.

JC M : C’est posé comme malheur si l’on veut, dans le cadre de ce roman qui est le roman d’un homme sans qualités du XX^e. Un homme qui perd sur tous les tableaux : la famille, le boulot, la politique, le désir... Il a le sentiment d’avoir été expulsé du monde. D’abord privé puis expulsé du monde. Le narrateur, à la fin, il craque. Il est mis hors champ. Sa présence lui semble superfétatoire. Il est compté pour nul. Il est déjà mort.

AF : Tu as fait le récit d’une expérience que l’on peut presque dire aujourd’hui commune ou qui est celle en tout cas de plus en plus de personnes.

JC M : J’ai voulu rester un romancier au sens où j’ai appris cela : le romancier doit être là où une majorité de gens sont. Même si leur histoire est singulière voire même en rupture totale de compréhension.

AF : Plus précisément, ce livre est le récit de la traversée de trois échecs : politique (LA FIN D'EST), personnelle, littéraire (le silence qui a accompagné la sortie de ton dernier livre *Le livre des Humeurs* (LdH)). Ces trois échecs on ne peut pas non plus les mettre sur le même plan. L'échec politique me semble être celui qui porte en lui les deux autres. C'est pas vraiment le mot mais...

JC M : On ne peut pas les affecter du même coefficient. Ils ne jouent pas non plus sur le même plan. Ce qui est fondamental c'est de faire comprendre que l'échec de type personnel, disons sentimental, peut se nourrir de l'échec politique et inversement. Le silence sur mon livre (LdH) il est là comme une espèce de limite abstraite et inatteignable pour le héros alors que les deux autres il les vit vraiment concrètement. J'ai voulu montrer comment le politique pouvait être un substitut au désir, bouchait le trou. Comment ce trou bouché tout à coup redevient béant (effondrement du mur de Berlin), et c'est la fin du processus car derrière ce mur qui s'écroule, il n'y a rien. C'est aussi un théâtre de marionnettes. Il appartient à l'ultime génération de l'illusion politique. En même temps il vit l'échec sentimental du désir et de l'amour. En même temps. Comme il est écrivain, il écrit, il travaille sur le temps et il s'aperçoit que les catégories de temps ne correspondent plus à la réalité de son propre travail, qu'il faut les remplacer par autre chose, mais il ne sait pas trop par quoi.

AF : Aujourd'hui chacun est requis d'inventer son temps. Ça a toujours été le cas, mais des recours extérieurs existaient qui ne sont plus efficaces, pertinents. Ton livre, en ses toutes premières phrases, aborde la question du temps et affirme, pose, que le présent manque au présent. En même temps tu égales écrit oublié et mémoire.

JC M : C'est le paradoxe du présent. Dans le meilleur des cas. Dès le début, je pose cette équation que passé présent futur, c'est terminé. Qu'est-ce qui ne va pas dans cette sorte de modèle dans lequel le roman a

toujours fonctionné ? C'est dans une redistribution des temporalités que va se jouer, par dessous, ce livre. Essayer de savoir à quel moment ça se passe réellement. Lui, il a l'impression que ça ne se passe pas et pourtant il y a des choses qui se passent. On ne lui permet plus de continuer son histoire. Son présent n'est plus dans le temps, il ne se subdivise plus en présent-passé. On n'a plus la possibilité comme dans *l'Education sentimentale*...de se déployer dans le temps...nous avons vieillis. Ça se termine comme ça, je crois, lui ne peut même pas dire ça. Il n'a même pas vieilli. Tout ça lui a été confisqué. Jusqu'à la pensée de cette expérience.

AF : Cet abord du temps est immédiatement suivi par une question : Où est-il ? Donc d'où peut on parler au passé. Il y aurait un poste de travail — ou de chasse — qui est en même temps comme un point de repère puisque très souvent IL y reviendra tout au long du livre.

JCM : Ce lieu que je pose dès le départ, qui revient souvent, c'est le lieu même de l'absence. C'est le lieu où il est toujours et où il n'est pas. Où est ma place ? Lui il est là dans ce lieu face à la fenêtre où il voit beaucoup de choses se produire. Là où il est personne ne le voit, pas même ses proches, personne ne sait que c'est là que ça se passe finalement. Il est transparent. De même qu'il est totalement transparent dans la ville et transparent dans sa propre histoire. Il a fallu créer ce lieu qui est un lieu de pure fiction. Et là il y est sans y être. Il y est à la recherche de... l'écriture que personne ne voit, ne reconnaît. Mais là où il se découvre le plus étrange, c'est au plus loin de lui et, en même temps, là où il approche à sa plus grande intimité et où il trouve une autre écriture qui est encore une autre intimité, celle de l'écriture de relance. C'est le chapitre 3, lorsque tout à coup devant le canal où toutes ses identités éparses, toutes ses identités sacrifiées ou fictives tout à coup dans une espèce de fantasme du regard, de la vision, quand il rencontre cette femme qui pourrait être la sienne, qui est probablement la sienne, en tout cas qui est plus

proche de lui que la sienne. Tellement proche qu'il en arrive même à rester avec elle et à repenser la vie qu'il n'a pas eue avec elle, puis à imaginer son suicide puis...

AF : ...à la remplacer même.

JC M : A prendre sa place. Dans l'intimité la plus grande. Tout à coup il comprend ce qu'aurait pu être l'intimité avec une femme. Ce qu'aurait pu être quelque chose de l'ordre de l'amour et qui n'a pas pu exister dans sa vie. Et ça, il le trouve dans cette écriture de la virtualité.

AF : Et en même temps il trouve une écriture, dans ce chapitre strictement placé au milieu du livre qui est le seul à avoir un titre "L'homme disparaît", une écriture proche du récit traditionnel. On sort de cette écriture par ébauches, fragments, propositions et notations

JC M : Là le narrateur propose en effet une temporalité, une durée, une identité et un destin. C'est curieux. C'est un moment extrêmement douloureux mais en même temps l'écriture s'est imposée librement, sans hésitation. Je pense que c'est parce que le narrateur a vraiment le sentiment d'habiter alors la plus haute intimité. Sa place dans le livre est comme un encart. C'est ajouté. Mis en plus. Ça existe comme quelque chose qui est quasiment impossible. Qui a été produit par l'effort d'écriture et de réflexion tout autour et qui tout à coup produit un texte qu'on pourrait qualifier de classique, une incrustation.

AF : Egalement un moment d'apaisement où les choses coulent sans heurts.

JC M : C'est de l'ordre d'une existence, c'est de l'ordre d'une durée et en même temps d'une épaisseur. La plupart des notations sont d'une grande précision. C'est totalement matériel. C'est la description de la vie dans un bureau faite sous le biais du fantasme. Ces notations ne sont pas inventées. C'est donc un moment de très grande importance, sur l'aliénation sociale, sur

le travail salarié qui sont une grave préoccupation pour le narrateur. Ces grosses contraintes extérieures, ces contraintes massives qui empêchent l'écriture, qui appuient sur la tête des gens tout le temps. Là, dans un petit moment, j'ai pu les écrire, je l'espère avec bonheur, pour un récit virtuel.

AF : Ton écriture ne semble pas faire appel à l'imagination. On a l'impression que ça reste collé au réel

JCM : Tout s'est imposé dans une sorte "d'attention flottante", sans représentation, sans vision, sans même d'éléments de rêve. C'était comme si du monde surgissait cette chose là tout habillée. J'aurais pu en faire un roman totalement traditionnel. Je l'ai suggéré sous la forme d'un très court récit.

AF : Ecrire est constamment menacé. Le narrateur doit être "assuré". Et tu écris à un moment que c'est le rêve qui le sauve.

JCM : Bien sûr ce sont des rêves inventés, ou réécrits plusieurs fois. L'idée, c'est que devant cette chappe, cette contrainte majeure, il faut se déconnecter et c'est le rêve qui tout à coup permet cette sortie du réel oppressant pour faire un saut qualitatif et repartir sur une autre base. Dans le premier rêve c'est la présence de l'enfant chez l'adulte qui le renvoie à quelque chose qui est l'inceste fondateur : c'est un problème qui l'obsède. Il y a dans ce livre un autre thème : la persistance de l'enfant dans l'adulte. La persistance du drame de l'enfance dans l'adulte dont il n'arrive pas à se débarrasser. Donc c'est le rapport à la mère et au père qu'il ne cesse de revivre. Dans ce rêve retravaillé par l'écriture c'est tout à coup l'idée que s'il avait couché avec sa mère tout se serait arrangé entre le père et la mère et donc entre lui, le père et la mère. Ce qui est absurde bien entendu. Il traîne cela dans sa vie comme tout un chacun. Cette impossibilité pour lui de totalement dominer cette angoisse explique ses désarroi, notamment à l'égard de sa femme.

AF : Ce rapport à l'enfance était déjà très présent dans tes deux livres précédents.

JC M : C'est aussi le dépôt du *Livre des Humeurs* qui n'a pas été résorbé et qui continue d'infester *Relances à pagaille*.

AF : Page 17 , sur une phrase, surgit un JE. Donnant au livre ce qui peut apparaître comme sa touche autobiographique. Très vite on reprend le cours du IL. Quel est ce JE ? Comment s'est-il imposé ?

JC M : J'introduis le récit du chapitre trois. A cet instant, j'en ai la certitude et je sors du récit car ce Je est un Je d'affirmation. Et j'ai déjà l'intuition de ce que sera le récit de ce IL, ce qu'il sera réellement. Il fallait que je scinde ce Il pour faire apparaître quelque chose de l'ordre de l'intériorité effective pour laquelle il n'y a pas d'ambiguïté. C'est un Je d'identité profonde. C'est un Je de conviction profonde. Un Je d'intuition profonde. Le narrateur sent que le livre va basculer par ce biais là.

AF : Peux-tu préciser la nature de ce basculement ?

JC M : D'une certaine manière, l'intuition de la forme que prendra ce livre intervient à cette page 17 par une scission du Je en deux. Il y aura un Je de narration et un autre Je intérieur, biographique si l'on veut. Bien entendu, à chacun de ces Je correspondra un Il différent ou modifié. Par ce choix de un en deux et de deux en un il me restait à savoir (et à tester) si je pouvais mettre en correspondance un Je de narration avec un Il biographique ou bien un Il narratif et un Je biographique. Soit quatre modes narratifs distincts possibles. Ce sont les séries temporelles de ce livre, tantôt opposées tantôt entrelacées. C'est un jeu aussi sur leur éloignement ou proximité plus ou moins grande...

AF : Pourquoi ce choix formel, cette décision d'inscrire dates et lieux au début de certaines notations ?

JC M : La décision d'écrire un livre était venue en cours de rédaction de notes au jour le jour, il devait conserver la trace et la "forme" d'un Journal de bord. C'était aussi pour moi la possibilité de l'inscrire dans une uchronie temporelle (89-90) très précise. Je m'en explique clairement je crois dans le livre. Mais ce que je ne dis pas c'est que l'effet Journal joint ou confronté à l'écriture de relance me permettait de passer du Je au Je plus facilement en évitant la tentation ou le piège de toute abstraction. Mon obsession pendant l'écriture de ce livre a tourné autour de cela : comment ne pas se laisser enfermer dans un mode unique abstrait et toujours découvrir une extériorité à l'intériorité ou inversement un nouveau subjectif à l'objectif. C'est la conséquence au plan narratif de la dualité du Je et du Il, sa vérification par l'écriture. Je ne pouvais pas écrire ce livre autrement.

AF : Ton livre est ponctué de projets qui échouent. La réussite du livre elle est dans l'articulation de projets qui échouent. La narration de ce que tu nommes FIN D'EST semble interdite au narrateur.

JC M : Là c'est un vrai problème. J'avais conscience d'être en face d'un tabou et je pense que je ne suis pas allé assez loin. C'est peut-être parce que la tâche était trop énorme pour moi. C'était le déclencheur de quelque chose, ce ne pouvait pas être un thème unique.

AF : La narration que tu aurais pu tenter trouve en face d'elle des narrations lourdes, médiatiques et autres.

JC M : Comment faire le point devant des espèces de mastodontes comme ça, par le seul biais d'un personnage de roman qui est partagé, qui a depuis longtemps abandonné l'illusion communiste mais qui reste lié à ses choix de départ de manière presque absurde. Au point que c'est une douleur terrible d'y renoncer, y compris dans l'intime cette fois, jusqu'à cette pointe. Le risque c'était de tomber dans l'essai ou l'idéologie.

AF : Pour revenir à cette FIN D'EST, il me semble que l'Est c'est fini depuis bien longtemps...

JC M : Bien sûr que l'Est était fini depuis bien longtemps. Le narrateur en a bien conscience, mais quelque chose continuait à exister, à l'Ouest, en subjectivité parce que l'opposition au capitalisme libéral continue à y exister. D'où son désarroi. Ce qu'il lui faut abandonner c'est toute croyance en la possibilité d'un changement politique. Pour lui c'est impossible.

AF : La question est débattue ailleurs : est-ce qu'il s'est réellement passé quelque chose avec la chute du mur de Berlin, pour faire court. La Fin d'Est, peut-on parler d'un événement ? Ou bien n'est-ce qu'un effondrement, un désastre ?

JC M : C'est à la fois un événement considérable et un non-événement. Dans la mesure où tous les gens à l'Ouest (et certainement aussi à l'Est) savaient depuis très longtemps que c'était fini. Mais on a tenu jusqu'au bout cette illusion que l'Est menaçait l'Ouest. On a vécu dans cette intoxication. Le narrateur qui savait a vécu également dans cette intoxication. Mais la chose arrive enfin. C'est fini. Alors pour lui la nécessité de la relance s'impose. Mais comment, à partir de quoi, avec qui pour quoi faire. Toutes ces choses sont dans les derniers chapitres. A la fin du livre il ne reste rien. Il faut repartir. Mon travail n'est pas d'imaginer ce qui va suivre. Ce n'est pas du tout le travail d'un romancier.

AF : J'ai le sentiment que dans ton livre, l'écriture et c'est sa puissance propre désintrieque les trois catastrophes. Cette traversée du noir dont tu parles est en fait comme un déserrage du noir. Est ainsi évité la consistance imaginaire

JC M : *Thomas l'obscur. Éviter Thomas l'obscur.*

AF : On pourrait dire ça comme ça.

JC M : J'ai toujours pensé à *Thomas l'obscur*. La part d'obscurité qu'il y a dans ce beau texte de Blanchot est telle que c'est inextricable. Mon héros c'est un Thomas l'obscur si tu veux. C'est ce travail là, oui, de désépaissir et en plus c'est un hommage à Malevitch, donc à la pensée russe moderne. Carré noir / carré blanc et entre les deux tous ce travail, tous les gris. Tout le désépaississement du noir jusqu'au blanc. Il y a des moments de blanc étincelants et terribles.

AF : Eviter que tous les fils se prennent ensemble jusqu'à ce nœud noir invivable. Qu'on puisse y respirer aussi.

JC M : C'est ce que j'ai essayé de faire, de partir de toutes ces contraintes extérieures du moment pour arriver à trouver un passage. C'était mon intention. Les éditeurs qui l'ont refusé l'ont trouvé tout simplement noir.

AF : Traverser le noir n'a rien à voir avec être noir. Est-ce que tu pourrais revenir sur cette forme hétérogène de ton livre ?

JC M : C'est une forme qui m'a été imposée par le choix de quatre thèmes distincts et mêlés. Il y a le phénomène notation, et l'effet journal joue tout de suite dans l'écriture ; il y a l'effet choc amoureux, choc sentimental qui ne s'écrit pas de la même manière non plus et puis l'effet HDV, homme des villes, qui est écrit d'une écriture plus fluide et enfin il y a le troisième chapitre qui lui est une espèce de quintessence de tout cela à un autre niveau et sur un autre plan mais qui fait comprendre ce qui précède et ce qui va lui succéder et qui invente une forme complètement indépendante. J'ai toujours travaillé dans ce mélange, cet entremêlement d'écritures différentes.

AF : Cette forme ne t'est pas simplement imposée par le matériaux, c'est aussi une décision de ta part. On retrouve là ton refus du roman comme code. Tu aurais pu reprendre tous ces matériaux dans une même écriture, une même langue.

JC M : Je n'ai pas pris la technique unifiante du roman. J'ai opposé trois techniques différentes.

AF : Avec l'HDTV, j'ai immédiatement pensé à *L'homme sans qualités*. Or Musil est resté à l'intérieur de la forme roman et ce roman est resté inachevé ...

JC M : Il est resté prisonnier de son époque et de la forme roman. La forme-roman ne lui permettait pas de faire une opération chirurgicale. C'est trop lourd le roman. Et ça ne va plus là où se trouve le roman contemporain. Le roman contemporain c'est de la micro-chirurgie. Ça n'est plus de la chirurgie lourde. Il faut pouvoir aller très vite à certains moments. Il faut savoir gagner en vitesse dans l'écriture.

AF : Tu peux préciser cette question de la vitesse d'écriture.

JC M : La forme-roman contemporaine, moderne, telle que je l'entends, est contenue dans l'idée de vitesse d'écriture et dans vitesse d'écriture il n'y a pas seulement le fait d'écrire des phrases courtes, le fait d'enlever quelques adjectifs et quelques adverbes dans la phrase pour la rendre plus lisse. Non, quand je dis vitesse d'écriture, c'est la capacité pour l'écriture de passer presque sans transition d'un plan à un autre, d'un mode à un autre, du passé au présent par exemple. C'est cette capacité-là qui est l'une des plus grandes caractéristiques de l'écriture contemporaine. Le roman classique ne le permet pas. D'où cette nécessité de trouver sans cesse d'autres formes.

AF : C'est ça être à la hauteur du temps menacé.

JC M : Oui

AF : Il faut inventer son temps. C'est très dur et angoissant. D'où les réponses très réactionnaires pour parer à cette angoisse : la recherche de ses racines...

JCM : C'est le côté téléologique classique. On revient en arrière. On n'est pas capable de faire un pas en avant.

AF : Il y a comme un mouvement de recul de tout le corps face à ce vide du temps présent, son manque de consistance, de présence.

JCM : C'est à mon avis une des sources d'angoisse les plus fortes.

AF : Dans son petit livre *Les noms de l'histoire*, Jacques Rancière écrit que la démocratie n'est pas l'ère des masses ou de l'individu, comme on le dit trop souvent, mais l'ère des subjectivations hasardeuses.

JCM : Dépasser le stade de l'angoisse ça veut dire que l'homme à venir devra être capable de vivre simultanément deux ou trois vies parallèles en même temps, sans angoisse. Ce qui n'est pas possible actuellement pour la plupart des gens. L'homme devra organiser sa vie en fonction de cela. Devra être beaucoup plus ludique, plus "poète" que nous ne l'avons été jusqu'à maintenant. Il devra faire moins cas de choses qui ont paralysé notre vie et notre pensée jusqu'à maintenant : famille, enfants, métier, désir sexuel, amour...faire moins cas de toutes ces choses qui fondaient le sujet et le structuraient. Tout est aujourd'hui effondré. C'est insupportable à mon héros.

AF : N'est-ce pas là la responsabilité de l'art ? Face à cette angoisse que tout un chacun vit aujourd'hui, — menacé dans son identité — l'art ne doit-il pas être capable de proposer des avancées possibles, des figures possibles, non pas comme des modèles à suivre, mais simplement pour en affirmer la possibilité — ce qui est et qui aurait pu ne pas être, nécessaire sans nécessité, nécessaire dans l'après-coup —, pour poser l'exigence de ce pas en avant, sinon on est au risque des solutions réactionnaires de territorialisations dures. Hdv, de ce point, s'opposerait au sujet des vies

minuscules de Michon. L'art posant la possibilité de l'invention...

JC M : C'est une affaire sérieuse parce que si tu ne le fais pas, tu te casses la gueule. Tu tombes dans le trou. On ne fait pas revenir les choses en arrière de force. C'est une des ambiguïtés du héros parce qu'il ne peut pas revenir en arrière et il ne peut pas s'accrocher à une idée de l'avenir qui le satisfasse. Il est entre les deux. Il est vraiment dans la perte. C'est l'ambiguïté de ce personnage.

AF : HdV serait l'homme quelconque. Je pense à Gilles Châtelet qui parle de "l'héroïsme du quelconque". Il oppose homme quelconque à homme moyen. La situation, du point du "c'est comme ça", fabrique massivement de l'homme moyen et face à cela, il oppose, non pas la figure du génie, mais la figure du héros du quelconque.

JC M : L'homme moyen croit toujours que ça n'est pas arrivé, que l'on peut facilement revenir en arrière. Mon héros sait que les choses sont arrivées. Il le sent dans son corps, il le sent dans sa tête. Il sait qu'il ne peut plus revenir en arrière. Comment trouver d'autres modes, d'autres moyens pour supprimer cette angoisse mortelle, terrible ? La démocratie totalitaire a châtré l'individu, elle l'a infantilisé. Il y a des gens qui pensent à votre place, qui font les choses à votre place et les gens, sans toujours s'en rendre compte, se sont habitués à ça.

AF : La démocratie totalitaire dont tu parles dans *Relances à pagaille* c'est une idée basse de la démocratie, une idée abaissée. On pourrait d'ailleurs parler tout autant de capitalo-parlementarisme. Mais on peut avoir une haute idée de la démocratie, une idée exigeante.

JC M : Là, l'art a un rôle très important à jouer et tous ces gens qui fabriquent aujourd'hui des romans comme on fabrique des conserves...

AF : C'est du roman identitaire.

JC M : D'une identité qui n'existe plus et je crois même qui n'a jamais existé, qui est pure invention, un cliché auquel les gens croient. On peut s'incarner dans un cliché. On peut ressembler au cliché, le rendre vivant. Mais à un moment donné il y a le clash. Ce qui arrive à mon héros. La douleur est telle qu'il ne peut plus. Il ne peut plus bouger, il ne peut plus avancer. Il est cloué. C'est la douleur qui le prend partout. Comme ce type est privé de tout, qu'il est menacé de tous côtés, le travail d'écriture c'est pour se réintroduire dans une autre langue. D'où cette écriture qu'on m'a reproché d'être trop compliquée, mais je l'ai écrite mot à mot, je l'ai eue dans ma tête pendant des mois. Je ne l'ai pas fabriquée, elle s'est imposée dans l'obsession de l'être-là au quotidien.

Hubert LUCOT

Effondrements, regain

“Dans le séjour elle coupe tout à fait le son de la télévision. Eteint les lampes. Il reste un moment dans le noir près de l'enfant. Ils ne se parlent pas. Cela aussi a changé. Il referme la porte derrière lui et vient la rejoindre dans le salon. Assise dans le canapé elle regarde des images muettes.

Il s'approche. Elle continue de regarder les images. Coudes sur les genoux, mains au menton. Il la sent tendue. Nerveuse, presque hostile.

Il parle du mensonge, du "plus pervers des mensonges pour un peuple infantilisé et consentant à l'esclavage"

Elle ne l'a pas entendu..

Il devrait se taire, s'asseoir auprès d'elle, lui prendre la main ou lui caresser l'épaule. Mais il reste debout à poursuivre son monologue. Il parle de cette "droite haineuse, anti-populaire et antidémocratique qui brandissait la menace des chars russes dans Paris et qui maintenant triomphe".

J.C. Montel, *Relances à pagaille* (p. 42-43)

Relances à pagaille est un constat, mais vécu : l'auteur le dresse en survivant, sa vie courante le tisse. Ce livre est un roman passionnant et intelligent, non pas un essai qui s'adresserait à l'intelligence, ni même une confession pathétique. Le lecteur que je suis résume ainsi ce constat : "effondrement". Ce mot, que l'auteur ne prononce pas mais qu'il suggère avec puissance et douceur, s'applique à quelques domaines, tous fondamentaux.

S'effondrent un amour et une société, le narrateur perd sur deux "tableaux", privé : un amour se défait, et public : non reconnue son œuvre écrite, voire oubliée, le héros subit dans sa chair une condamnation

politique. En bref : le “communisme orthodoxe” était une effondrement de la Révolution prolétarienne, mais que la pensée bourgeoise constitue l’instance objective et universelle qui prononce cette condamnation est parfaitement intolérable.

“Intolérable” est l’idée de la mort pour Bataille qui réarrange la relation sadienne Sexe / Mort. A cette relation, l’auteur de *Relances à pagaille* ajoute la condamnation politique : le héros-narrateur est condamné à la mort politique par une société mercantile dont l’œuvre, ou la mission, comporte l’assassinat de la littérature.

Le héros-narrateur de *Relances* survit, tel un personnage beckettien qui a tout perdu — s’il possédait jamais quoi que ce soit — sauf le langage, c’est-à-dire l’essentiel.

Nous sommes dans la vie, dans la rue et, *fictivement*, dans des maisons anciennes, celles d’un monde qui s’écroule, dans des ruines qui nous donnent un plaisir trouble. En effet, le roman se double d’une fiction : le héros du roman se raconte une fiction dont les couches successives lardent le livre. Dans cette fiction, qui comprend quelques actes ou tableaux, la mort de l’amour *s’incarne en la* mort physique de l’aimée, *irremplaçable*. Tentant de la remplacer, physiquement, existentiellement, en accomplissant les tâches qu’elle accomplissait, le veuf ténébreux s’use, épuise sa santé mentale, subit “l’exclusion”.

L’art de l’auteur tient à ceci qu’il enregistre les effondrements sans se plaindre, sans s’autoaccuser, sans maudire l’ennemi et l’adversité. Il montre la dureté du monde et que les coups sont durs, simplement en les présentant. Il a retenu les leçons de l’art moderne (né avec Stendhal et Nerval) sans nous les réciter, sans les ériger en une doctrine.

Nous permettant de statuer sur l’art littéraire, Jean-Claude Montel montre combien “forme” et “fond” doivent demeurer liés, combien tradition et modernité le sont (à une époque post-moderne où tradition et avant-gardisme nous présentent tous deux des épigones grossiers), comment la maîtrise des passions et de l’écriture prolonge la jeunesse, voire la réalise.

Plus nu, plus cru encore, que dans *l'Enfant au paysage dévasté* (1985) et *le Livre des humeurs* (1989), Jean-Claude Montel donne à notre regard sur la rue, sur la ville, et à notre rythme socio-biologique un regain de fraîcheur.

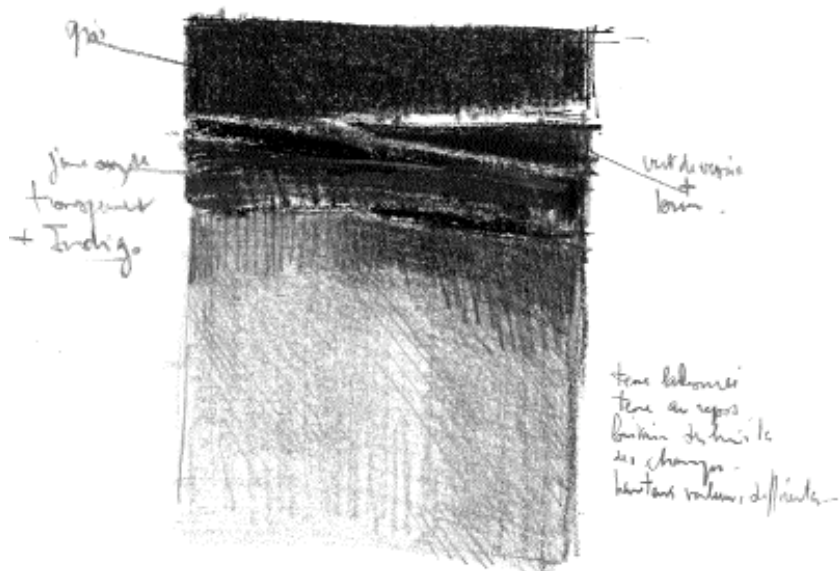
A force de — faillite à force de
faillite la folie s'en mêle. A force de
débris. Vus n'importe comment
n'importe comment dits. Crainte
du noir. Du blanc. Du vide. Qu'elle
disparaisse. Et le reste. Tout de
bon. Et le soleil. Derniers rayons.
Et la lune. Et Vénus. Plus que ciel
noir. Que terre blanche. Ou
inversement. Plus de ciel ni de
terre. Finis haut et bas. Rien que
noir et blanc. N'importe où partout.
Que noir. Vide. Rien d'autre.
Contempler cela. Plus un mot.
Rendu enfin. Du calme.

Samuel Beckett

Mal vu mal dit, Les éditions de Minuit

Jacques HÉMERY

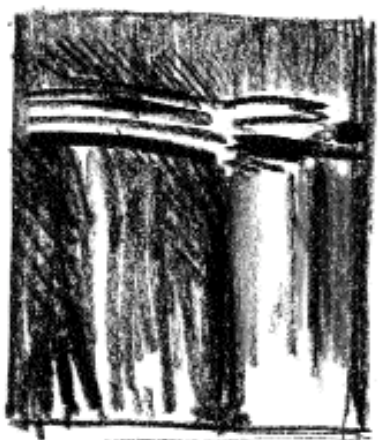
Carnets*





bedroom, le bois des forêts et le ciel.
l'océan, le mouvement, le point

flux et reflux
|
moments
— temps suspendus —
(voir voir avec le regard, le dessin et
la peinture —
Sourire de l'un à l'autre —
— du regard, du vis, de la trace,
de la peinture.
approcher humblement.

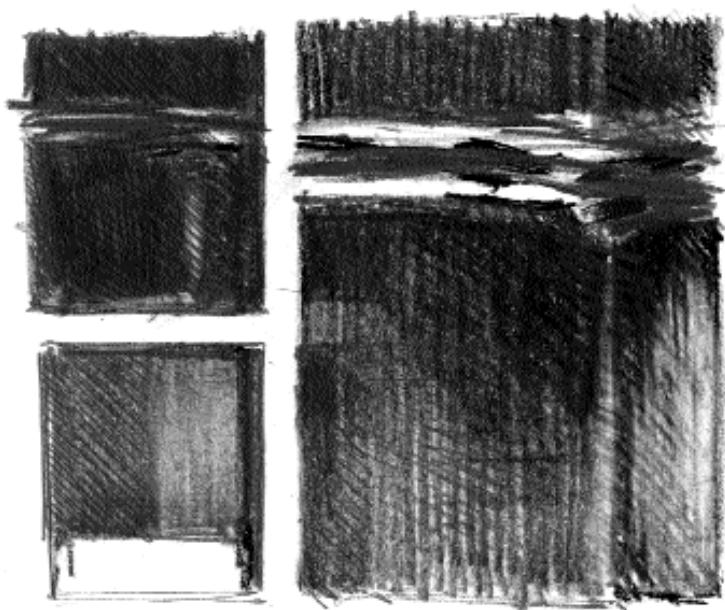


- partiendo por esta línea
para los cables en
glacis necesario.

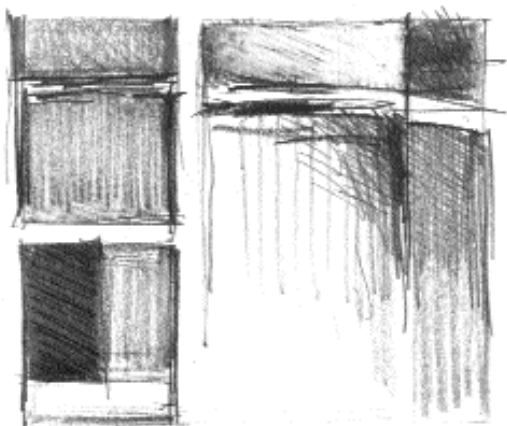


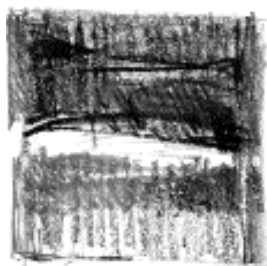
écriture forte
mais simple.
Libre !!!



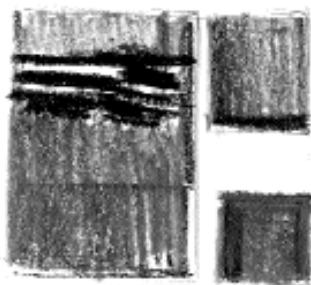


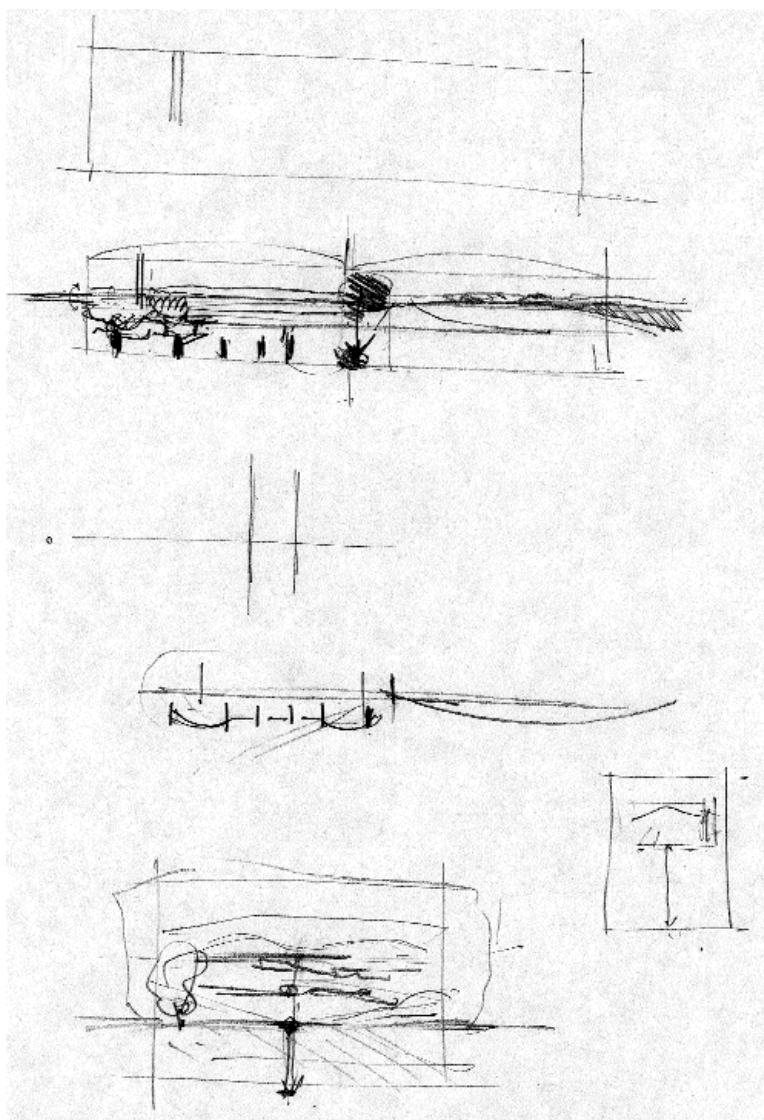
des partitions simples.
gris et noir blanc -
le blanc opaque.
des faits semi-oppes.

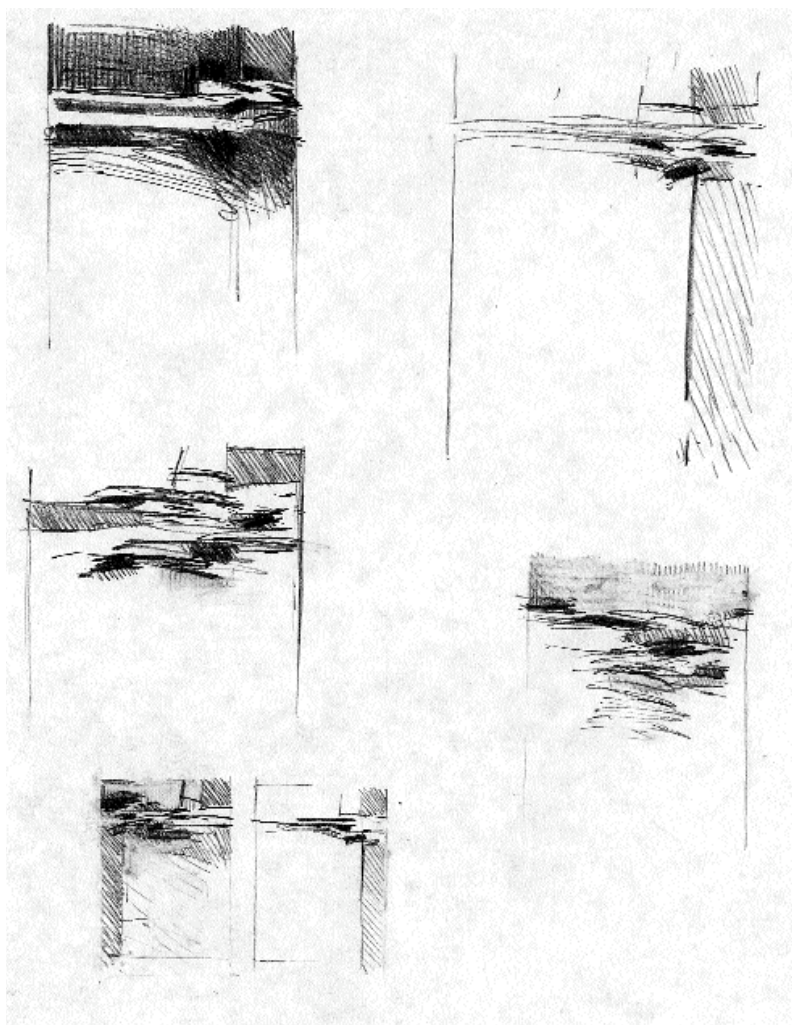




Pour travail répétitive — Installation de grands et
petits formats —
Retourner la case ?







* Travail préparatoire à l'exposition *Approche des lieux n°6*, présentée à Horlieu, du 11 au 28 Juin 1997.

Michel FALEMPIN

Vues de l'esprit

Ces vues, à les nommer plus réalistement, de l'esprit, voire ces traits qu'à propos d'un rien — pourvu qu'il l'alerte — il ne laisse ni d'avoir ni ne se lasse d'en cribler, méchamment croit-il, un monde dont il est exclu et qui n'en sent rien, ne se forment puis ne lui reviennent jamais que changés en ce qu'ils visent.

Bien sûr, si cela était aussi vrai que je m'en vante, ce serait aussi trop beau pour souffrir dorénavant d'être dit.

En réalité, du discret enlèvement que pareils envoyés commettent rien ne transpire qui ne soit le fait du transport même, quand, à une clarté plus sourde, il acclimata sa proie. C'est en fait trop dire si toute chose n'en demeure pas moins inchangée sous le ciel où les hommes de mains de l'esprit, bien plutôt que ses pensées les plus retirées du monde, ont si peu accès — encore que les scrupules, quant aux moyens, ne les retiennent — qu'ils ne sauraient rien enretrancher non plus. Quant à ces cloîtrés, c'est, en cas d'extase, elles, à l'inverse, qui sont ravies et perdues pour l'esprit. Ce ne fut pas, d'ailleurs, en connaissance de cause qu'il sacrifia la tranquillité de ses reîtres et de ses recluses à l'insignifiance d'un détail mais pour tenter d'y atteindre on d'en caresser, au moins, quelque idée — fut-elle pâle. Celle-ci lui donnerait, après coup, raison d'avoir cédé à l'infime provocation et d'avoir remis son sort immédiat entre les invisibles mains de ses légers agents.

Sur eux, il régnerait comme sur les ombres le dieu qu'il est loin d'être sauf en ceci qu'introuvable il n'en convie pas moins à l'impossible descente en ses domaines simulés ou supposés. Ses commis perpétuent

le forfait primordial que lui, en personne si l'on ose dire, perpétra ou plutôt dont on le charge. Ils reproduisent quotidiennement cette violence en peinture par quoi il priva les fruits de la terre de l'ombre au moins de leur descendance — dont il prétendait accroître la sienne propre. Je comprends que c'est au nom de cette sombre mais puérule commémoration que l'esprit d'un champ de blé immature me contraignit. Par le partiel truchement que je lui fus, il passait pour une divinité morte en plus que de la mort. Ces envoyés, esprits inférieurs, séides, il s'en trouve alors à ce point dépourvu qu'il cherche à les reprendre ou à les rassembler, si spectraux que l'aventure les ait rendus, si surexposés à la lumière qu'il ne s'y discerne quasiment rien des souvenirs qu'ils sont devenus d'un monde où ils virent le jour.

C'est en en considérant le transparent désastre que l'esprit accède à l'inexistence de ce qui l'arrêta : il se serait fracassé contre l'idéal écueil de ce que l'un, entre ses attributs, lui manqua que distingue la promptitude ; il connut, ce que l'on appelle "une absence". C'est que cette distinctive qualité fut empêchée de se porter au-devant de la circonstance que sa vitesse à lui rétorquer laisse généralement coïte. Le vide l'attira dont il résultat une distraction profonde. Si rompu qu'on soit à ce qui peut surprendre qu'un scarabée traversant la route est d'un écart vif de la roue d'une bicyclette épargnée sans que soit d'abord sue la raison de l'embarquée (elle ne se dénonce que postérieurement à l'esquive et n'est jugée que par contumace), un néant à main droite ne saurait avoir de si concrètes complaisances. Il fut seulement ce qui, dans le champ, attira où il disparut, à moins qu'il n'y fut conservé en retrait afin que les détachements lancés par cet esprit à sa vaine poursuite fussent écrasés en cette rase campagne et sous ses bucoliques représentations : avant-garde des herbes folles précédant, mouvante et immobile, l'invincible infanterie d'un seul toit de blé vert, hyperbolique camouflage en forêt qui avance de quelques haies malingres permettant, enfin, du sein d'une lisière dont il devait tardivement s'abuser et tout le contraire, en

sa bévue, de l'indubitable carapace cahotante, l'ébranlement de la machine de guerre suprême : celle par laquelle il se convainc lui-même d'appartenir à l'autre camp et d'être au monde.

Ainsi le fabuleux effectif agreste et sournoisement agressif hante — sitôt conjecturé — de sa preuve une terre enterrée vive en une ultime dérobadie dont ne rappellera jamais aucun jugement (fût-ce sous les couleurs du Dernier et précédé même des quelques cavaliers promis avec des cuivres), la dépouille déjà, par ailleurs (c'est-à-dire où peu chaut à l'esprit), retournée par l'outil à toutes fins utiles, printanièrement ressuscitée et glorieuse, montant d'or contre les claironneuses notes des pavillons apocalyptiques, nourricière surtout et l'emblème, pour finir, de toute subsistance quotidienne ou pain.

Si l'esprit doit jamais se nourrir, ce sera de ce banal emblème. La moquerie est ce qu'il récolte d'avoir semé dans le monde mille espions dont pas un ne saurait venir jamais à bout du moindre épi non plus que d'un pain qu'il n'est possible de multiplier qu'en image. Et s'il s'agit seulement d'en augmenter le poids réel il ne sert de rien d'en appeler au miracle mais, un peu, au travail — à quoi, se flattant d'être libre d'entraves, il répugne plutôt. Il est si libre, d'ailleurs, qu'il est de la première utilité de pécher contre lui d'un labeur sans phrase. Ne présidât-il aux destinées d'aucun monde bas, il s'y prête assez (à défaut d'un tel monde) pour que lui siée seule cette provende symbolique. Mais enfin de quelque funèbre décor dont il raffole de s'entourer, c'est toujours, avec lui, pour rire. Ce qui du bas monde se retrouve, près de lui, inversé, y touche aux sombres bords. C'est pourquoi il est à chacun profondément obligé (car l'esprit a aussi "son bon côté") de mourir au monde (et à son propre corps qui est le mien lorsque j'y pense) pour l'éclairer des fictions qu'il leur extorque quand il le fait se souvenir d'une existence irréfléchie. C'est la flamme froide dont il consomme êtres et choses en un constant holocauste. Cette façon — propre à l'esprit — de brûler l'invisible, en d'autres termes et lieux se dit "respirer". De la sorte, ses imitations mythologiques ne me paraissent pas seulement pittoresques et désuètes. Il n'est point

si grave au demeurant qu'un chatolement ne le distingue au premier regard que ses propres pensées le contraignent à porter sur lui-même et auxquelles il se réduit : il n'est rien, alors, que le tribut des clandestines expéditions parmi ce dont l'automatique vue nous obsède, c'est-à-dire tout allusion : à un nuage et à une carapace, à l'herbe et à la toison, à l'eau et au sang. En lui qui — podagre pensif — ne bouge pas, tout passe ou cahote, tout s'incline, tout circule. Ce n'est pas pour lui tisser l'étoffe d'un manteau d'apparat : vêtue et chair en lui ne se distinguent pas. Sans couture, il n'est que l'excuse de toutes choses, leur moire hypocrite et, à chaque seconde, la somme changeante de ses propres plis. Ce n'est point pourtant humilité. Le comble est, au contraire, qu'il excelle à certaine ostentation de profondeur : de cette manière, il excite en lui un vertige qu'il s'admire fort de ressentir jusqu'à la nausée. Mais celle-ci n'est peut-être que l'honorable forme que prend, chez lui, le dégoût de n'avoir d'activité que toute fantasmagorique.

Cette plaidoirie que la présence à lui-même de l'esprit lui prodigue pour atténuer la faute de n'avoir pas su l'empêcher de découvrir ce que ce vide cachait et les regrets de ce faux-bond qu'elle lui fit en se manquant à elle-même et en n'ayant pas su tenir à la séduction tête d'un rien de trop quand, de façon impromptue, il avait barré la route sans, bien sûr, bouger de son bas-côté et s'était tenu dans ce qu'une étroite voie pentue longeait par où — par la pensée — dorénavant, revenu à lui, il repasse, ces explications, de ce qu'elles sont feintes, ces excuses insincères, amplement mallient la présumée infraction première.

La conscience n'en put davantage qui ne prend jamais qu'après la mesure d'une faute spontanée et banale, s'acharnât-elle à surprendre — non sans un méritoire entêtement — le figure qu'elle fait aux côtés de cet esprit fautif, repassant son rôle au bord de la rampe mentale qu'elle allume afin de voir, en elle, un peu clair — car elle n'est plus à une chimère près — et, fût-ce dans la psyché, celle d'un vieil ange las et un peu ridicule de toujours reconstituer des machinations après qu'elles ont abouti, où elle monte derrière l'esprit — mais il s'agit de temps — une garde

intermittente. Car il semble que soit sa perte son ultime raison d'être ou son horizon qu'elle rallie d'un coup de l'ombre de son aile qu'un crépuscule allonge du soir et chu avec la célérité et la fréquence presque, dans leurs battements, des paupières — et c'est la nuit de l'esprit.

Cette conscience alors se laisse gagner par ce qu'elle eût aimé, peut-être, qu'il arrivât si, loin que l'esprit sombrât dans la folie momentanée des herbes, il fût demeuré dans l'appel du vide sous couleur de ciel. Il lui semble que ce dernier n'aurait pas pu moins faire, à son tour, que de consister. Elle se figure quelque créature aérienne qui lui aurait révélé, du fond de cette vénalité céleste (car elle entend tout lieu comme mauvais, quartier réservé où les choses nous hèlent, rendent des embuscades fardées, théâtre où un génie trompeur se paye sur nos chutes), son ventre grouillant d'une vermine azurée, charogne supra-terrestre strictement dont elle aurait aimé partager le lit de mort, la couche toute grouillante de froides ordures, des cendres blanches d'un empyrée éteint et dont elle aurait joui comme de l'objet enfin rattrapé de sa fin.

Malheureusement, ce leurre était pour l'esprit si irrésistible qu'il n'avait pu qu'y donner d'être fait de rien et la conscience avait alors laissé tomber les bistres paupières de son consentement résigné tandis qu'elle poussait, devant elle, l'héroïque petit comparse de la curiosité. Ce nain libidineux, abuseur abusé qui d'un assouvissement vain l'autre va, se porte, à force qu'on le déçoive, jusqu'à la raison dernière qui lui tend, en réponse à l'invitation blasphématoire à souper qu'il lui fait, son gant glacé que sans crainte ce roué saisit mais qui l'entraîne vers quels tréfonds où il disparaît avec elle que sa fin démasque — il n'y a personne derrière ce gant — puisque là où il la suit en riant elle n'existe pas, non plus que lui.

Aspiré par l'invisible (ce qu'un simple talus cache-celui-ci à son tour s'abolit en jetant à la face de l'esprit le coin de campagne, pour prix humiliant de sa crédulité.

C'est quand il l'examine que l'entité s'en défait, que le coin passe sous la campagne et la soulève et laisse la place enfin à la hâte d'un blé mangé en herbe.

De n'avoir, pour l'esprit, sut jouir du néant s'aggrave de ne l'avoir non plus de cette tranquillité qui ne lui demandait rien — ce qui serait le propre du monde. Au lieu de cela il avait bien fallu que ce paysage finît par délivrer, front bleu, sourcilière colline bronze, horizon blond et busqué d'un nez, un profil aquilin ou plutôt, ou mieux, qu'une silhouette, bientôt, s'y efforçât aux gigantesques proportions eu égard à l'éloignement et à la petitesse des successives lisières (tant qu'il avait fallu rapidement et en une seule les fondre à quoi la présence était experte, les superposer contre toute vérité en vain criante) qu'elle avait, d'un seul geste écartées pour paraître enfin, grande comme un château d'eau.

L'esprit se tient alors longuement dans les formes du paysage où le corps se manifeste telle une de ces figures cachées qu'on ne peut percevoir que sous un certain angle. Dans un coin défait de campagne, il ne voit plus que lui qui hante ce paradis de bois et de champs dont il est chassé, comme un remords. Il revoit l'image portée de ce corps où il pense comme celui-ci respire et où il tient sa cour infernale ; il voit l'image de ce lieu où il souffle et se nourrit de son souffle, il me voit, dans un monde oublié, réduit au seul prétexte de me cacher et de me montrer à la fois, comme un autre, il comprend qu'il n'attendra pas l'heure du mûrissement et de la fin pour tenter de surprendre, en se retournant brusquement, le dernier tremblement mal maîtrisé du geste que je viens de faire.

Danielle COLLOBERT

Meurtre*

*P*eut-on admettre d'en avoir fini, lorsqu'on ne sait pas, lorsqu'on n'a pas appris, jamais, à écrire ce mot-là, Fin ; le mettre au centre, au milieu, bien le protéger, ne pas le laisser seul quelque part, isolé. Je dis fin, je dis que c'est fini, bien fini, cette fois. Je ne dirai plus rien, je ne répèterai plus, sans cesse. Je suis dans la pièce toute noire, toute sombre de cette nuit épaisse à souhait ; parce que je souhaite toujours cette épaisseur-là, mais rarement le monde, les choses, prennent la peine d'aller jusqu'au bout. Ça manque souvent de force, d'extrémisme. On met la main, le bras ; on voudrait y mettre son corps, tout entier, s'y plonger, mais il n'y a pas de quoi le faire, pour ainsi dire jamais. On dit que c'est une chance, on épilogue là-dessus. Moi je suis seulement dans cette grande pièce noire. Comment je peux savoir qu'elle est grande ; cela ne vaut pas la peine de commencer les questions. j'ai parlé d'eux. Ils sont autour de moi. Ils s'agitent, à moitié morts, du moins très ironiques, déjà, et les choses, si près de moi, qui m'entourent, m'enferment en une prison. J'en prends une, je la jette dans la nuit. Elle revient, détruit l'équilibre des autres, qui tombent dans un vacarme énorme autour de moi, étouffant mon petit bruit, mon grésillement, dans mes oreilles, mes mains. J'ai l'habitude d'être ici. C'est par là que j'ai commencé, dans cet espace, de plus en plus grand. On tend les bras, d'abord, on touche les murs — tranquillité — et puis on frôle, de moins en moins. Tout s'agrandit. On n'en finit plus de parcourir l'espace. Et le temps de revenir au même point, au centre, ça donne tellement de frayeurs, qu'il vaudrait mieux ne pas commencer à bouger, se contenter

d'inventer le reste, paisiblement. mais comme au loin, on entend des cris, alors on se lève, on va ; modestement c'est vrai ; et même quelquefois cela nous demande un effort. On y va à tâtons. Comme sur le chemin de l'enfer, il y a des cercles, avec des sensations différentes. On enregistre toute une mythologie qui pourrait nous servir de nourriture, du moins, on le suppose.

J'aime l'ordre. J'ai tout mis à sa place, comme je croyais — dans ma tête — comme je pensais que ça devait être. Alors tout est devenu immobile — bêtement. j'aurais voulu au contraire qu'ils continuent à se mouvoir, à bouger, à vivre. Mais ça n'allait pas ensemble. J'ai donc été obligé d'arrêter le rangement ; aussi dans ce chaos, je ne sais plus où je me trouve, le seul point, l'unique repère, c'est cette nuit pénétrante, dans cette pièce, où je suis, sans personne d'autre, ce qui est bien important. Je suis ici seul — tout le monde pensera que c'est mauvais ; ça donne des rêves — c'est vrai. Les rêves arrivent, très vite, au plus léger frémissement. Pour comprendre, ils le répètent sans cesse, il faut sortir, voir le monde. J'ai fait ce qu'ils ont dit bien sûr. Mais je ne sais pas comment, traîtreusement, il revient toujours, ce moment où malgré tout, je me retrouve ici, dans le noir. Une fois encore un cycle, un de plus ; revenu au même point. Personne ne viendra ; personne ne peut venir, ça n'est pas à craindre, si c'est ça que je crains. Quel silence, parfois. Et, bizarrement, se reconnaître, dans le silence ; son écho à soi, comme dans un miroir. Un revirement de situation ; plus besoin qu'ils soient là, qu'ils s'approchent de près, de très près, pour voir mon visage, pour voir la fin. Ça suffit, je me suffis, à cause du silence, là, tout seul, dans le noir. J'ai explosé dans le monde, au milieu d'eux, sans discrétion. Maintenant je retrouve la tranquillité, ou plutôt, rien qui puisse lui ressembler, en somme, puisqu'il faut encore, encore longtemps, témoigner qu'il n'y a pas de fin à ce tourment. C'est lui qui m'entraîne, m'emporte. Les tourbillons — parfois des images chatoyantes, parfois des idées creuses, mais lourdes ; des terreurs aussi ; mais pas sans espoir, car pourtant je continue. C'est déjà beaucoup de continuer, la plupart ne s'en rendent

pas compte. Je pourrais lâcher, desserrer mes mains, les faire glisser le long des cordes, ou choisir autre chose, de plus doux, de plus facile ; et même parfois, écouter leurs paroles rassurantes. Ils pensent aussi qu'il est nécessaire que je renie beaucoup de choses que j'ai faites. Je refuse. Je tiens à mon insignifiant travail d'approche. Je m'y accroche même ; chaque jour je trace un mot, un pointillé, un signe, pour y arriver. C'est ça la vraie peur, la seule frayeur, s'approcher peu à peu, sans certitude, se voir sur ce chemin, la démarche lente, imprécise, parfois lointaine, s'y mettre tout entier, sans restriction, en s'y risquant soi-même en totalité, sans qu'il reste rien derrière soi — pour revenir, reculer — pas un morceau de terre, un espace stable, si petit soit-il — où l'on puisse retourner oublier. Par moments le monde me fuit, m'échappe comme une eau filant entre mes doigts. Je l'entends de près, très près. Il m'entoure de sa présence puissante, gigantesque. mais sa voix se feutre. Je l'entends comme à travers un écran, un mur de verre épais — mes yeux, mes mains fermées. Alors, seule à mes oreilles, reste la voix qui n'est que la mienne — son martèlement, que je voudrais faire enfin cesser, pour toujours. mais, indéracinable, elle frappe mes tempes, "marche, continue, continue encore, marche, continue". Elle ne se tait jamais, et je n'entends plus qu'elle lorsque, autour de moi, se fait ainsi le silence, dans ce noir. La voix gémit, et je ne supporte pas les gémissements. Je suis fort. Je veux. Je ne veux pas entendre des plaintes, des cris. J'appuie mes mains contre mes oreilles pour ne plus entendre. Mais ça crève l'espace, partout, cela vient de partout, un envahissement, qui coule avec mon sang. Je voudrais avec un couteau faire taire le bouillonnement, libérer un peu de ce flux. mais les plaies restent vides. Et peu à peu, j'écoute le chant, et je n'ai plus le droit, la possibilité d'oublier. les ponts brûlent, les navires s'enflamment. C'est l'exil, sur cette route. D'autres meurent aussi, ici. Il reste autour de moi leur trace. Je les retrouve. Le silence se trouble, informe, un bruit, immense, qui entre, qui s'enfonce, que je dois porter aussi, accepter, une sorte d'ultime épreuve, dernière rencontre. Je salue. Mes lèvres

tremblent, articulent à peine, dans d'autres langues, d'autres mots, dont je ne connais pas encore le sens, mais je pressens, avec violence, qu'ils ne sont que souffrance et espoir et révolte — puissante, impuissante, épuisante — tellement insupportable. Certains, comme moi, sont en marche, et cherchent, et vont sur cette route lointaine. Nous nous croisons. Nous passons ensemble les chutes des fleuves, les chocs contre les récifs, les lentes descentes, les vols imprévus. Nous nous lions, vers l'arrivée prochaine ; un enseignement solidaire et angoissé. Leur langage, à eux. Ils savent, et je comprends soudain que leur voix est la même, et que nous répétons les mêmes mots — étonnement. Je répète leurs mots, à eux. Cette voix, la mienne, il me semble maintenant que c'est la leur — ce n'est pas sûr, mais il me semble — la leur, la même, la mienne. Comment distinguer, exactement, une si légère inégalité.

Commence peu à peu l'abandon. On ne meurt pas seul, on se fait tuer, par routine, par impossibilité, suivant leur inspiration. Si tout le temps, j'ai parlé de meurtre, quelquefois à demi camouflé, c'est à cause de cela, cette façon de tuer.

Comme avec un burin, dans le cuivre, je dois graver les derniers mots, au centre d'un dessin qui devrait traduire le calme, la sérénité, et aussi tout ce temps vécu et englouti. Mais j'hésite, trop plein d'inquiétude, devant ces paroles définitives, après lesquelles, je serai, une fois pour toutes, en pleine existence, et pour la dernière fois, sans prolongement, avec pourtant la vague idée d'une contamination du monde, du mal dont nous sommes atteints.

J'interroge encore sur ce que j'ai dit, ce qu'il y avait à dire. Peut-être rien. La voix se suffisait ; c'est possible. Inventer les différences, les accords, les tons, c'est un travail de toute une vie, alors que je commence seulement, j'ose à peine commencer la mienne.

M'arrêter — mais comment faire — trouver le dernier mot du discours, alors que tout s'enchaîne, cette minute et l'autre, une respiration et l'autre, l'écoulement. L'écoulement.

Mais aussi arrive la lassitude ; froidement, je

deviens las. Ce n'est pas seulement la question soudain jaillie, du dernier mot, du dernier souffle, mais savoir pourquoi, pourquoi ce long, inconsistant travail, qu'à peine j'enferme dans mes mains, sans pouvoir le modeler vraiment, l'achever, qui s'échappe de moi avec ce rythme irrégulier qui entr'ouvre mes lèvres. Pourquoi le pas, non seulement celui que je fais, l'un devant l'autre, mais le pas tordu, emmêlé, à peine un pas, pour ainsi dire, en tout cas méconnaissable, à moi-même aussi, la démarche, à la cohérence enfouie, cachée, que chaque matin j'essaie de mettre au jour avec mes mains, à pleine main. Mettre au jour. Je plonge, j'arrache avec mes ongles, là, à l'intérieur. Et pour finir, pour cette fin-là. Voilà la question que je n'ai pas encore pu tuer ; ces doutes du matin, qui seront là encore après, parce que, malgré tout je n'ai fait qu'essayer. Une tentative si humble, que je dois encore me demander l'aumône de cette opération quotidienne, pour continuer à vivre. Non ça n'est pas fini. Il faut entendre encore, entendre la voix, les questions, s'encourager, se protéger, aussi se débattre pour aller jusqu'au bout, avec cette immense lâcheté de préférer les mots, leur édifice, au petit geste, inconcevable, que je n'arrive pas encore à faire. Ne pas glisser pour l'instant, se retenir encore jusqu'au choix, ou plutôt refuser ce choix, cette possibilité. Du mal, avec du mal. Je marche en trébuchant, et la pièce toute noire ne se désemplit pas encore de l'écho incessant de mes pas — mes pieds incertains, qui cherchent, cherchent dans le sable, lentement, la fin.

**Nous reprenons ici le dernier récit de Meurtre, recueil publié chez Gallimard en 1964. Ce livre est aujourd'hui introuvable.*

Gilles CHATELET

De Prométhée à Faust
en passant par Dorian Gray

*Vivre comme les jeunes porcs
de l'Idaho ou de Caroline du Nord*

Faut-il suivre les conseils de l'élite post-industrielle (ou post-moderne) : Pisser de concert avec les roquets de Rambo ?

“Le pétrole c'est notre vie.” (M. A. Juppé, ancien élève de l'ENS Ulm)

“Le choix de notre Etat ? La Bible pour les soldats, le fusil pour les pacifistes.” (Un p'tit blanc de l'Idaho).

Certains physiciens avaient déjà dit de la bombe atomique : “C'est une bonne manip !”.

Le bouclier du Désert et la Tempête du Désert furent aussi, dans leur genre, une bonne manip : ils nous ont permis d'admirer le PCF (le Paysage Consensuel Français) en période des grandes marées. Ce fut une expérience unique : pouvoir enfin observer, agrandies au centuple toutes les formes du pétro-vidéo-populisme, sa servilité provinciale, son indignation sélective...

Il faut, bien sûr, ramener les choses à leur juste proportion...Nous n'avons pu apprécier que la manifestation hexagonale d'une crétinisation à vocation mondiale, issue de la Grande Equivalence.

Démocratie = Marché Mondial = Loi = Loi Naturelle.

Cette Grande Equivalence repose sur l'expansion indéfinie ("allant de soi") de l'individualisme possessif, incarnée par la fabrication (par clonage médiatique) d'une imposante plèbe consensuelle ("la Classe Moyenne Mondiale") dévorée de prurits sécuritaires, et prompte au lynchage (ce qui tient lieu de Pain et de Cirque dans le New-Jersey).

Un problème se pose immédiatement : comment donner une colonne vertébrale à cette grande coulée de Chair à bon choix, omnivore, hargneuse et pavillonnaire ? Comment identifier poids statistique et légitimité politique ? C'est tout l'épineux problème des Démocraties consensuelles : rongées d'entropie sociale, toujours "fragilisées" et menacées par l'implosion et la désintégration, toujours en train de se compter et de se recompter (60 % des Français pensent que 60 % pensent que 60 % des Français...etc, à l'infini !) toujours prêtes à se cramponner farouchement aux bouées gestionnaires et sécuritaires.

Il s'agit donc d'organiser périodiquement des Festivals de Règlements de comptes où chaque individu, chaque groupe, chaque tranche d'âge est invité à expier sa propre nullité en glorifiant la nullité générale. Chacun est convié à se confectionner des Bêtes Noires faciles à haïr (la Drogue — le Terroriste — le Dictateur), à participer aux Croisades du Bien contre le Mal et à lyncher X ou Y par Minitel (la forme moderne de la lapidation, particulièrement répugnante). Il faut, bien sûr, donner un peu de fortifiant pour entretenir la chair à ratifier : Allons ! Baby, une cuillerée pour la Démocratie...une autre pour l'Ordre Moral...et une pour la Comtesse Giogina Dufoy-Fichini. Et une dernière pour Michel Charasse-Chevignon...

La potion avalée, la plèbe peut toujours retourner à ses petites lâchetés et à ses petits embouteillages et les jeunes élites se défoulent avec des plans de carrière garantis pur-porc (Sciences Po-HEC-ENA, etc...)

Au niveau national, (satrapies de l'Empire) il faudra faire encore un effort : Français ! Réveillez-vous ! Nous sommes encore loin derrière le Texas ou l'Idaho qui vous débitent des Marines comme du cervelas.

Nous touchons du doigt toute la mystification du système consensuel : il se donne comme progressisme gradué, comme solution de rechange "raisonnable" face à la "violence" (laisser du temps au temps, changer lentement mais sûrement etc...). Les hystéries médiatiques récentes ont révélé le caractère putrescible du consensus : il s'étourdit de ses propres flatulences. Comment un projet généreux (même modeste) pourrait-il émerger d'une juxtaposition de pétro-subjectivités ?

Nous avons épinglé, pour leur pittoresque, quelques grands moments de la Grande Marée Consensuelle de la Guerre du Golfe.

1 — *Le rituel de soumission des présentateurs de télévision lors de la première journée de l'offensive aérienne.* Nous n'oublierons jamais P.P.D.A. joufflu et hilare déclarant : "Oui l'Amérique est toujours le Top Dog !". Décidément, les roquets de Rambo font toujours là où on leur dit de faire !

2 — *L'émission : "Saddam Hussein : Nasser ou Hitler ?".* Décidément, le consensus a la mémoire courte !

Voici déjà 25 ans, le truculent Robert Bony dénonçait dans l'Aurore le rêve de Nasser aussi fou que celui de "ses devanciers d'Italie et d'Allemagne". Quelques autres avaient aussi parlé de "son sourire de vipère fanatique".

Voici quelques semaines, V.S.D. s'est empressé de récupérer cette délicate perle rhétorique...

Les années ont passé...Nasser serait désormais un adversaire acceptable...Un officier loyal "un peu hystérique" mais "près de son peuple..."

Le consensus finit toujours par accepter à titre posthume les chefs révolutionnaires, un peu comme le bon bourgeois "ne voit plus d'objection" à ce que le fils de sa concierge ("pauvre mais honnête") intègre Polytechnique...

3 — *"Vous vous trompez : ce n'est pas une guerre Nord-Sud."*

Lors de la même émission, cette guerre fut pourtant l'occasion pour certains généraux, piliers de "panels" médiatiques de "repenser" les options stratégiques de la France.

Attention ! Dans cinq ans, de l'autre côté de la Méditerranée, ils seront 60 millions à lorgner nos richesses ! Ils voudront partager le gâteau ! Gare aux SCUD sur Marseille ou...sur Lyon ! Il faut retrouver nos manches et remplacer la dissuasion du Faible au Fort par la dissuasion du Fort au Faible.

Le P.N.B. fonctionne un peu désormais comme la version technocratique du vieux phantasme colonial. "Ils veulent coucher avec nos garçons et nos filles !".

4 — *"Vous voyez ici l'affrontement de la Raison, sévère mais juste, et de la Rhétorique médiévale, apocalyptique et superstitieuse."*

Une fois de plus l'Occident, avec l'Amérique à sa tête, sait assumer son Destin : celui d'incarner l'Esprit du Monde contre les gesticulations hystériques d'un Orient qui s'obstine "à piétiner aux portes de la Modernité".

Que penser alors des déclarations du Grand Rabbin Sitruk, la veille de l'offensive aérienne, qui rappelait

que “*presque comme un feuilleton*”, les paroles du prophète Daniel annonçant la naissance du Messie étaient en train de se réaliser...

N’oublions pas que le Grand Rabbín Sirat avait salué l’offensive Paix en Galilée comme le signe de Dieu car “*l’histoire miraculeuse qui se déroule actuellement sous nos yeux est du domaine de la perspective messianique*” (Le Monde, 13/06/82). Pourtant, tout n’est pas si sinistre dans cette guerre du Golfe.

Epuration de SOS Racisme :

SOS Racisme a enfin crevé l’abcès : il s’est débarrassé de l’humanisme bëlant où l’enfermait toute une clique communicative (M. Halter, P. Berger, B.H. Lévy etc...)

SCUD : le dressage hégélien :

Les Scud “diaboliques” ont plus fait pour ébranler l’opinion israélienne à propos des territoires que les 800 morts de l’Intifada. Saluons la victoire de ce Bon Sens qui fait dire : “Mon Dieu ! avant, les bougnoules se contentaient d’abîmer nos 4x4 à coups de lance - pierre. Maintenant, ILS nous envoient des pruneaux LONG DISTANCE. Il est temps de LES prendre en considération...”

Cet exemple édifiant de reconnaissance par le Maître d’un Esclave capable de performances technologiques encore un peu hésitantes mais prometteuses, devrait être offert à la méditation des classes d’Hypokhâgne.

Il est grand temps que l’Occident jette aux orties la Classe Moyenne avec sa LOI et son Sens Commun. Gare au gâtisme ! L’Occident était pourtant splendide dans ses habits de jeune Prométhée...Mais Prométhée a voulu manger le Monde trop vite...Impatient, il a sacrifié les dimensions de l’Homme Noir, de l’Indien, de l’Homme du Désert...

Mais qui donc attend au détour du chemin ? Ah oui, c'est Dorian Gray ! Mon Dieu, qu'il a vieilli ! Et qui se cache derrière lui ? Eh oui ! C'est Faust échappé d'une supérette neuronale...

*Texte lu à Paris VIII le 14 mars 1991
(colloque : «Autour de la guerre du Golf»)*



J. HEMERY

Jean-Louis GIOVANNANGELI

Sources et rivières*

Utilité de la perte dans les textes de Joyce

“Home is the place you start from” (T.S. Eliot)

*E*n trois mots Eliot décrit le mouvement même qui se trouve au cœur de l’écriture joycienne comme de toute littérature qui se construit en situation de décalage ou de dépossession : le lien au natal (“home”), la présence du local (“place”) et le souci de l’origine et des commencements (“start”).

Mais que sont la patrie ou le natal invoqués par les artistes ? Cette patrie qui fait de l’artiste un exilé, est-elle perdue, oubliée, inconnue ? Cette terre est-elle un sol nécessaire ? Où peut-il retrouver un territoire équivalent *ailleurs* ?

Joyce se situe au point d’intersection de plusieurs zones : la conquête coloniale et la greffe de la culture anglaise, la révolution nationale irlandaise dans ses contradictions internes, l’ouverture à l’espace européen. Situation et position qui assurent le devenir de l’œuvre de Joyce comme perspective offerte à tous ceux qui écrivent pour, c’est-à-dire devant leur peuple :

lorsqu'on ne distingue plus suffisamment l'autochtone de l'étranger, mieux encore lorsque l'autochtone devient l'étranger, ou lorsque l'étranger vient révéler à l'autochtone la manière de devenir lui-même en l'aidant à constituer un dialecte de libération, l'artiste des marges sera celui qui, à l'instar de Joyce, saura réaliser une œuvre sans balises ni parapets.
(...)

9. Si le texte révèle un code de lecture fondé sur une apparente intransitivité, il révèle cependant un phénomène de transitivité qui s'opère non plus sur une référence mais sur un mode de composition, l'élaboration du texte devenant l'objet même de la narration.

Finnegans Wake n'est pas uniquement un code qu'il s'agirait de déchiffrer. C'est également un texte qui tente de dire par sa structure même l'impossible objet du langage à désigner autre chose que lui-même. Le texte n'échappe à son propre paradoxe qu'en trouvant une construction langagière et narrative qui permette de faire signe vers cette impossible langue originaire dont la quête de l'idiome absolu est vouée à l'échec. La tension entre l'absence d'une langue unique qui permette d'énoncer et la vision d'un insurmontable vide originel se résout dans la construction d'un ensemble abyssal où la guerre déclarée à l'anglais se fait au nom d'une irrémédiable perte originaire. Cela peut aussi se lire dans le contexte du processus complexe de la colonisation qui produit le phénomène de sidération à laquelle a cédé le père. La faute du père pourrait alors se traduire en termes sexuels : la souillure de la langue mère par l'intrusion violente du père, la "felix culpa" devenant celle d'un "Phoenix Culprit" à "Fornix Park" <FW, 80, 6>, celui qui a fait perdre à la terre la langue propre à capter les choses, où il était possible de faire l'expérience de l'unité alors même que les mots écrits déréaliment en introduisant un décalage de par leur nature même. D'où cet effort pour que le dire cède la place au voir lorsque le dire ne permet plus de voir.

Le scandale du verbe joycien est qu'il représente un non-lieu de la langue, une référence sans référent. Cependant, le rôle de la référence n'est pas le même que chez Mallarmé pour qui la littérature semble exister à l'exclusion de tout et le monde être fait pour aboutir au livre. Le mouvement de la référence montre le réel au sens où il y a une présence de la présence qui peut se passer des objets présents/absents, une auto-présence de la langue qui fait de la poésie une expérience de pure monstration. Tel est le sens de "l'opération" mallarméenne qui consiste à retrancher le monde et à faire disparaître le sujet dans les mots.

De la même manière, on peut dire du texte de Joyce aussi qu'il n'est pas la représentation d'une chose mais une chose, que *Finnegans Wake* n'est autre qu'un récit sur *Finnegans Wake*, que le roman, auto-producteur de sa signification, dit tout ce qu'il a à dire sur lui-même et que le mystérieux processus narratif de la lettre consiste en fait à s'envoyer une lettre à soi-même.

En effet, le fonctionnement du texte met en avant un principe d'immanence qui exclut l'extra-textuel. En outre, le texte joycien est un composé de textes mis bout à bout. Il s'établit sur la base d'un principe d'engendrement de textes en textes, extérieurs mais inclus dans l'œuvre sur le modèle d'une insertion permanente, mais aussi de reprise et de circulation textuelle à l'intérieur même des textes.

Cependant la lecture est aussi un processus de transformation de et par l'écriture. *Finnegans Wake* est aussi un livre sur l'art de lire *Finnegans Wake*. Non seulement la singularité de l'œuvre se dissémine dans la variation des contextes, mais le lecteur est celui qui est lu par le texte, c'est-à-dire celui qui se laisse causer par lui, déplacer par l'écrit. C'est précisément le moment où la voie est ouverte à la compréhension : lorsque les signifiants ne sont plus là. Et la possibilité même d'un agir d'un autre type qui consiste en une mise en question par la littérature. Joyce subit là l'influence de Jousse ("what was shown

was that the word was shaped by gesture” et on peut associer ici “gesture” à “jester”). Par un travail sur le mot tendant toujours vers le mot d’esprit, l’écriture est transformée en geste.

C’est la disparition illocutoire de l’écrivain, ce “fading du sujet” (Lacan), représenté en tant qu’il est exclu de la chaîne, qui rend problématique sa présence structurale — on se rappelle le “K” kafkaïen par lequel Kafka s’affiche autant qu’il s’efface. De ce paradoxe énonciatif naît cette tension entre la disparition illocutoire et le fantasme de la bibliothèque.

10. Dans le domaine de la genèse, l’analyse comparée du mode de production de Joyce et celui de Proust fait apparaître une différence qui pourrait être celle qui oppose le paradigme au syntagme.

En analysant leurs écritures “en actes” on voit que Proust remplit ses Cahiers d’unités déjà textualisées alors que Joyce remplit ses Carnets de listes de mots apparemment sans lien mais ne semblant pas cependant relever de l’anarchie la plus totale, si l’on considère du moins la manière dont ils sont effacés avec différentes couleurs. Ces fragments ne sont apparemment précédés d’aucune autre trace écrite. La mise en texte s’effectue par le biais d’un geste graphique qui est commandé par un geste discursif absent de l’écrit parce que fondé sur un métalangage ou un métatexte. Cette mise en texte se fait dans et par l’écriture, même si tout semble se mettre en œuvre selon une programmation qui préexiste à l’écriture, entre “vertige scriptural et délire structurant” (Grésillon).

Chez Joyce les mots sont injectés dans une langue syntagmatique cohérente. Les segments de récit sont interchangeables sur l’axe diégétique. Chez Proust, la composition de la “phrase type” est comme une structure musicale qui se répète en changeant de notes, les romans sont superposables les uns aux

autres dans une diégèse uniquement poussée par le Temps comme actant essentiel. Partir à la recherche du temps perdu lorsqu'il ne peut être retrouvé et (dé)terminer le mouvement d'écriture par cette impossible recherche, c'est aussi partir à la recherche de cette origine enfouie et (ter)miner cette recherche en (é)puisant le signifiant à sa source. Double approche pour une similitude de structure : les vrais paradis sont des paradis perdus qui n'ont certainement jamais existé.

La tentation de l'achèvement peut aussi produire à l'inverse le désir de se reporter au surgissement des premiers mots et faire poser comme pétition de principe de reconstituer l'acte d'écriture. Ce serait là, après le désir de ne traiter que du texte achevé, retomber dans un des travers de l'ambition philologique qui voudrait reconstruire le réel ou voir dans chaque page le condensé du livre entier avec en perspective le projet de ceux qui voulaient écrire Le Livre. Or, même dans ces textes hantés par la variante, les variations ne peuvent épuiser l'écrit. L'aléatoire qui vient en permanence se greffer sur le texte au-delà des notes de régie de l'écrivain, est une critique à soi seul de la stabilité du texte imprimé.

Malmené par la censure mais aussi par des éditeurs qui produisent un texte d'emblée altéré, sujet à caution, et nécessitant une suite infinie de versions "autorisées", *Ulysses* est ce roman dont l'histoire est aussi dite dans *Finnegans Wake* sous forme de lettre inidentifiable, biffée, trouée, ne parvenant pas à son destinataire. Par ailleurs, en assimilant la lettre au déchet, *Finnegans Wake* décrit peut-être aussi quelque chose du processus de sa propre écriture, tant il est vrai que Joyce, à l'affût de toute déperdition textuelle, ne cesse de biffer et de raturer son texte comme l'illustre la page des Brouillons mise en annexe. Joyce intègre de la sorte dans la narration le phénomène de production et de devenir physiques des textes.

Etablir le texte à la lettre et signer un texte sont des motifs narratifs récurrents de *Finnegans Wake*. C'est là une façon d'anticiper par la narration la manière qu'a la critique génétique de miner la stabilité close du texte littéraire et de ses procédures de production en se portant jusqu'au lieu où se produit la coupure de l'activité écrivante, ce lieu par où advient le texte sous forme de version "achevée", bonne à tirer : le livre imprimé.

Epreuve corrigée de la main de celui qui se porte garant de la lettre, réduite à une attestation que conclut une signature, la publication viendrait mettre un terme au mouvant et au polymorphe au profit de l'immuable, renvoyant ainsi à une idée d'origine et de stabilité textuelle où est magnifié un auteur transcendant. Mais qui est alors le garant de la lettre ? Y aurait-il une autorité narrative maître du sens comme du signifiant qui l'exprime ?

C'est le récit lui-même qui vient contrarier toute perspective de saisie en enfermant en son cœur une démarche herméneutique toujours contrariée : le texte détient un secret mais il est celui de l'impossible secret à retrouver, le secret perdu, le secret déjoué par sa propre recherche.

Tous les textes de Joyce reposent sur le schéma classique, homérique de l'attente et de la surprise. Une œuvre s'anticipant elle-même, où tout serait attendu, où l'on s'attend à tout, n'apporterait rien. En revanche, une œuvre qui surprendrait totalement serait au bord du bruit. Ce qui sauve précisément l'œuvre de Joyce du rien ou du bruit, c'est qu'elle parvient à composer attente et surprise par un tressage de la structure et du texte, où alternent le jeu et le travail qui sont la condition même de la jouissance du texte. Surgit alors un texte dont le degré d'indétermination naît de l'événement d'écriture qui le supporte, texte envisagé non pas dans une conception fixiste de l'histoire où les œuvres signifieraient une fois pour toutes dans un contexte immuable, mais comme soumis au devenir même de l'histoire.

Ainsi, s'il renvoie au commencement, c'est à sa propre impossibilité qu'il renvoie. C'est par la biffure qu'il commence : la rature comme trace pure avant qu'advienne la lettre pour effacer le trait. L'ultime opération étant du côté de la jouissance posée par le texte et consistant à savoir (ce) qui fonctionne pour l'en extraire.

11. Ce déplacement vers ce qui troue le texte n'aboutit pas à une oblitération de la personne du créateur mais au contraire à son implication renforcée dans le refus d'une double centralité (celle de l'empire et celle de la nouvelle puissance que l'empire a suscitée) tendant à imposer l'emprise des mots comme centre du système de signification — imposition d'une marque à laquelle il faudrait se rendre.

Le "devenir mineur" de l'artiste inclut à la fois une subordination physique et une pratique d'écriture déterritorialisée. Cette déterritorialisation fait de l'écriture un enjeu (du) politique qui consiste précisément à ramener la question du signifiant, par le biais de la question de la légitimité, dans le champ du politique. Ces textes frontières produisent leur théorie à mesure qu'ils s'écrivent, ce qui ne remet pas en cause leur "infinie transmissibilité" (Derrida). La dissémination des textes consiste à mettre l'accent sur une organisation sémiotique et un système de signification dominants qui ont mis le mot au centre de l'empire et qu'il est de la fonction de ces textes de défaire.

En produisant une théorie littéraire sur un texte qui, parce qu'il est lui-même en situation de décalage, problématise les questions "sujet centré vs voix mêlées", "hors texte vs instrumentalisation de la référence", les frontières discursives se déplacent sans jamais se clore ou refuser le combat politique sans néanmoins s'y enfermer. C'est dans le texte que se joue la guerre. Et l'appropriation impossible du référent dans l'écriture témoigne d'un mouvement historique

de dépossession que l'histoire ne sait restituer dès l'instant où il est impossible de retourner le paradigme historique qui dit qu'un jour l'étranger céleste est venu sur une terre déserte refonder le territoire. Pourtant l'histoire des corps et des blessures dit la parole transmise de bouche en bouche que l'étranger impérial a lui-même eu besoin d'autochtones survivants (Deleuze).

Même s'il n'échappe pas à un site de production du sens, y compris lorsqu'il s'agit de qualifier un sens perdu, qui implique qu'il reconstitue son espace d'expression, tout texte "mineur" trouve un espace d'énonciation ambivalent et contradictoire qui se donne comme une double transgression d'autorité : d'une part envers le discours colonial et d'autre part envers les stratégies de réappropriation orientées vers une origine antérieure.

La saisie et l'appropriation d'une énonciation sont synonymes de conquête d'un espace textuel où l'expression de la représentation se fait selon d'autres codes qui dépassent la thématique contestataire ou la rupture linguistique, précisément parce que l'enjeu n'est pas la thématisation ou la réappropriation impossible, d'emblée dépassée. Apparaît alors un texte, monument de dissonance au sens musical du terme, c'est-à-dire visant à créer un accord qui n'existe pas et non pas un système qui se replie sur lui-même. Il n'y a pas d'hégémonie "textualiste" occidentale dès lors qu'un texte s'élabore dans une stratégie ouverte d'auto-inscription, s'auto-découvrant sans fin. Pas plus lorsque le travail critique met à nu des figures ou des présences rhétoriques. L'infratexte colonial, déconstruit mais conservé sous la rature, ne peut pas ne pas exister sauf à être l'objet d'un refoulement ou d'une ignorance — mais alors le texte produit n'entre plus dans le corpus de la "littérature", de la lettre précisément qui est abandon du lien à la référence et qui déplace la référence vers une autoréférence où il est dévolu à la structure absente de dire ce à quoi les mots ne peuvent accéder une fois inscrits.

Aussi la théorie critique doit-elle se négocier entre autonomie et affiliation, où les paradigmes figuraux mis en avant auraient pour fonction d'interroger les "centres", celui qui colonise aussi bien que celui qui décolonise, sans viser à la création d'un autre royaume sémiotique, d'un autre sol pour fonder une communauté interprétative.

Conclusion

Dans des notes jamais réutilisées pour *Finnegans Wake*, Joyce employait l'abréviation : M.O.T. Il apparaît qu'il ait voulu renvoyer par là aux *Mémoires d'outre-tombe*.

Tel est donc ce mot venu de loin nous parler et qui ne se vit plus que dans la perte et l'enfouissement de ce qui en était l'origine mais qui tente néanmoins de signifier désespérément à destination d'un lieu à atteindre ou à créer.

Cet appel des marges situe la parole de Joyce au sein de toutes les littératures qui sont une forme d'interrogation sur leur origine. Comme Joyce le rappelle dès *Dubliners*, une fois l'idéal simonisé, le passé n'a guère d'autre vertu que paralysante.

Lorsque la phénoménologie tentait de refaire naître l'homme au monde en invoquant un vécu primordial ou en faisant du sujet le centre de l'immanence, elle retombait dans d'autres clichés perceptifs en souhaitant refonder le monde. Ce faisant, elle s'interdisait de s'attaquer aux clichés perceptifs et affectifs parce qu'elle ne luttait pas contre la machine qui les produit. Tâche à laquelle se sont attelés, avec des mots qui ne sont pas les leurs, les écrivains se revendiquant mineurs. Si la fonction du monde est parfois de couvrir l'écrit, les effets de réel servent aussi à trouer le texte, à le faire basculer dans l'ordre du réel. Langues qui font fuir les choses dont elles

parlent lorsque le signal de leur signifiant fait s'échapper leur référent devenu inutile pour donner à lire ailleurs. Passage d'une langue perçue comme une structure à une langue vue comme processus là même où la structure est de dire le processus de sa propre écriture. Sans toutefois tomber dans un immanentisme où il ne faudrait plus poser de question de sens mais seulement de fonctionnement dans une pseudo-morphose de la création et de l'histoire où la pensée critique n'aurait plus qu'à forger des outils relatifs.

Chez Joyce "les choses ne cessent de se traduire et deviennent donc intraduisibles" (Svevo). Voir la ville comme texte mais aussi se faire envahir par le lieu et dire le lieu : l'artiste devient lui-même lieu, point limite, frontière. L'écriture peut-elle à ce titre être le verbe d'un "Je" ? La première personne s'adresse à une deuxième personne avec l'introduction d'un tiers intermédiaire qui est la ville ou le pays où de cette disjonction entre le dire et l'entendu en cette communauté ouverte qui se crée ailleurs que sur une terre.

Œuvres limites qui continuent de s'écrire dans le danger de l'écriture et de l'écrivain. Œuvres qui opposent une résistance à la théorie. Et, dans le cadre d'une pensée de l'événement rendant compte de la possibilité du possible le plus initial et se reportant à un ailleurs textuel du texte, lieu de toutes les déterminations, œuvres qui nécessitent une mise au point du processus d'effectuation du texte littéraire dans la singularité de leurs écritures (critique génétique) et dans la variation de leurs contextes (critique mineure).

Le temps de l'événement n'exclut pas l'avant et l'après mais les superpose dans un ordre stratigraphique. La littérature est devenir et non histoire figée, mise en mouvement et non mise en regard, coexistence de plans et non pas succession de systèmes. Chaque œuvre taille l'événement, le retaille et trace la configuration d'un événement à venir. Elle

se cadre sur des territoires existentiels, dégage un potentiel dans l'état de choses que constitue l'histoire et sort du chaos sans lui poser de limite. C'est alors que le texte devient une parole puissante, hautaine, monumentale, dominant l'histoire et y prenant sa part.

Œuvres qui ne fixent pas des identités, qui ne sont que purs devenirs, purs événements. Autoposition d'une œuvre qui naît de l'histoire et y retombe mais n'en est pas. Ce que l'histoire saisit de l'événement c'est son effectuation dans des états de choses, dans des structures et des invariants. Mais l'événement est de l'ordre de l'expérimentation jamais close, un ensemble de conditions négatives. L'expérimentation a besoin de l'histoire pour ne pas être indéterminée. L'événement fait l'histoire mais y circule et la recrée plus loin. Il est pure réserve (Blanchot). Il est un entre-temps.

Ecrire "entre" c'est écrire entre l'empire et l'état libéré, entre la théorie et la pratique, entre l'événement et son accomplissement, entre l'accompli et le processus, entre le mot et l'objet, entre le "heimlich" et le "unheimlich" — saut qui mène du chaos à la (dé)composition. Une grammaire des récits "entre" n'envisage les alternatives entre propositions que pour laisser se profiler leur dépassement dans un tiers exclu qui aura tous les noms contraires à l'affiliation contenus dans "Irlande" écrit par Joyce : "là-bas", "ailleurs", "d'où je viens".

* *Extrait d'une intervention de Jean-Louis Giovannangeli donnée à Horlieu le 6 Février 1997. L'intégralité du texte sera disponible en Juin. Vous pouvez vous procurer la brochure en écrivant à la revue.*

Nous poursuivons la publication des textes des interventions lues lors de la séance du 19 octobre 1996 au Collège International de Philosophie, autour du livre de Sylvain Lazarus, L'Anthropologie du nom (Seuil)

Sophie WAHNICH

Natacha Michel m'a demandé de participer à cette séance organisée autour du livre de Sylvain Lazarus en tant qu'historienne de la Révolution qui n'aurait pas "d'œillères"¹. Je ne suis pas certaine de correspondre à la qualification car on ne fait pas de l'histoire, c'est à dire de la pensée-rapport de l'État, impunément.

Cependant l'incipit de la collection dans laquelle *L'anthropologie du nom* a pris place, attire l'attention sur la notion de travail : "ce qui est susceptible d'introduire une différence significative dans le champ du savoir, au prix d'une certaine peine pour l'auteur et le lecteur, et avec l'éventuelle récompense d'un certain plaisir, c'est à dire d'un accès à une autre figure de la vérité".

La lecture du livre de Sylvain Lazarus n'est pas aisée, et il m'a bien fallu accepter de peiner un peu pour tenter le pari d'entrer dans ce discours singulier. Or, en tant qu'historienne de la Révolution, j'ai été récompensée d'un certain plaisir dans les moments précis où l'affirmation de Sylvain Lazarus venait cogner à la porte de mon propre travail. Comme pour en produire une critique à partir d'un point de vue qui critique l'histoire comme discours pensée-rapport-de-l'Etat.

De ce type d'histoire, je cherche je crois depuis longtemps déjà à me séparer, sans l'avoir complètement formulé ou du moins pas dans les termes de Sylvain Lazarus. Mais ce type d'histoire habite mon travail, ne serait-ce que parce que je n'ai

pas seulement travaillé sur la séquence 1792-1794 mais sur une séquence plus étirée, qui est de ce fait hétérogène, 1789-1795.

Mais en effet, je suis d'accord avec Sylvain Lazarus sur le fait que le mode révolutionnaire de la politique (qu'il est possible de subjectiver avec la pensée politique de Saint-Just, si elle est travaillée sur le mode de la saturation) est bien un mode où ce qui est pensé dans la pensée, tout en concernant l'État et le gouvernement, est pensé en dehors de et contre une logique étatique et gouvernementale. Mais de 1789 à 1793 ce n'est pas le cas, et en 1795 Thermidor interrompt un processus qui à mon sens n'est pas achevé, j'y reviendrai.

Toujours est-il que dans la mesure où la délimitation des bornes de mon travail n'est pas celle de la séquence non étatique, une histoire pensée rapport-de-l'état vient perturber, peut-être, l'analyse même de la séquence. La lecture du passage qui concerne l'opposition entre pensée de la totalité et pensée de la singularité m'a, à cet égard, alertée, peut-être à cause de la notion de situation de déséquilibre qui me paraît bien être subjectivement la situation de mon travail. Pour mémoire il est dit :

"Dans la pensée de la totalité, le nom d'un champ se dit deux fois, en regard du champ du nom et en regard de la totalité et de sa copensabilité. Se créent des situations de déséquilibres, où l'existence du champ propre du nom devient aléatoire et où le maintien du nom ne s'opère que grâce à la copensabilité. Ces situations sont celles des noms sacrifiés; la problématique de la totalité qui est celle de la copensabilité, n'est affirmable qu'au prix de noms sacrifiés."

Il faut, et je vous prie de m'en excuser, que j'entre un peu plus en avant sur le terrain de ce que j'ai cherché à étudier, je crois avec déjà une tendance têtue à user de ce que Sylvain Lazarus appelle la méthode de la saturation.

Le travail dont je parle, porte sur l'énonciation du mot "étranger" pendant la Révolution française² . Or

le projet de travailler sur l'énonciation de ce mot "étranger", m'est venu par la lecture insistante de deux textes : un texte de Saint-Just du 23 Ventôse an II, texte qu'il prononce avant que la faction hébertiste ne soit arrêtée puis exécutée, dans lequel le mot "étranger" est très présent, en particulier sous la forme du prédicat : on parle des "factions de l'étranger".

La chose était jusqu'alors apparue comme banale aux historiens de la Révolution française, "l'étranger" devait signifier des espions étrangers envoyés par les puissances ennemies étrangères et, deuxième interprétation aisée, les factions de l'étranger étaient les factions dirigées par des figures d'étrangers comme on pourrait aujourd'hui l'entendre, c'est-à-dire des non-nationaux : le prussien Anacharsis Cloots, mais aussi les frère Pereira, Guzman, Frey etc. Rappelons que le mot nationalité n'existe pas au XVIIIème et que la nationalité suppose bien la problématique de la totalité, c'est-à-dire de la copensabilité, et s'effectue au prix du nom sacrifié.

Or, même si on pouvait effectivement décrire la charrette des hébertistes avec ses étrangers, ses militants, ses généraux et ses fonctionnaires, l'idée accréditée par l'historiographie qu'il s'agissait là d'un "amalgame" monstrueux ne me semblait pas pertinente. Cet usage du mot «étranger», chez Saint-Just, pour des raisons obscures ne m'apparaissait pas banal mais, au contraire, ouvrait la possibilité d'un questionnement de l'intérieur du discours. Or, dans ce discours du 23 Ventôse, si le mot "étranger" désignait parfois ces Anacharsis et Frey, il fonctionnait le plus souvent comme une catégorie politique — qu'il faudrait peut-être rajouter à la liste de Sylvain Lazarus : "peuple", "homme révolutionnaire", "conscience publique" — qui est en relation d'équivalence syntagmatique avec l'énoncé suivant : "Tout ce qui regrette la tyrannie, tout ce qui est intéressé à la venger tout ce qui peut la faire revivre parmi nous, toute espèce de perversité connue". On est ici dans le registre de l'opposition entre vertu et corruption et dans un contexte où se jouent les prescriptions du mode révolutionnaire, car on retrouve

l'étranger dans l'énoncé suivant : "Si l'étranger l'emporte il n'y a pas eu de Révolution, il n'y a ni bonheur ni vertu à espérer sur la terre."

La démonstration que je fais ici est trop succincte, mais dans le discours de Saint-Just du 23 Ventôse an II, c'est à dire dans son énonciation, «étranger» est bien une catégorie politique. A ce titre elle déploie une multiplicité singulière et homogène où on va rencontrer, sur le même plan de la catégorie politique, le fonctionnaire qui s'élève au-dessus du citoyen au lieu de s'ensevelir dans son cabinet, le général traître, le banquier corrompu et corrupteur, le prussien qui prescrit la guerre de conquête, les hommes qui cèdent à la corruption ou qui sont abusés par différents prétextes. Voilà le contenu homogène de la charrette hébertiste : tout ce qui regrette la tyrannie et peut la faire revivre dans des formes multiples mais homogènes. La notion d'amalgame est de ce fait inappropriée.

Comme catégorie politique, "étranger" ne ressort ni d'une classification entre nationaux et non nationaux, ni de la morale, ni du droit. Cependant, dans un texte de Robespierre fondamental, du 5 Nivôse an II, le mot "étranger" n'a pas ce caractère de catégorie politique. Le prédicat "de l'étranger" permet d'évoquer "un gouvernement rival du gouvernement français", gouvernement qui distribue des espions, — "on a vu des Anglais, des Prussiens se répandre dans nos villes et nos campagnes" — mais surtout ces émissaires des gouvernements étrangers rivaux, qui sont disséminés dans l'ensemble des espaces publics, politiques révolutionnaires, les fameux "lieux du nom" (S.L.) : la Convention, les assemblées de section ou de sociétés populaires, l'armée révolutionnaire. L'énonciation de Robespierre est la suivante : "Les cours étrangères ont vomi sur la France tous les scélérats habiles qu'elles tiennent à leur solde. Les étrangers ont paru quelque temps les arbitres de la tranquillité publique, ils délibèrent dans nos administrations, dans nos assemblées sectionnaires, ils s'introduisent dans nos clubs, ils ont siégé jusque dans le sanctuaire de la représentation nationale, ils dirigent et dirigeront éternellement la contre-révolution sur le même plan".

On est ainsi avec le mot "étranger", confronté à des énonciations extrêmement hétérogènes puisqu'on passe d'une catégorie politique indéterminée, où l'on peut retrouver une multiplicité singulière, à une catégorie très définie de personnes.

Or, dans la loi de police générale du 26 Germinal an II, précédée d'un rapport de Saint-Just, on trouve les deux énonciations juxtaposées. En effet, dans ce texte fameux Saint-Just réélabore la catégorie politique d'étranger : il la fait fonctionner face à l'homme révolutionnaire, face à l'institution civile, face au "peuple de citoyen ami, hospitalier, et frère". La loi qu'il propose, contrairement à ce qu'a pu en dire Albert Mathiez³, n'est pas une loi de police des étrangers mais bien une loi de police générale, et l'on retrouve notre multiplicité homogène : des articles concernent les généraux, des articles concernent les fonctionnaires, les autorités constituées, des articles concernent les citoyens, des articles concernent le comité de salut public, d'autres enfin concernent les nobles et les étrangers. Ces derniers articles, assez nombreux, renvoient le mot à une définition précise et administrative : ceux qui sont nés dans les pays étrangers, avec lesquels la France est en guerre, et qui ne sont ni artisans, ni soldats, ni vieillards, ni épouses de Français, ni enfant de moins de quinze ans.

Le mot "étranger" peut donc circuler de la catégorie politique à la catégorie administrativo-juridique, même si, je le rappelle, dans l'énonciation de Saint-Just les étrangers ne sont jamais isolés dans leur traitement ; dans les articles qui les concernent, ils sont associés aux nobles et renvoient ainsi, non à la figure d'une altérité nationale, mais au discours de longue durée stigmatisant l'étranger conquérant. Le noble et l'étranger se confondent alors avec la figure des Francs face aux Gaulois, ou des Normands face aux Saxons en Angleterre. Travail d'énonciation magnifique de Saint-Just, lorsque les étrangers sont exclus des sociétés populaires, c'est au nom de leur caractéristique conquérante et non de leur altérité nationale. Cependant, les mesures prises alors pour protéger les places fortes et les municipalités de la menace des étrangers et des nobles sont des mesures

qui répètent, à l'échelle de l'espace national, des mesures qui avaient été prises en 1791 par les municipalités, et en 1775 par le roi, pour protéger Paris de l'abord trop important d'étrangers. La problématique de l'État resurgit dans le dispositif administrativo-juridique qui se met en place ce printemps de l'an II. Malgré Saint-Just, à cause de Robespierre ?

Comment passer d'une catégorie politique d'"étranger" comme bordure de la Révolution, — "l'étranger" comme nomination de ce qui rend précaire la Révolution, et même pour reprendre l'expression de Saint-Just soulignée par Sylvain Lazarus, ce qui la rend «mobile» — à une nomination en terme d'origine, de lieux de naissance ?

Comment concilier un horizon d'universalité qui s'élabore par la conjugaison de lieux du nom homogènes et l'exclusion d'un étranger identifié à une catégorie juridique ?

L'énonciation de la catégorie politique s'abolirait dans l'énonciation de la catégorie juridique. L'exclusion des étrangers des lieux du nom est une exclusion qui ressemble plus à de la répression d'État qu'à des filtres de liberté⁴. Il y a là un paradoxe qui, après ce long détour, me permet de poser quelques questions d'historienne.

Comment penser, dans une séquence historique dite singulière et homogène, cette interaction dans les lieux mêmes du nom, des énonciations politiques et policières du même mot ?

Si les lieux du nom sont des prescriptions, c'est-à-dire des lieux subjectifs : comment penser la multiplicité, à mon avis hétérogène, de leur subjectivation ?

Enfin, comment penser la séquence comme singularité achevée, si cette singularité est subvertie sur les lieux mêmes du nom ?

Si je suis entièrement d'accord avec l'idée de ne pas substituer à la notion de cessation, la notion d'échec ou pire encore celle de défaillance de l'État, j'ai plus de difficulté à comprendre le refus catégorique de saisir des conflictualités à l'oeuvre dans les phénomènes de cessation, étant entendu que toute cessation n'est pas

à identifier à une configuration où un vainqueur prendrait le dessus sur un vaincu. Si le sujet est séquentiel et rare, il advient et disparaît dans un mouvement qui lui est propre. Mais au sein de la séquence historique, il est peut-être imaginable de voir ce mouvement de subjectivation rare être entravé, non seulement par ce qui le rend précaire de l'intérieur, mais par ce qui le rend vulnérable face à de l'altérité, parfois même très prochaine ? Je pense bien entendu à Saint-Just et Robespierre. L'évocation de cette question de l'altérité n'est d'ailleurs pas à mettre sur le même plan que l'évocation de l'énonciation qui fait émerger la problématique de l'État. Cependant, comment penser les phénomènes de résistance à la subjectivation ?

Si le mode révolutionnaire est le rapport d'une politique à sa pensée telle qu'énoncée par Saint-Just et subjectivée dans la Convention, les sociétés populaires, l'armée révolutionnaire, lieux qui donnent consistance au nom, comment penser, avec la notion de séquence, ce qui dans ces lieux ne répond pas à cette exigence du nom ? (Étant entendu que ce qui ne répond pas à l'exigence du nom peut très bien, d'ailleurs, n'être ni de l'altérité, ni de l'État, mais de l'inconsistance).

Ainsi la question majeure qui se pose à moi porte sur cette notion de séquence, et en particulier sur le découpage même de la séquence présentée par Sylvain Lazarus — et qui peut me concerner — : 1792-1794, qui débiterait avec la chute de la royauté et s'achèverait avec celle de Robespierre. En effet, on retrouve ici quelque chose qui ressemble fort au processus de périodisation des historiens. Les dates d'ouverture et de fermeture étant censées correspondre à des événements qui, par définition, reconfigurent la situation. Mais que faire des processus de subjectivation politique qui procèdent de la même pensée en intériorité et qui sont effectifs dans certains des lieux du nom avant la chute du roi ? Les sociétés populaires sont investies par cette politique en intériorité déployée d'une manière explicitement théorique par Saint-Just, dès le printemps 1792. Les catégories politiques de vertu et de peuple sont celles

qui permettent aux acteurs de déplacer l'effroi face aux traîtres en revendication explicite et incontournable de souveraineté populaire. Que faire des sociétés populaires qui en 1793 ne sont toujours pas habitées par cette subjectivation politique? La liste restreinte des lieux du nom ne me paraît pas vraiment résoudre les problèmes posés par une conception de l'histoire pensée en intériorité et en séquentialité. Il me semble qu'il faudrait, pour maintenir le cadre théorique proposé, y introduire plus de discontinuités : discontinuité des sujets collectifs qui pensent le politique en intériorité, discontinuité des lieux, discontinuité également d'une multiplicité de séquences singulières qui permettent de donner forme à une séquence devenue perceptible en situation et rétrospectivement, malgré ces discontinuités. La séquence, comme tout homogène, me paraît de ce fait manquer ce qui fait événement, d'une manière singulière pour chacune des intelligences qui oeuvrent : ces gens qui pensent. Or, ce qui fait événement ne me semble pas toujours renvoyer à l'événement consacré par les bornes de la séquence et par les périodisations historiennes.

¹ On se reportera à la Lettre Horlieu-(x) n°5 pour lire le texte de Natacha Michel présenté à cette même séance des samedis du livre du Collège International de Philosophie qu'elle avait organisée.

² Sophie Wahnich, *L'impossible citoyen, l'étranger dans le discours de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1997. (Nous reviendrons sur ce livre dans le numéro 7 de la revue)

³ Albert Mathiez, *La Révolution et les étrangers, cosmopolitisme et défense nationale*, Paris, 1918.

⁴ Sur ce point on consultera Jean-Pierre Faye, article Terreur du *Dictionnaire politique portatif en cinq mots*, Paris Gallimard, 1982.

Bibliographies des auteurs de ce numéro

Pierre Rottenberg a été membre de la rédaction de *Tel Quel*. Il a publié notamment *Le livre partagé* (Seuil) ; *Le manuscrit de 67* (Lobies Editeur) ; *Lecture de codes*, in *Théorie d'ensemble* (Point Seuil) ; *Qu'en est-il de tous ces livres fermés ?* (avec un texte de Jean-Marie Soreau ; Ed. Le Bel Aujourd'hui, 21 av. Alsace-Lorraine 69001 Lyon). Il a publié de nombreux textes dans les revues *Tel Quel*, *Actuels*, *Digraphe*, *Cahiers du cinéma*...dont certains sont repris dans la brochure *Je suis un homme et j'écris* (Horlieu) que vous pouvez vous procurer en écrivant à la revue.

Didier Pernerle a publié notamment *Assise devant un décor de tempête* (Robert Laffont) ; *Un monument au mont Gerbier-de-Jonc* (Robert Laffont) ; *Il tombe* (P.O.L. Hachette).

Jean-Claude Montel a été membre du collectif *Change*. Il a publié notamment *Les plages* (Seuil) ; *Le Carnaval* (Seuil) ; *Melencolia* (Laffont) ; *Frottages* (Textes / Flammarion) ; *Partage et Lisières* (Textes / Flammarion) ; *Mon dormeur* (Ryôan-Ji) ; *L'enfant au paysage dévasté* (Textes / Flammarion) ; *Le livre des humeurs* (Imprimerie Nationale) . Texte de son intervention à Horlieu : *L'écriture clandestine*.

Hubert Lucot a publié notamment *Autobiogre d'A.M. 75* (Hachette/ P.O.L.) ; *Phanées les nuées* (Hachette/P.O.L.) ; *Langst* (P.O.L.) ; *Travail du temps* (Carte Blanche) ; *Bram et le néant* (La Sétéree) ; *Simulation* (Imprimerie Nationale) ; *Le Gato noir* (Tristram) ; *jac Regrouper, 1966-1968* (Carte Blanche) ; *Bram ou Seule la peinture* (Maeght éd.) ; *Sur le motif* (P.O.L.) ; *Absolument, 1961-1965* (La Sétéree). Texte de son intervention à Horlieu : De *Absolument* à *Sur le motif*.

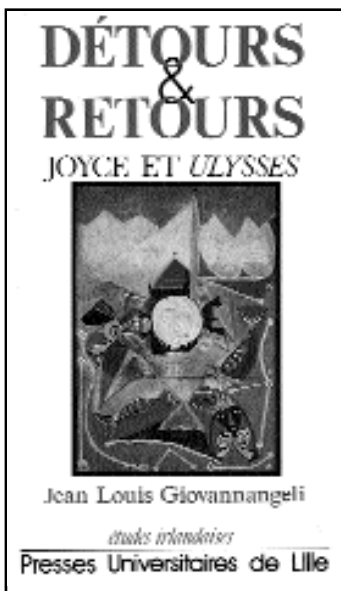
Michel Falempin a publié *L'écrit fait masse* (Aubier Flammarion, Prix Fénéon) ; *La légende travestie* (Flammarion) ; *Les stances de l'Erinnye* (Ecbolade) ; *L'Œil occulte* (Imprimerie Nationale) ; *L'apparence de la vie* (Ivrea) ; *La prescription* (Ivrea). Texte de son intervention à Horlieu : *Ce que fiction veut dire*.

Gilles Châtelet a publié *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie* (Seuil).

Jean-Louis Giovannangeli a publié *DETOURS & RETOURS ? Joyce et Ulysses* (Presses Universitaires de Lille)

Texte de son intervention à Horlieu : *Sources et rivières. Utilité de la perte dans les textes de Joyce.*

Sophie Wahnich a publié *L'impossible citoyen. L'étranger dans le discours de la Révolution française* (Albin Michel)



Brochures des conférences HORLIEU

- 1 - **Jean-Louis BAUDRY** : Ecrire, fiction et autobiographie
(suivi de pages de *Clémence et l'hypothèse de la beauté*) (25f)
- 2 - **Philippe BOYER** : Le sujet de l'écriture (suivi de pages
d'un travail en cours, fiction) (25f)
- 3 - **Philippe BOYER** : Mort musaraigne (fiction) (20f)
- 4 - **Denis LEVY** : Le cinéma moderne (20f)
- 5 - **Georges LEYENBERGER** : Les voix de l'art (25f)
- 6 - **Jean-Claude MONTEL** : L'écriture clandestine (25f)
- 7 - **J.-C. MONTEL** : Le dîner de Francfort (fiction) (20f)
- 8 - **Hubert LUCOT** : De *Absolument* à *Sur le motif*, (suivi
de pages de *Probablement* - fiction à paraître) (30f)
- 9 - **Jean-Louis GIOVANNANGELI** : Sources et rivières.
Utilité de la perte dans les textes de Joyce (30f)
- 10- **Pierre ROTTENBERG** : Je suis un homme et j'écris
(*Recueil de textes publiés en revues*) (30f)
- 11 - **Eric CLEMENS** : De la fiction de la narration- une
femme. (30f)
- 12 - **Michel FALEMPIN** : Ce que fiction veut dire. (25f)

A paraître

- 13 - **François ZOURABICHVILI** : Qu'est-ce qu'un
devenir, pour Gilles Deleuze ?
- 14 - **Georges LEYENBERGER** : Le signe du nihilisme
- 15 - **Françoise PROUST** : Résister

Vous pouvez

*Vous procurer chacune de ces brochures au prix indiqué
(frais de port en sus de 5 F).*

*Vous procurer les 13 brochures au prix de 230 F
(frais de port en sus de 15 F)*

*En écrivant à **HORLIEU 30 rue René Leynaud 69001**
Lyon*

La Lettre Horlieu - (X)

Revue trimestrielle

Rédaction

Alain Fabbiani

Ont collaboré à ce numéro : Pierre Rottenberg, Didier Pernerle, Jean-Claude Montel, Hubert Lucot, Michel Falempin, Gilles Châtelet, Jean-Louis Giovannangeli, Sophie Wahnich, Thierry Marin, Jacques Hemery, Lionel Bert, Sophie Delizee, Gérard Fabbiani, .

Administration

Josiane Nahon, *Directeur de la publication*

La revue ne répond pas des manuscrits qui lui sont adressés et dont elle n'a pas sollicité l'envoi. Les manuscrits ne sont pas retournés

.© Copyright 1997, tous droits de reproduction réservés, les auteurs.

Abonnements

France, 3 numéros.....140 FF (port inclus)

Etranger, 3 numéros.....170 FF (port inclus)

Prix du numéro.....50 FF (7f frais de port)

Les règlements sont à établir à l'ordre de
HORLIEU 30 rue René Leynaud 69001 Lyon.
Tel. 04.78.29.92.64.

Dépôt légal :2ème trimestre 1997
La Lettre HORLIEU -(X) ISSN 1273-8115