



HAL
open science

Vies et mises en récits (auto) biographiques : la collection "l'un et l'autre" de J.B Pontalis (1988 - 2013)

Franck Lasmezas

► To cite this version:

Franck Lasmezas. Vies et mises en récits (auto) biographiques : la collection "l'un et l'autre" de J.B Pontalis (1988 - 2013). Littératures. Université de Lyon, 2019. Français. NNT : 2019LYSE2091 . tel-02499481

HAL Id: tel-02499481

<https://theses.hal.science/tel-02499481>

Submitted on 5 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2019LYSE2091

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 29 novembre 2019, par :

Franck LASMEZAS

Vies et mises en récit (auto) biographiques :

*La collection « l'un et l'autre » de J.-B. Pontalis
(1988-2013).*

Devant le jury composé de :

Laurent DEMANZE, Professeur des universités, UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES, Président

Catherine DOUZOU, Professeure des universités, Université de Tours, Rapporteur

François GEAL, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Examineur

Martine BOYER-WEINMANN, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



École Doctorale 484 : Lettres, Langues, Linguistique, Arts
Faculté des Lettres, Sciences du langage, Arts
Laboratoire PASSAGES Arts & littératures XX-XXI

**VIES ET MISES EN RÉCIT (AUTO)
BIOGRAPHIQUES
LA COLLECTION *L'UN ET L'AUTRE* DE J.-B.
PONTALIS (1988-2013)**

Thèse de doctorat, spécialité Lettres

Présentée en soutenance par Franck Lasmezas (Passages XX-XXI, EA4160)

Sous la direction de Mme Martine Boyer-Weinmann (Passages XX-XXI, EA 4160)

Le vendredi 29 novembre 2019 à l'université Lumière Lyon2

Devant un jury composé de :

Mme Martine Boyer-Weinmann, professeure de littérature française, université Lyon2, directrice
M. Laurent Demanze, professeur de littérature française, université de Grenoble-Alpes, rapporteur
Mme Catherine Douzou, professeure de littérature française, université de Tours, rapporteure
M. François Géal, professeur de littérature générale et comparée, université Lumière Lyon2

REMERCIEMENTS

Nous exprimons notre gratitude envers Madame Catherine Douzou, Monsieur Laurent Demanze et Monsieur François Géral pour leur lecture de ce travail et leur participation au jury. Nos remerciements s'adressent aussi bien sûr de manière toute particulière à Madame Martine Boyer-Weinmann, qui a bien voulu diriger notre thèse. Enfin, ce travail n'aurait pas été possible sans la précieuse disponibilité et le savoir-faire informatique de Gayané Avakian.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
Sommaire	3
INTRODUCTION	8
PARTIE I : <i>L'un et l'autre</i>, REPÉRAGES ET TABLE D'ORIENTATION D'UNE COLLECTION.	25
PATERNITÉS.	26
1. Le père absent.	26
2. Beau-père et beau-fils.	30
3. Le père et le fils.	34
4. Deux photographies.	37
5. Maîtres et disciples.	39
L'AUTRE SEXE.	49
1. Présence de la mère.	49
2. Mère, sœur ou amante spirituelle ?	51
3. Un amour stellaire et stélaire.....	65
AIDER, ÊTRE AIDÉ, S'AIDER SOI-MÊME.	70
1. À l'origine de la « La main savante ».....	70
2. Sortir de la nuit.....	79
3. Venir au jour.....	85
D'UNE LANGUE À L'AUTRE.	89
1. Éloge du monolinguisme.	89
2. «Presque» et «plus tout à fait».....	105
PARTIE II : EFFET-COLLECTION ET RÉTRO-ACTIONS	113
HUMANITÉS, ANIMALITÉS.	114
1. Un homme et sa compagne.	115
2. Ce qui reste d'Oreste.....	121
3. Le livre-chien.	128
PASSAGES PAR L'OBJET.	132
1. Journalisme.	132

2.	Parler des autres.	135
3.	Autographie.....	138
4.	D'un amateur de photographies à l'autre.....	139
	a) Le texte de photo sans photo.	140
	b) « J'ai du bon tabac... ».	140
	c) Studium et punctum.	142
	d) La photo de l'un sans l'autre.....	150
FRATERNITÉS.		155
1.	Frères de sang.	155
	a) Jièfe et Jibé.....	155
	b) Edmond et Jules.	156
	c) Les deux Proust.	157
2.	Frères ennemis.	160
	a) L'intrus, l'intruse.	161
	b) Tuer Hector.	162
3.	Frères d'élection.....	165
	a) Aimer Patrocle.	165
	b) Bien aimer Bouilhet.	168
	c) « Car cette parfaite amitié, de quoy je parle, est indivisible ».	173
SŒURS.....		178
1.	D'Elles à « Elle ».....	178
2.	De PV/CK à CK/PV.....	182
	a) Perdre la tête.	182
	b) « Hélas, vous êtes donc l'amour ! »	184
3.	La sœur en pierre.	187
IÇI ET LÀ.....		192
1.	Revenir à Lunéville.	192
2.	Revenants parisiens.....	197
3.	Lieux de mémoire d'un éditeur-écrivain.....	200
AUJOUR'HUI ET NAGUÈRE.		202
1.	L'un, l'autre, l'Autre.....	202
2.	Temps, histoires, Histoire.....	208
3.	Lieux, temps, visions.....	211
LITTÉRATURE ET PEINTURE.....		215
1.	Oiseaux, forêts.....	215

2.	Cadres, fenêtres.	220
3.	« Elle, par Bonnard, et toujours nue ».	226
a)	Portrait de l'auteur en amant.	226
b)	P.B., Nabot, Nabis.	229
c)	Derrière Marthe, Marie.	231
4.	Portrait de l'artiste en vaincu.	234
	« DE LA MUSIQUE, NE SERAIT-CE QU'UN PEU ».	240
1.	Un enfant prodige peu prodige.	240
a)	Se briser soi-même.	241
b)	Un écran entre l'un et les autres.	245
c)	Un « grand corps malade ».	249
2.	Le jazz est-il de la poésie ?	254
3.	Qu'un opéra est une machine.	257
a)	La vitesse :	258
b)	Les machines :	259
c)	La virilité :	259
4.	Littérature et musique.	262
	LITTÉRATURE ET LITTÉRATURE.	264
1.	Écritures prélivresques.	265
2.	Écritures post-livresques.	271
3.	Écritures para-livresques.	278
a)	« Charbovari » : écriture et réécriture.	280
b)	Le mauvais chirurgien.	282
4.	Presque tout sur presque rien.	284
a)	Un inexplicable enchantement.	285
b)	Qui saura me lire ?	286
c)	Faut-il en rire ?	288
d)	Je lis <i>Paludes</i>	289
e)	J'écris quelque rien.	292
f)	Ils écrivent autre chose.	294
g)	Ils souffrent de paludisme.	298
h)	Ils ne souffrent pas de paludisme.	300
5.	Paul Ambroise, non pas tel qu'en lui-même ...	302
a)	À la recherche d'Ambroise, Paul, Toussaint, Jules Valéry.	302
b)	Le dernier livre de J.-B. Pontalis.	306
	BIOGRAPHIES DES BIOGRAPHES.	309

1.	Une vie et une seule.....	310
a)	Un Méséglise et un Combray.....	310
b)	Se souvenir.....	311
c)	Songer.....	312
d)	Croître.....	313
e)	Les presque-tantes.....	314
f)	La confusion des livres.....	314
2.	Allers et retours.....	316
3.	Un aller sans retour.....	322
4.	Un événement dans une vie.....	327
PARTIE III : VERS UNE POÉTIQUE DE LA DISPERSION ?		334
AUTEUR, CRITIQUE.....		335
1.	Une réception médiatique conventionnelle	335
2.	Un glissement de perspective.....	337
3.	Une inversion des pôles ?.....	341
4.	Thanatographies d'un directeur de collection.....	344
AUTEUR, ÉDITEUR.....		353
1.	« Vieillir, dit-il ».....	354
2.	« Vieille peau ».....	356
3.	Un coucher de soleil.....	358
AUTEURE, ÉDITRICE.....		361
1.	Qu'est-ce donc qu'une maison ?.....	361
2.	Et qu'est-ce qu'une autobiographie ?.....	363
3.	Puis, qu'est-ce alors qu'un portrait ?.....	366
AUTEUR, AUTEUR.....		370
1.	Musique.....	370
a)	Accords.....	371
b)	Dissonances.....	374
2.	Haine.....	376
3.	Ubiquité.....	379
CONCLUSION.....		382
BIBLIOGRAPHIE		391
1.	Corpus primaire : la collection <i>L'un et l'autre</i> , Gallimard, Paris (1-131).	391

2. Corpus secondaire : œuvres littéraires et/ou biogra-phi-ques citées hors-collection	
<i>L'Un et l'autre</i> (1-17).....	398
3. Ouvrages de critique littéraire générale (1-34).....	400
INDEX DES NOMS	404
INDEX DES NOTIONS.....	412
Résumé	415
Abstract	416

INTRODUCTION

« Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle.

L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ?

Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus »¹.

De petits livres bleus, un peu plus grands qu'un livre de poche, d'une centaine de pages. Certains sont accompagnés de quelques illustrations, la plupart non, à l'exception d'un dessin de couverture. Ainsi se présentent les 131 titres de la collection *L'un et l'autre*, créée en 1988 chez Gallimard, puis dirigée par J.-B. Pontalis jusqu'à sa mort en 2013. Nous rencontrons là une première surprise, un premier paradoxe : J.-B. Pontalis, surtout connu jusqu'à cette date par le cercle des férus de psychanalyse et des coulisses de la maison Gallimard, éditeur à succès ? Le co-auteur, avec son ami Laplanche, du *Vocabulaire de la psychanalyse*, vendeur de best-sellers ? Car s'il est une figure du monde intellectuel français qui semble étrangère à toute ambition marchande ou même simplement mondaine, c'est bien celle de l'auteur qui se détourna successivement de deux « maîtres à penser » majeurs du XX^e siècle, Sartre et Lacan, au moment même où sa position de disciple de la première heure lui aurait permis d'entrer dans cette arène.

Si J.-B. Pontalis semble ainsi avoir esquivé ses rendez-vous avec la grande histoire de la littérature en rompant avec le maître de l'existentialisme, puis avec celui du « retour à Freud » quand ceux-ci devenaient des symboles de leurs époques respectives, nous voudrions ici former l'hypothèse qu'il est un autre rendez-vous qu'il n'a pas manqué. C'est celui qui s'est opéré dans

¹ Quatrième de couverture de tous les livres de la collection *L'un et l'autre*.

les années quatre-vingt à l'endroit de la réception du genre biographique. Jusqu'alors, le monde universitaire français s'était assez largement approprié l'antibiographisme professé par Proust dans son célèbre *Contre Sainte-Beuve*². Le point de vue de Proust est bien connu, du moins dans sa vulgate : le moi social d'un écrivain n'a rien à voir avec son moi créateur, qui seul importe ; il en résulte que toute entreprise biographique est frappée d'interdit par son inanité même. Les structuralistes des années cinquante et soixante, Barthes, Bourdieu et d'autres, acquiescèrent à cette hostilité et firent longtemps prévaloir l'idée que l'œuvre littéraire vaut par sa relative autonomie, plus ou moins indépendamment de sa référentialité extralittéraire.

Un revirement s'esquissa, puis s'affirma dans les années 1970-80, peut-être en partie sous l'influence anglo-saxonne (on songe au *Proust* de Painter³, au *Louis XI* de Kendall⁴). Roland Barthes lui-même, l'un des tenants de l'autosuffisance du texte et de la « mort de l'auteur »⁵ publia un *Roland Barthes par lui-même*⁶ et inventa la notion de « biographèmes », ces « quelques détails », « quelques goûts », « quelques inflexions », « dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion »⁷.

Dans un article paru en 1989, un an après la parution du premier titre de la collection *L'un et l'autre*, Claude Arnaud pouvait écrire :

Au-delà du classique mouvement de pendule, le retour spectaculaire de la biographie marque probablement une étape. La culture française se rapproche des cultures anglo-saxonnes, plus anciennement individualistes, et grandes consommatrices de biographies. La télévision aidant, la religion littéraire s'estompe - comme toutes les grandes croyances. On ne verra plus de cachotteries à la Valéry, de repentir à la Barthes. Ni d'écrivain invisible comme Blanchot, décidé à ne jamais apparaître, à ne pas se réaliser biographiquement, à rester consubstantiel au Livre. Bientôt disparaîtront Cioran, Beckett et Gracq, habitués à la discrétion, vivant en écrivains déjà posthumes, comme s'ils voulaient dissuader par avance tout biographe⁸.

² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954.

³ George Painter, *Marcel Proust, a biography*, Londres, Chatto & Windus, 1959.

⁴ Paul Murray Kendall, *Louis XI, l'universelle araigne*, Paris, Fayard, 1974.

⁵ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, « Manteia », 1968.

⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

⁷ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, OC III, p.705.

⁸ Claude Arnaud, « Le retour de la biographie : d'un tabou à l'autre », dans *Le Débat*, n°54, mars-avril 1989, p. 47.

Depuis longtemps bien sûr, le genre biographique occupait une place de choix sur les étals des libraires. Certaines collections lui étaient ainsi exclusivement consacrées. Citons une des plus connues du grand public, la sous-collection *Ecrivains de toujours* dans la série *Microcosmes*, éditée au Seuil. Créée en 1951 par Francis Jeanson, elle avait pour principe de publier « de petits livres où des écrivains de toujours seraient à la fois relus par des écrivains d'aujourd'hui et présentés en une brève anthologie, par eux-mêmes »⁹. Ainsi s'explique l'expression « ... par lui-même », qui, accolée au nom de l'écrivain biographié, constituait le titre de chaque ouvrage. Cette collection finit par acquérir un statut particulier, d'un registre un peu mixte, entre reconnaissance du bout des lèvres du milieu universitaire et perception comme une entrée dans l'œuvre, une sorte de prolégomène, un seuil de vulgarisation.

Les biographies historiques restaient particulièrement prisées du grand public. François Dosse note que les livres d'Alain Decaux et d'André Castelot, « les deux locomotives de grandes maisons d'édition comme Perrin »¹⁰ se vendaient de 30 000 à 100 000 exemplaires aux alentours de l'an 2000. Max Gallo, autre biographe historien à succès, atteignit en 1998 le chiffre de 800 000 exemplaires avec le premier volume de son *Napoléon*¹¹.

Dans les années 1980, la production d'ouvrages biographiques populaires, « romancés », voire « romanesques » augmenta considérablement, certains éditeurs lançant plusieurs collections exploitant cette veine. C'est le cas de Flammarion, qui éditait déjà des biographies, mais qui fit paraître régulièrement des titres sous le label *Grandes biographies* à partir de 1988. En parallèle, le même éditeur continuait à mettre sur le marché la collection *Souverains et souveraines*, suite de la série de Georges Bordonove *Les rois qui ont fait la France*, créée en 1982. En 1998 enfin, Flammarion lançait sa quatrième série de biographies historiques : *Grandes dames de l'Histoire*, ciblant peut-être plus particulièrement un lectorat féminin.

On se méprendrait pourtant si on limitait cet engouement public à un phénomène simplement marchand. Le tournant qui s'opéra entre 1980 et 2000 fut aussi d'ordre intellectuel. Des ouvrages comme le *Marcel Proust* de George Painter ou le *Louis XI* de Paul Murray

⁹ Sur « Le Seuil », 1935-1979, Editions du Seuil, 1979, p. 35.

¹⁰ François Dosse, *Le Pari biographique*, La Découverte, Paris, p. 17

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

Kendall, déjà mentionnés, avaient préparé le terrain d'un changement de perception du genre parmi les critiques et les universitaires. L'éditeur Fayard y joua un rôle-clé en publiant le texte de Kendall, vendu à 150 000 exemplaires et prenant à contre-courant la « Nouvelle histoire » alors en vogue¹². C'est bien du caractère qualitatif de ce tournant que témoignent par exemple ensuite la collection *NRF biographies*, lancée en 1999 par Jean-Loup Champion, ou *Traits et portraits*, dirigée à partir de 2004 par Colette Fellous au Mercure de France. Les autoportraits publiés sous ce dernier label sont ainsi non pas ceux d'auteurs de best-sellers, mais d'écrivains réputés « difficiles » ou en voie de classicisation comme Pierre Guyotat¹³ ou Jean-Christophe Bailly¹⁴.

Ce changement de paradigme intellectuel, J.-B. Pontalis l'avait bien compris, ou pressenti, lorsqu'il publia en 1988 le premier titre de sa propre collection « L'un et l'autre » : *Glenn Gould, piano solo*, de Michel Schneider. De janvier à septembre 1989, cinq ouvrages parurent. Jusqu'à la mort de son directeur vingt-quatre ans plus tard, ce rythme s'est maintenu. Une telle vitalité mène à s'interroger sur trois traits dont elle témoigne sans les expliquer : un intérêt des auteurs pour le biographique et l'autobiographique, une appétence nouvelle du lectorat cultivé et de la critique, et enfin une constance de l'implication de J.-B. Pontalis dans la vie de la collection qu'il a fondée.

Dans un entretien avec Marcel Gauchet paru dans la revue *Le Débat* en 1994 et republié dix-huit ans plus tard dans le recueil *Le laboratoire central*, il légitime en ces termes le geste biographique à l'égard de figures du monde intellectuel :

Il n'y a pas moins de raisons d'écrire ou de tenter d'écrire la biographie de penseurs que celle d'hommes politiques ou d'écrivains, pour prendre des genres qui nous sont devenus familiers. Personne ne s'en offusque. Pourquoi l'entreprise nous paraît-elle choquante lorsqu'elle porte sur des intellectuels ou des philosophes auxquels certains ont plus ou moins attribué la fonction de maître à penser ? En quoi cela les atteint-il plus que d'autres, étant entendu que toute enquête biographique, si elle ne se borne pas à retracer le curriculum officiel, met au jour des faces d'ombre ? C'est que nous avons tendance à croire et à faire croire que les idées sont engendrées par d'autres idées, que le monde de la pensée bénéficie, et lui seul, d'une relative autonomie, ou

¹² *Ibidem*, p. 28.

¹³ Pierre Guyotat, *Coma*, coll. « Traits et portraits », Mercure de France, Paris, 2006.

¹⁴ Jean-Christophe Bailly, *Tuiles détachées*, coll. « Traits et portraits », Mercure de France, Paris, 2004.

encore que les sources d'une œuvre de pensée ne sauraient être trouvées ailleurs que chez les prédécesseurs¹⁵.

Par là même, Pontalis nous rend sensibles au fait qu'un Althusser par exemple n'est pas exclusivement le fils spirituel de Marx, ou Lacan celui de Freud. Leurs pensées ne sont pas uniquement les filles d'autres pensées, elles se situent aussi au croisement d'autres données : une corporéité, un environnement, un inconscient... Le psychanalyste peut s'intéresser à des traces que cette dernière instance laisse dans le discours du sujet. Du point de vue de la méthode, le biographe s'intéresse lui aussi à des traces, mais plus matérielles, indicielles, recoupant en partie, et c'est même un *topos* souvent utilisé à charge pour la discréditer, à l'arsenal du policier ou du juge d'instruction. Le double problème qui se pose alors est que ce registre « policier » est souvent refoulé par les biographes d'une part, et porté à charge contre le genre par ses adversaires d'autre part. Si Pontalis admet qu'il y a un « danger de réductionnisme », il se refuse à rejeter une fois pour toutes la valeur de ces indices. Dans le même entretien, il concède en effet un intérêt indiscutable à l'autobiographie, d'autant plus que « rien n'empêche de confronter autobiographie et biographie »¹⁶. Pontalis s'inscrit ainsi dans un mouvement de concession et de correction apporté aux réticences du milieu intellectuel et universitaire envers la biographie et qui se sert comme d'un levier de la réhabilitation de l'autobiographie opérée par Philippe Lejeune dans la décennie précédente. En somme, en 1988, l'ex-ou-presque fils spirituel de Sartre et de Lacan se sentait prêt à lancer une collection de récits de vies desquels rien d'incarné ou d'avéré historiquement ne serait exclu a priori.

Dans son ouvrage déjà cité, l'historien François Dosse décrit de la manière suivante le *modus operandi* de J.-B. Pontalis :

La plupart du temps, Pontalis sollicite un auteur dont il a apprécié les ouvrages, puis le laisse totalement libre de choisir son sujet. Ce ne sont donc pas des livres de commande. Il a ainsi commencé en sollicitant ses amis comme Michel Schneider ou encore Claude Roy avec lequel il travaillait dans le même bureau chez Gallimard. Dans le cas de Christian Bobin, il l'a contacté pour sa collection, sans le connaître, après avoir été enthousiasmé par son livre *Une petite robe de fête* : « Il m'a répondu par retour de courrier. J'étais alors en vacances. Il me disait qu'il pensait depuis longtemps écrire sur François d'Assise et m'a envoyé son manuscrit trois mois plus tard ». De la même manière, Pontalis ne connaissait pas personnellement Pierre Michon, mais il avait fortement apprécié les *Vies minuscules* qu'il considère comme

¹⁵ J. B. Pontalis, *Le laboratoire central*, Editions de l'Olivier, 2012, p.44-45.

¹⁶ *Ibidem*, p. 48.

un grand livre. Il prend donc contact avec lui pour qu'il lui donne un manuscrit : « Comme Michon est un peu farceur, il me dit qu'il ferait bien quelque chose sur Fausto Coppi, puis il a annoncé le nom de Marilyn Monroe. Je lui ai répondu sans enthousiasme pourquoi pas ? Finalement, il a écrit sur Rimbaud¹⁷.

L'échange supposé entre Michon et Pontalis se déroule sur un ton badin, éloigné de tout esprit de sérieux. Dans le passage d'une figure de coureur cycliste de légende à un mythe hollywoodien, puis à l'icône de la première révolution poétique française du jeune XXème siècle s'expriment humour, sentiment de défi et peut-être aussi une pointe de désinvolture.

Tentons de dresser un bref état de l'art des approches théoriques récentes du biographique et de l'autobiographique, saisies dans leurs rapports notamment avec l'histoire, la psychanalyse et la littérature fictionnelle.

La biographie historique est aujourd'hui intellectuellement et épistémologiquement réévaluée (ce dont peut témoigner la validation de cet exercice pour un doctorat d'histoire par exemple¹⁸) et la dénonciation de « l'illusion biographique »¹⁹ par Pierre Bourdieu semble avoir fait long feu. Elle est un lieu de tensions qu'illustrent bien, selon François Dosse²⁰, les grands succès biographiques de Max Gallo, fondés sur l'empathie du biographe envers son biographié. De cette posture initiale naissent des « romans biographiques », « hésitant entre mimétisme et réalité historique, volonté de dire la vérité et narration ».²¹ Outre le problème de l'absence de distance intellectuelle et affective entre l'auteur et son sujet, ce type de littérature historique très prisée du grand public pêche par « les lacunes des sources informatives ».²² D'une manière plus générale, François Dosse postule l'existence d'un « pacte biographique » entre le biographe et

¹⁷ F. Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p.53.

¹⁸ Marie Puren a ainsi soutenu en 2016, à l'Ecole des Chartes, une thèse d'histoire intitulée *Jean de la Hire : biographie intellectuelle et politique (1878-1956)*. Mentionnons également la thèse déjà un peu ancienne d'Olivier Coquard qui porte le titre *Marat : biographie d'un homme des lumières devenu l'ami des peuples* et dont un résumé est paru dans les « Annales historiques de la Révolution française », n°292, 1993, pp 295-301. À titre de troisième exemple plus récent, Jérôme Perrier a soutenu le 12 novembre 2012 à Sciences Po un travail sur *Michel Debré, l'Etat, le Pouvoir et la Nation : une biographie politique (1912-1959)*.

¹⁹ Frédérique Giraud, François Dosse, *le pari biographique, Ecrire une vie*, dans [http : //lectures.revues.org/1258](http://lectures.revues.org/1258)

²⁰ *Ibidem*, §2.

²¹ *Ibidem*, même paragraphe.

²² *Ibidem*, §3.

son lecteur, par lequel le premier se doit « d'expliciter ce qui l'a amené vers le personnage retenu ou le rapport personnel qui existe entre eux »²³. D'un point de vue diachronique, « l'âge héroïque » de la biographie, où il s'agissait de léguer des modèles moraux aux générations futures, a cédé la place, selon François Dosse, aux « biographies modales » du XIX^e et du début du XX^e siècles qui cherchaient à agréger l'individuel au collectif en définissant des typologies sociales, puis à la phase « herméneutique » d'aujourd'hui, qui voit le sujet revenir sur le devant de la scène, non plus toutefois sous la figure du « grand homme », mais sous celle des « anonymes de l'Histoire ».

Un autre champ intellectuel contigu à l'investigation biographique et interagissant avec elle, est celui de la psychanalyse. Dans le cadre de la présente étude, il importe d'autant plus d'en reconnaître la pertinence que J.-B. Pontalis fut également un théoricien et un praticien reconnu de cette discipline. Il s'agira donc de chercher à décrire comment la critique et la pratique littéraire mettent en regard et en « jeu » ces deux approches de l'humain depuis le milieu du XX^e siècle. Selon Pierre Bayard²⁴, deux écoles s'opposent. La première prend avant tout en compte l'auteur et sa vie : c'est la « psychobiographie ». Cette démarche, que Freud lui-même est le premier à avoir mise en œuvre dans son célèbre texte sur Léonard de Vinci²⁵, « consiste à étudier les influences inconscientes que la vie de l'écrivain, événementielle et psychologique, a exercées sur son œuvre »²⁶. C'est ainsi que Marie Bonaparte voit dans la disparition prématurée de la mère d'Edgar Allan Poe, répétée dans celle de sa jeune épouse Virginia, une clé susceptible de donner accès à certains aspects de l'œuvre du poète américain²⁷. La démarche inverse, nommée « textanalyse » par son principal théoricien, Jean Bellemin-Noël²⁸, ne tient compte ni de la personne de l'auteur, ni de l'inconscient de celui-ci. Il s'agit de trouver des significations inconscientes dans le texte seul. Les défenseurs de cette méthode considèrent qu'elle est pertinente non seulement pour les œuvres anonymes ou dont l'auteur est mal connu, mais pour tout texte. Outre la « psychobiographie » et la « textanalyse », il existe une troisième voie, la « psychocritique », qui cherche en quelque sorte à concilier

²³ *Ibidem*, §5.

²⁴ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Les Editions de Minuit, Paris, 2004, p.35-36.

²⁵ S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], Gallimard, 1977.

²⁶ P. Bayard, *op.cit*, p. 36.

²⁷ Marie Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre* (1933), PUF, 1958

²⁸ Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979.

l'intérêt pour l'auteur et l'intérêt pour le texte. Son représentant le plus connu, Charles Mauron²⁹, « finit, après avoir superposé plusieurs textes d'un même auteur pour en dégager les structures répétitives, par vérifier leur résonance avec la vie de l'écrivain »³⁰. Le tableau très succinct que nous dressons ici ne saurait être complet sans une cartographie des relations entre biographie et littérature, et plus particulièrement entre (auto)biographie et fiction, telles qu'elles s'expriment en théorie et en pratique au tournant de ce siècle. Dans leur tableau de la littérature française contemporaine, Dominique Viart et Bruno Vercier nomment « écritures de soi » ce qui leur semble placé « depuis le milieu des années 1970 au cœur de la vie littéraire »³¹. Ils expliquent ce retour en grâce des thèmes biographique et autobiographique par celui du « sujet » longtemps relégué en marge par les « structures », ainsi que par le repli sur soi consécutif à la « désillusion des grands desseins collectifs »³².

À ces deux causes principales s'ajouterait un intérêt pour les « récits d'autrefois », issu pour une part de l'ethnologie, mais évoluant vers le littéraire. Ce retour au sujet n'abolit toutefois pas entièrement l'antibiographisme désormais quasi doxique dans la culture littéraire française et doit souvent, selon Dominique Viart et Bruno Vercier, emprunter des voies détournées ou choisir des formes hybrides.

Une des formes d'écriture autobiographique dominante dans les années 80-90 est celle qui, préexistante dans les faits, reçoit en 1977 son nom d'« autofiction » sous la signature de Serge Doubrovsky. Au moment même où des théoriciens tel Philippe Lejeune³³ cherchaient à codifier une éthique de l'aveu pratiquée depuis Rousseau, des écrivains comme Perec ou d'anciens critiques devenant ou cherchant à devenir écrivains (Doubrovsky donc, mais aussi par exemple Barthes) développaient une écriture de soi de moins en moins soumise au pacte de vérité et de plus en plus tournée vers le « fictif », au risque de l'imposture (réelle ou ludique, si l'on se réfère à l'œuvre tardive d'Alain Robbe-Grillet). Chez certains écrivains, l'autofiction prend la forme d'une « relecture de soi », par exemple lorsqu'un récit biographique reprend

²⁹ Cf. par exemple *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap, 1957.

³⁰ P. Bayard, p.36.

³¹ B. Viart, B. Vercier. *La littérature française au présent*, Bordas, Paris, 2005, p.27.

³² *Ibidem*, p 28.

³³ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975.

l'intrigue d'un roman antérieur du même auteur³⁴. Mais que l'écrivain parle de lui comme d'un autre (Serge Doubrovsky) ou qu'il réécrive un texte fictionnel précédemment paru « en donnant les vrais noms » (Marguerite Duras), il témoigne de ce que chacun vit en « se représentant » sa vie, ce que Lacan a formulé de la manière suivante : « Tout sujet s'appréhende dans une ligne de fiction. Cette fiction est la seule vérité possible que le sujet puisse produire de lui-même : il ne saurait y en avoir d'autre »³⁵.

Dominique Viart et Bruno Vercier constatent chez plusieurs écrivains de la fin du XX^e siècle une évolution concentrique de l'œuvre, qui décrit une spirale dont les premiers cercles sont des « romans », cédant ensuite la place à des « récits », puis à des « autobiographies ». Aussi conviendrait-il selon eux de ne plus envisager les genres en synchronie et en cloisonnement, mais selon une diachronie qui les ferait se succéder les uns aux autres au cours d'une vie. Les livres de Claude Simon leur semblent illustrer avec une acuité particulière ce schéma qui montre une œuvre organisée autour de moments que le « sujet », en cherchant à se constituer imaginativement, ne cesse d'approcher et, parfois, d'atteindre. Même s'il « revient », le sujet reste fragile et la « mort de l'auteur » décrétée par Barthes et Foucault continue à hanter la littérature. Ainsi le sujet primaire n'est plus celui « dont on fait le récit », désormais trop incertain, mais « celui qui entreprend ce récit »³⁶. Nous ne nous attarderons pas ici sur les détails taxinomiques de l'autofiction ni sur les polémiques relatives à cette appellation déjà un peu vieillie aujourd'hui. Le point a largement été fait sur ce sujet par Jean-Louis Jeannelle et Françoise Tenant-Simonnet dans leur *Dictionnaire de l'Autobiographie*³⁷ ainsi que par Michel Murat dans *le Romanesque des Lettres* récemment paru chez José Corti³⁸.

Un autre aspect de l'autobiographie contemporaine est sa manière nouvelle de s'inscrire entre les deux pôles que sont l'enfance et la mort. Si le geste autobiographique traditionnel

³⁴ Marguerite Duras, *L'amant*, 1984 (reprise d'*Un barrage contre le Pacifique*, 1950).

³⁵ Jacques Lacan, *Ecrits*, cité par D. Viart et B. Vercier, p. 40.

³⁶ D. Viart et B. Vercier, p. 48.

³⁷ *Dictionnaire de l'autobiographie, écriture de soi de langue française*. Sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, avec la collaboration de Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Lejeune et Véronique Montémont. Collection « Dictionnaires et références », Champion, Paris, 2017.

³⁸ Michel Murat, *Le roman des lettres*, José Corti, Paris, 2017.

retraçait un parcours, le récit contemporain privilégie un morcellement, l'évocation de moments de vie, de « biographèmes ». « La linéarité du trajet s'est perdue au profit de la captation des instants »³⁹, résume Michel Murat. Le retour à l'enfance et l'approche de la mort restent toutefois les deux horizons du récit autobiographique, la « mort » conceptuelle de « l'auteur » devenant même souvent un face-à-face avec la mort biologique de ce même auteur ou de ses proches. La maladie, le deuil, le récit d'enfance sont ainsi des thèmes privilégiés des autofictions récentes.

Parallèlement à cette littérature du sens, le travail sur la forme et la structure du texte a continué à exister, comme le montre par exemple l'œuvre de cet oulipien persévérant qu'est Jacques Roubaud. Dans son œuvre, ce dernier renonce à la fiction, mais non à l'invention, car « la vérité n'est jamais, ne peut pas être, reproduction de la réalité »⁴⁰. Si la forme privilégiée de l'autobiographique reste celle du récit, celui-ci est de plus en plus contaminé, voire supplanté par d'autres formes : le théâtre, le cinéma, la photographie. Ce dernier mode de représentation a l'avantage de pouvoir être inséré dans des textes, selon un usage de plus en plus fréquent. Le « retour au sujet » a fini par englober dans son élan ses plus farouches adversaires, et l'autobiographie, qui « interroge à la fois la vie, le sujet et l'écriture, chacune des trois notions qui en composent le nom »⁴¹ met la littérature en relation avec pratiquement tous les champs du savoir humain : psychanalyse, sociologie, géographie etc. ... Ce faisant, elle permet à l'homme d'inscrire et de laisser une trace dans le monde.

Le journal et le carnet sont des formes contiguës à l'autobiographie. Depuis Gide, le journal a cessé d'être un objet de lecture exclusivement posthume et est souvent destiné à autrui dès sa conception. Sa pratique s'en trouve profondément changée, ainsi que le montre par exemple l'œuvre de Charles Juliet, commencée par un journal, puis continuée sous d'autres formes. Le journal, autrefois épiphénomène, tend chez cet auteur et quelques autres à constituer la racine de l'œuvre, à partir de laquelle celle-ci croît, puis éventuellement se ramifie. Il en résulte un jeu d'influences mutuelles : la tendance au ressassement, l'intérêt porté à l'

³⁹ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 60.

⁴¹ *Ibidem*, p. 64.

« infra-ordinaire »⁴², migrent du journal vers le roman, tandis que l'intérêt pour « l'extérieur », pour le monde, trouve une place nouvelle dans le journal, auquel il devient moins facile d'accoler l'épithète « intime » (on peut se référer au *Journal extime* de Michel Tournier ou au *Journal du dehors* d'Annie Ernaux)⁴³. Les carnets, quant à eux, semblent être en quelque sorte l'autobiographie des adversaires de l'autobiographie. Ainsi ceux de Philippe Jaccottet, qui « accueillent »⁴⁴ le monde extérieur plutôt que de le commenter à la manière d'un journal. Objet littéraire « marginal »⁴⁵ le carnet n'avait-il y a peu nulle vocation à être publié. Le geste fondateur de Ponge, qui publia le premier les « brouillons » de ses textes, ouvrit non seulement la voie à la « critique génétique », mais aussi à une nouvelle forme d'autobiographie d'œuvre et de vie. Comme le journal, les carnets font désormais partie de la littérature et interagissent avec elle. Le fait brut, non travaillé, donné tel quel, peut avoir un sens ou produire un effet dans un texte.

Un des legs les plus marquants des carnets à la littérature contemporaine est donc le brouillage de la frontière entre les différents stades de l'œuvre. C'est ce que montrent par exemple les « carnets » d'André du Bouchet, dont la typographie ne se distingue en rien de celle de ses poèmes. D'autre part, comme l'autobiographie et le journal mais de manière peut-être encore plus affirmée, les carnets des auteurs sont « chargés de lectures »⁴⁶ et contribuent à divulguer au public « la bibliothèque des écrivains »⁴⁷. D. Viart et B. Vercier remarquent à ce propos que si « la modernité se posait plus volontiers comme esthétique de la rupture, le contemporain, au contraire, s'affiche comme un temps de la reliaison »⁴⁸. Une troisième différence entre le journal et les carnets tient à la perspective dans laquelle s'inscrit le moment présent : si le premier l'oriente vers le passé dont le scripteur-lecteur se souviendra le moment venu, les seconds constituent une « semaison » (pour reprendre le titre des carnets de Philippe Jaccottet) dont les graines pourront éventuellement éclore dans une œuvre à venir. Les carnets constituent ainsi un brouillon, un premier jet qui n'est pas le texte lui-même, mais pourra en tenir

⁴² *Père*, cité par D. Viart et B. Vercier. p. 71.

⁴³ *Ibidem*, même page.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁵ J. B. Pontalis, *En marge des Jours*, 2002, cité par D. Viart et B. Vercier, p.73.

⁴⁶ D. Viart et B. Vercier, p.74.

⁴⁷ *Ibidem*, même page.

⁴⁸ *Ibidem*, même page.

lieu en cas d'inaboutissement du projet de l'écrivain. Prférant le terme de « travail » à celui d'« œuvre » certains auteurs contemporains développent d'ailleurs une esthétique de l'inachèvement dont les carnets sont la forme la plus emblématique.

Les « récits de filiation » occupent une place importante parmi les écritures de soi apparues ces trente dernières années. Nous ne faisons que les mentionner ici, mais il conviendrait de s'intéresser de plus près à ce « sous-genre » dans notre état de l'art puisqu'il semble avoir ouvert la voie au renouvellement de la fiction biographique qui est au centre de la présente étude⁴⁹.

Nous étudierons notre objet proprement dit, la collection *L'un et l'autre*, en commençant et en finissant par son directeur, J.-B. Pontalis. Psychanalyste, ce dernier avait déjà dirigé chez Gallimard la collection *Connaissance de l'inconscient* (fondée en 1966) ainsi que la *Nouvelle revue de psychanalyse* (créée en 1970). À l'époque de son nouveau projet éditorial, il avait déjà commencé à se tourner vers la littérature et publié deux ouvrages présentant un caractère autobiographique affirmé⁵⁰. Par la suite, l'écriture de Pontalis évolua de plus en plus vers la littérature, les textes psychanalytiques au sens technique du mot disparaissant pratiquement de sa production. Peut-on alors parler d'une rétro-action de son activité d'éditeur sur sa propre pratique d'écrivain et en saisir les mobiles et manifestations ? Ce sera l'une des hypothèses principales que nous formulerons dans notre étude et tenterons d'étayer. Auparavant, il aura fallu chercher à situer les auteurs de la collection : comment se répartissent-ils entre différents champs intellectuels ? Quelles affinités électives les constituent en ce qu'on pourrait appeler une « famille recomposée » en esprit ?

Au cœur de notre problématique se trouve en tout premier lieu le corpus lui-même constitué par la collection. Nous chercherons à établir une typologie, sinon une carte d'identité générale de ces quelque 130 ouvrages : récits, journaux, portraits et autoportraits, textes à la première ou à la troisième personne. Nous envisagerons leur plus ou moins grande affinité avec le régime fictionnel en empruntant à Martine Boyer-Weinmann⁵¹ les notions de « relation

⁴⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Laurent Demanze *Encres orphelines*, coll. « Les essais », José Corti, Paris, 2008.

⁵⁰ J. B. Pontalis, *L'Amour des commencements*, Gallimard, 1986 ; *Perdre de vue*, 1988.

⁵¹ Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique, op.cit.*, Champ Vallon, Seyssel, 2005.

biographique » et de « pacte biographique » pour essayer de comprendre ce qui à la fois sépare une biographie d'un roman et les joint. Si la relation biographique est non seulement le récit d'une vie, mais aussi le récit de ce récit, où tracer la frontière entre poésie et vérité ? Certains ouvrages de la collection *L'un et l'autre* sont-ils des « romans de la biographie impossible » ?

Dans un article plus récent⁵², Martine Boyer-Weinmann s'intéresse à la notion pertinente pour tenter de décrire la démarche de J.-B. Pontalis et de ses auteurs. Elle associe ce terme à celui de « thanatographie ». En effet, écrire une biographie, c'est « écrire pour l'unique lecteur qui ne pourra vous lire, l'auteur mort dont on entend reconstituer la vie créatrice »⁵³. Un pas supplémentaire vers cette lecture *post-mortem* de sa propre vie par le biographié nous semble accompli par l'auteur le plus prolifique de la collection, Jean-Michel Delacomptée, lorsqu'il signe sous le titre *Écrire pour quelqu'un* le dernier ouvrage de la série *L'un et l'autre*. Paru juste après la mort de Pontalis, ce livre peut être lu comme un hommage indirect de l'auteur à son éditeur. Derrière le père biologique apparaît la figure du père selon l'esprit, « biographié en filigrane »⁵⁴. Mort le jour même de son anniversaire, ainsi qu'il l'avait pressenti, J.-B. Pontalis tenta sa vie durant de « viser juste », c'est-à-dire d'assembler les pièces qui doivent l'être, ou, dans un autre sens du mot, de battre une monnaie de bon aloi, fabricant de son vivant sa propre légende.

La notion-clé qui décrira sans doute le mieux le projet de J.-B. Pontalis est celle de « biofiction », ou, pour reprendre le terme employé par Dominique Viart et Bruno Vercier, de « fiction biographique ». Dans leur tableau de la littérature française contemporaine, ces auteurs montrent que « le sujet contemporain se comprend désormais dans sa relation constituante à autrui »⁵⁵ : un mouvement s'est produit ces vingt ou trente dernières années, au cours duquel l'autobiographie a évolué vers le récit de filiation biologique, puis élective. Il s'agissait d'abord

⁵² Martine Boyer-Weinmann, *La collection « L'un et l'autre », Jean-Bertrand Pontalis et L'ajustement biographique*, dans la revue en ligne « Cercles » (<https://www.cercles.com/n35/boyer-weinmann.pdf>) et « Approches », n° 160, décembre 2014, p.161-175.

⁵³ *Ibidem*, p. 2.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁵ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Bordas. Paris, 2005, p.102.

de parler de soi (Marguerite Duras, Roger Laporte...), puis de ses ascendants ou descendants (Serge Doubrovsky, Annie Ernaux...) et enfin d'une famille choisie, élue au sein d'un panthéon de personnages initialement historiques, mais effectuant une transition vers l'imaginaire. Ce faisant, la biographie finit par ne plus en être une, dans la mesure où « le sujet se cherche dans la figure de l'autre »⁵⁶.

Le biographe décrit moins les faits qui ont constitué une vie objective que la représentation qu'il s'en fait. Ainsi se constitue une double « ligne de fiction »⁵⁷, en ce sens que le biographe invente son personnage tout en s'inventant lui-même, par un effet de miroir déformant. Le titre de l'ouvrage du philosophe Paul Ricoeur *Soi-même comme un autre* est cité par Dominique Viart et Bruno Vercier comme une formule exprimant avec justesse le caractère de cette littérature émergente.

Les catégories génériques de biographie, d'autobiographie, de fiction, ne suffisent toutefois pas à rendre compte de manière satisfaisante ou assez subtile du caractère propre de ce corpus. Il nous semble en effet qu'une de ses originalités est la pluralité des mondes auxquels il se réfère. Les fictions biographiques éditées par Pontalis ne racontent pas seulement « je » et « il », la référentialité y est élargie bien au-delà de l'horizon d'attente habituel du lecteur de textes biographiques ou autobiographiques, même libérés de tout scientisme. Ainsi, l'un des titres de la collection, *La Femme en pierre*, de Diane de Margerie, a pour point de départ une statue de la cathédrale de Chartres. Dans *Galluchat ou le rêve du requin des mers de Chine*, Michèle Hechter raconte non seulement la vie du maroquinier Galluchat (avec deux l), mais aussi celle de l'objet nommé d'après lui Galuchat (avec un seul l), oublié dès la fin du XVIII^e siècle dans les salons, puis ressuscité par un romancier célèbre sous son autre nom de « peau de chagrin ». Roger Grenier consacre un volume au médium radiophonique (en coïncidence avec l'évocation d'une période de sa vie) et un autre aux appareils photographiques (et donc à un autre aspect de sa propre existence). Le même auteur écrit un livre sur les chiens « littéraires »⁵⁸, tandis qu'Akira Mizubayashi en consacre un autre à sa propre et très littérale chienne⁵⁹.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 103.

⁵⁷ *Ibidem*, même page, ainsi que la citation suivante.

⁵⁸ Roger Grenier, *Les larmes d'Ulysse*, 1998.

⁵⁹ Akira Mizubayashi, *Mélodie, chronique d'une passion*, 2013.

La référence peut être également culturelle (œuvres d'art, idées...), historique bien sûr, mais aussi géographique, en amont ou en aval du « geographical turn » qui a vu les sciences sociales, puis une partie de la littérature, s'inscrire dans une perspective spatiale nouvelle, visant moins l'aventure ou le « voyage » qu'une manière d'être au monde⁶⁰. Enfin, la référence la plus importante ne serait-elle pas la littérature elle-même par le biais de l'intertexte ou de l'hypertexte? *Le Portrait de Lorenzaccio en milicien* d'Antoine Billot peut non seulement être lu comme une réénonciation ou une transmodalisation sous forme de récit de la pièce quasi-éponyme de Musset, mais comme un hommage à l'ensemble de l'œuvre de ce dernier. *La rue du capitaine Olchanski* de Michel Chaillou est une variation sur *La fille du capitaine*, mais aussi une rêverie biographique sur Pouchkine lui-même, tout autant qu'un pastiche de « roman russe ».

Une fois achevé l'essai de cartographie du corpus proprement dit, nous serons mieux à même de mesurer l'effet-collection qu'il aura produit, en commençant par sa rétro-action sur l'œuvre littéraire de J.-B. Pontalis lui-même. Un autre article de Martine Boyer-Weinmann⁶¹, consacré à l'intérêt que portait ce dernier à la photographie, ouvre des pistes intéressantes dans cette direction. L'objet photographique y est présenté comme mobile, fugitif, évoluant selon les principes de la « dissémination » et de l'« aimantation » dans l'œuvre et dans la vie de J.-B. Pontalis. Une dialectique de l'apparition-disparition s'y fait jour en même temps que « cette chose un peu terrible : le retour du mort »⁶². C'est une résurrection parente de celle-ci qui nous semble à l'œuvre dans le projet biographique de *L'un et l'autre*, puis, par effet rétro-actif, dans l'œuvre tardive de J.-B. Pontalis. Outre la captation du mort par le vif, pour paraphraser Roland Barthes, celle-ci met en écriture quelques-uns des principaux thèmes de la collection, tels « l'amitié » ; « l'amour », « les limbes », « la fraternité »⁶³.

⁶⁰ Voir à ce sujet les ouvrages de Michel Lussault, *L'homme spatial* (Seuil, 2007), et de Michel Collot, *La pensée paysage* (Actes Sud, 2011).

⁶¹ Martine Boyer-Weinmann, « *Sur la table où j'écris, sous mes yeux, une photographie* » : *Chambres claires, de Jibé Pontalis*, dans revue *Approches*, mars-avril 2015, n°161, directeur de la rédaction Guy Samama, Paris.

⁶² *Ibidem*, Roland Barthes cité par J.-B. Pontalis, p. 4.

⁶³ *Ibidem*, p. 1.

Pourrons-nous alors conclure que le projet de Pontalis et son « atelier » littéraire auront élargi l'horizon du texte (auto)biographique, voire créé une poétique sérielle du biographique ? Peut-être auront-ils pour le moins contribué à modifier les lignes de partage entre fiction et diction, modèle et pacte référentiel, autobiographie de l'un et biographie de l'autre.

Peut-être aurons-nous aussi pu mesurer les parts respectives d'homogénéité plus ou moins assumées de la collection. Nous chercherons aussi à voir s'il est possible d'établir pour ce corpus un étalon de la valeur. Celui-ci pourrait alors comporter plusieurs échelles : le niveau global du fait que le recul du temps permet une décantation, un tamis léger ; mais aussi l'aune individuelle des auteurs, certaines œuvres ne restant que par l'effet-collection et la philosophie d'ensemble, alors que d'autres auront peut-être rejoint la bibliographie générale de leur auteur, dans un semi-oubli du lieu et du projet originaires.

**PARTIE I : *L'un et l'autre*, REPÉRAGES ET TABLE
D'ORIENTATION D'UNE COLLECTION.**

PATERNITÉS.

Intéressons-nous à la collection *L'un et l'autre* elle-même et aux ouvrages qui la constituent. Une approche chronologique serait possible, mais nous lui préférons la méthode thématique notamment en raison de l'importance du paradigme psychanalytique dans la carrière de J.-B. Pontalis. Rappelons ici la proximité des points de vue de Charles Mauron et de J. P. Richard : les « thèmes » permettent de percevoir qu'un auteur existe, que celui que Barthes appellera plus tard un « écrivain » est bien un « écrivain ». Or, le parcours de Pontalis est effectivement celui d'un simple « homme de plume » devenu « homme de lettres », et nous nous attacherons à essayer de montrer que la collection *L'un et l'autre* a été un jalon essentiel de cette métamorphose.

Qui est « l'un » et qui est « l'autre » ? Une première lecture du corpus fait apparaître de manière grossière mais évidente deux axes : le premier est vertical, le second horizontal. Nous proposons d'appeler vertical l'axe de la filiation, de l'ascendance, ou, si l'on veut, de la paternité. Il a pour lui le poids de la tradition littéraire : que l'on pense aux généalogies homériques et bibliques, à leurs pastiches rabelaisiens, aux filiations narrées par Balzac, Dickens ou Zola.

1. Le père absent.

La question de la paternité apparaît dès le titre de *Rimbaud le fils* de Pierre Michon, l'un des ouvrages les plus connus de la collection. Ce père est en premier lieu un père absent :

Mais on sait que le mari de cette femme qui était le père de ce fils devint tout vif un fantôme, dans le purgatoire de garnisons lointaines où il ne fut qu'un nom, quand le fils avait six ans. On débat si ce père léger qui était capitaine, futilityment annotait des grammaires et lisait l'arabe, abandonna à bon droit cette créature d'ombre qui dans

son ombre voulait l'emporter, ou si elle ne devint telle que par l'ombre dans quoi ce départ la jeta ; on n'en sait rien⁶⁴.

À cette désertion du père capitaine répond la colère de la mère, « qui pour scander sa souffrance mauvaise avait trouvé Dieu⁶⁵ ». L'attrance précoce du jeune Arthur pour les vers semble naître des voix conjuguées de ses deux géniteurs : aux « patenôtres » de Vitalie Cuif répond « le clairon fantôme de garnisons lointaines⁶⁶ ». Les photographies d'enfance de Rimbaud évoquent elles aussi les figures paternelle et maternelle, avec le képi et le brassard de communion : « Car sous ces défroques, à ce qu'on dit, il y avait l'ombre du capitaine et la vivante créature de refus et de désastre ...⁶⁷ ».

Pierre Michon évoque les premiers balbutiements poétiques de Rimbaud comme des offrandes verbales du fils à la mère, en l'absence du père :

Et on a presque tout dit aussi à propos de l'autre qui ne devait pas être bien rigolo non plus, l'ombre qui assistait in absentia à ces passes verbales dans la salle à manger, le capitaine, dont pour l'instant on n'a pas davantage de photo, et pourtant parfois à n'en pas douter il posa en Purgatoire devant un objectif, parmi quelques sous-offs de garnisons lointaines, lissant à deux doigts son impériale, ou jouant aux cartes, ou la main sur le sabre-et peut-être à l'instant précis où il se rappelait le petit Arthur. Il se rappelle Arthur dans un grenier des Ardennes, sur une sépia jaunie ; il y a cent ans que nul ne l'a vu ; un clairon sonne derrière son dos, on ne l'entend pas. Les dévots trouveront ce portrait quelque jour, vous rêverez dessus, vous verrez la main sur la garde, ou lissant la moustache, vous ne saurez pas à quoi il pensait. Mais pour l'instant, vous ne connaissez pas ce visage⁶⁸.

Si la mère est physiquement présente au fils, si ce fils poète est photographiquement présent au lecteur, le père du poète, lui, n'existe pas en tant que présence concrète. L'absence de photographie redouble l'absence ; du fait qu'on ne voit pas l'image du père, on n'entend pas non plus le clairon qui « sonne derrière son dos ». L'expérience ainsi faite est l'inverse de celle décrite par Roland Barthes dans *La chambre claire*, où les photographies retrouvées de sa mère permettent à l'endeuillé de se ressaisir dans une proximité retrouvée.

⁶⁴ P. Michon, *Rimbaud le fils*. Réédition Folio, p. 13.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁶ *Ibidem*, même page.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

Nous pensons qu'on doit également se référer à propos de ce passage la notion lacanienne de « forclusion du nom du père ». Cette théorie a fait partie de la culture commune des intellectuels français de la génération de Pierre Michon. De plus, J.-B. Pontalis fut longtemps un disciple du célèbre psychanalyste. Il y a donc une « image » du père absent et non nommé qui se trouvait à l'arrière-plan de la conscience cultivée des années 1970-1980. Selon cette conception, « ce qui a été forclos du symbolique réapparaît dans le réel⁶⁹ », ce qui est la définition de l'hallucination. Or, la légende rimbaldienne est précisément un avatar récent du mythe du « vates », du barde halluciné, du poète voyant. Les premières pages du *Rimbaud le fils* de Pierre Michon sont ainsi caractéristiques de l'une des veines exploitées par la collection *L'un et l'autre* : faire revivre non seulement une personne, mais une silhouette, une image, un symbole.

Le père réel absent, il ne restera plus au Rimbaud narré par Pierre Michon qu'à se chercher une figure paternelle de substitution. La première est celle de Georges Izambard, professeur de rhétorique du collège de Charleville. A la différence du capitaine Rimbaud, on possède de lui une photographie, ce qui le fait accéder à un premier degré d'existence. De surcroît, il fut physiquement présent dans la vie du jeune Arthur. Dans le récit de Pierre Michon, ce « second couteau⁷⁰ » est celui qui opère la « castration primaire », qui ôte le fils des mains de la mère en remplaçant les litanies latines par l'alexandrin français. Si ce personnage ne parvient pas à remplir la place laissée vacante par le père biologique, c'est en raison d'un problème de « grandeur », pour reprendre la terminologie de Luc Boltanski et Laurent Thévenot⁷¹ :

Le poète Izambard tient pour l'éternité la chaire de rhétorique au collège de Charleville, le professeur Izambard : il a pour toujours vingt-deux ans, sa vie longue est lettre morte, et les recueils que pourtant il composa et publia plus tard, c'est au regard du temps comme s'il avait pissé dans un violon. Mais il fut ce jeune homme dans cette classe : si bien que sa photo est là, pas en très grand, ni en pleine page, tout au début des iconographies, comme aurait pu apparaître, si la photo avait été inventée à l'époque de la vieille histoire référentielle, un vague précurseur ou comparse, un second couteau, même pas Jean-Baptiste, même pas Joseph le charpentier, mais peut-être le premier ouvrier de l'atelier de Joseph, celui qui apprit au fils à tenir la varlope et dont les Evangiles ne parlent même pas⁷².

⁶⁹ J. Lacan, cité par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis dans *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, coll. Quadrige, 2007, p.166.

⁷⁰ *Op.cit.*, p.26.

⁷¹ L. Boltanski et L. Thévenot, *De la justification*, Gallimard, 1991.

⁷² P. Michon, *op.cit.*, p. 26.

Dans le « monde domestique » qui est celui du jeune Arthur, Izambard est trop « petit » pour tenir le rôle du père, il est trop secondaire, se tient trop en retrait. Cette « petitesse » tient au fait que d'emblée le monde du futur poète est le « monde inspiré », alors que le « monde domestique », celui des enfants, n'est qu'un passage obligé. Si dans ce dernier, le professeur est « grand », sa médiocrité en tant que poète l'empêche de l'être suffisamment. Les « mondes » sont en interaction, leurs régimes alternent dans la vie des individus. Mais le vrai monde de Rimbaud, celui dont le régime domine dès le début, c'est le monde inspiré.

Le deuxième et dernier père de substitution attribué par Pierre Michon à Rimbaud est le poète Théodore de Banville :

Et les jeunes attendaient que les vieux, par politesse et réciprocité, peut-être croyance mitigée d'augures entre eux, grande crainte d'augures suspendus entre hommes et dieux, qui sont les uns et les autres redoutables, les jeunes attendaient que les poètes en titre, c'est-à-dire ceux dont le nom avait au moins dans un contexte frôlé le mot génie, que ceux-là donc leur accordassent un petit rayon de ce nimbe invisible qu'ils étaient réputés avoir sur la tête, et qui se transmet comme par bouture, du plus vieux au plus jeune, mais que le jeune ne peut jamais voler tout à fait, fût-il Rimbaud ou Saint Jean, il faut que le vieux donne : et cet immense service, ce fut à Banville que le demanda Rimbaud⁷³.

Dans les chapitres III et IV du livre⁷⁴, Banville est évoqué par plusieurs séries de biographèmes qui se répondent. Sur une vingtaine de pages, des expressions et des images s'enchaînent, finissant par créer un portrait saisissant. Le même mot est souvent répété, ou bien un autre de connotation proche lui est substitué, les séries ainsi créées densifiant le texte pour aboutir à l'image tragico-comique du poète mineur tourmenté par le désir de gloire. On pourrait dresser le relevé suivant :

- *Gilles (de Watteau)/enfariné/farine/face à face, immobiles, babas, vieillots/Pierrot/nimbe/belle crinière blanche/ébouriffé/bien peigné/cymbales/bonnet (de nuit)/calotte (de soie)/coupole du Panthéon* : 42 occurrences en 21 pages.
- *(Petite) bouture/chrysanthèmes/pivoines* : 12 occurrences.
- *Tringle/bureau (du poète)* : 10 occurrences.
- *Le son même de la lyre/le vers personnellement/voix haut perchée/rossignol/moineau* : 9 occurrences.

⁷³ *Ibidem*, p. 38.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 35-56.

- *De Douai ou de Confolens* : 4 occurrences.
- *Confiture* : 2 occurrences.
- *Luxembourg* : 5 occurrences.
- *Cariathides/jeunes filles athéniennes/reines/la grosse Marie Daubrun* : 9 occurrences.

La première série part du « nimbe », de l'auréole que Banville souhaite acquérir aux yeux de ses contemporains et de la postérité, de la « belle crinière blanche » qui en est l'annonce et de la « coupole du Panthéon » qui en sera, espère-t-il, le couronnement. Mais elle aboutit au chapeau rond du Gilles de Watteau, à son visage rond lui aussi, à la cymbale dépareillée et donc muette, à la calotte de soie, au bonnet de nuit.

Les autres séries de biographèmes suivent le même trajet descendant, connaissent la même déchéance : la « bouture » du génie poétique, que le maître est censé transmettre au disciple, devient « chrysanthème », puis « pivoine », L'alexandrin devient « tringle » et atterrit sur « le bureau du poète ». Du « son même de la lyre », on en vient au « rossignol », puis au « moineau ». Les « cariathides » deviennent « reines » au jardin du Luxembourg avant de s'incarner dans « la grosse Marie Daubrun ».

Ainsi, l'absence du père contraint le jeune Rimbaud à chercher une figure paternelle de substitution. Malgré leur insuffisance, l'instituteur et le maître remplissent cette fonction. C'est même précisément cette insuffisance qui permettra à Arthur Rimbaud de devenir lui-même ; il ne sera pas écrasé par un surmoi dominateur et pourra remplir pleinement l'espace vacant. Izambard sépare le fils de la mère, Banville transmet le métier : l'enfant Arthur est mort, l'adolescent Rimbaud peut chercher un autre « autre ».

2. Beau-père et beau-fils.

La relation de paternité peut être simplement généalogique, droite, ou alors biaisée, oblique. Dans *Face à face* (2003). Jacques Drillon écrit sur son beau-fils Antoine. Dans la première partie du livre, il est question d'un vivant, dans la seconde d'un mourant.

Antoine vivant paraît d'abord sous la forme du rival évité, première figure de l'obliquité. Les jeux pratiqués par le beau-père et le beau-fils (ping-pong, baby-foot, billard...) le sont d'une telle manière que le rapport de force soit évité :

La question des rapports de force nous a beaucoup occupés, lui et moi, bien que nous en ayons fort peu parlé. Pour lui, les êtres humains doivent éviter d'avoir entre eux des rapports de force. Pour moi, chaque être humain possède une certaine force, et mettre deux humains en présence, c'est mettre leurs forces en rapport, sans préjudice de l'emploi qui en est fait. Nous ne divergions que sur un point de vocabulaire, en somme : la manière d'interpréter cette locution.

En réalité, ce désaccord était plus profond, et tenait à nos deux manières de concevoir l'Autre. Je le voyais comme un ennemi en puissance, lui comme un ami potentiel⁷⁵.

Toutefois, la recherche de l'évitement est ambivalente ; elle est aussi recherche de l'affrontement. Les nombreux jeux pratiqués par l'auteur-narrateur et son beau-fils sont comparés au match de boxe légendaire qui opposa en 1973 Mohammed Ali à George Foreman : la brute domine de manière écrasante pendant tout le match avant d'être mis KO dans les derniers instants par son frêle adversaire. Mais en l'occurrence, c'est la brute, le beau-père, qui tire les ficelles de cette comédie, et se laisse « crucifier » *in extremis*. Ce faisant, il cherche à réparer avec l'adolescent la négligence qui avait été la sienne dans ses rapports avec l'enfant :

J'avais souvent agi, lui jeune garçon, comme s'il avait été une grande personne, douée de force et de culture, et je l'écrasé par mégarde, par indifférence ou par égoïsme. A l'égard de son fils, on montre de la prudence, on contrôle son geste, on mesure sa force, de crainte de blesser ; je l'avais au contraire exercée sans la moindre délicatesse⁷⁶.

Le point de vue de biais permet de construire une relation, mais pas de transmettre une expérience : « Nous savons que l'expérience, hélas ou malheureusement, ne se transmet ni verticalement, de père à fils, ni horizontalement, de frère à frère, ni obliquement, de beau-père à beau-fils⁷⁷ ». Or, l'expérience est ce qui est nécessaire à la détermination, au choix. Du vivant de son beau-fils, l'auteur-narrateur déplore le « flottement », l'hésitation d'Antoine devant le choix d'un instrument de musique : n'ayant pas vécu, il ne peut pas choisir.

En revanche, la relation de biais se prête à l'assistance, à l'aide : « L'aide qu'il lui arrivait de me demander, je la lui apportais parfois spontanément⁷⁸ ». C'est encore la musique qui révèle cette possibilité : « Alors que je jouais du piano presque toujours seul, il me fallait partager ce

⁷⁵ J. Drillon, *Face à face*, p.13.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 56

que j'écoutais⁷⁹ ». Que la relation d'aide soit possible ne signifie pas qu'elle réussisse à tout coup : le beau-père échoue à communiquer son amour de Bruckner ou du zarb. Cependant, un concert de Max Roach, le don d'une collection de disques classiques pour un anniversaire atteignent leur but : l'adolescent s'approprie ce qui lui est offert, même s'il est d'abord touché par autre chose que par ce que le presque-père entendait donner. Dans le cas de Max Roach, c'est « l'élégance parfaite (physique, vestimentaire, musicale), la grâce quasi-mozartienne de ce vieux batteur noir qui tapait sur une caisse claire et deux cymbales comme d'autres jouent des mazurkas de Chopin [qui] l'avaient ébloui⁸⁰ ». Pour ce qui est des disques classiques, c'est le « patch-work coloré⁸¹ » des « illustrations de pochette », les « sonorités dorées » des noms de compositeurs ou d'interprètes qui jouent le rôle de sésame.

Si l'obliquité est la marque de la relation de beau-père à beau-fils dans la vie, l'irruption de la mort opère un redressement et justifie le titre du livre : *Face à face*. Ce passage de la relation de biais à la relation de face a lieu de manière progressive : c'est d'abord le médecin qui pense pouvoir dire au beau-père la vérité qu'il voile aux parents biologiques (« je n'étais que le beau-père, en somme, un homme avec lequel on pouvait être direct », p.137). Un peu plus loin dans le texte, Jacques qui sait et Antoine qui ne sait pas dialoguent en face à face p.140). Un nouveau face-à-face se produit lorsque le vivant photographie le moribond avec un flash qui lui fait ouvrir les yeux (p. 144). Puis, le beau-père devient père :

Au début de la maladie d'Antoine, j'ai trouvé que nous manquions d'un homme qui eût les épaules larges, la tête froide, l'esprit d'initiative. Un recours, un père. Quand quelque chose se passait, les visages se retournaient ; qui regardaient-ils ? Je me retournais aussi : il n'y avait personne derrière. C'était donc moi qu'on implorait⁸².

La descente et la montée des escaliers exigent également des deux protagonistes qu'ils abandonnent l'obliquité pour la régularité : « un appui qui fût à sa hauteur », « de manière à me trouver toujours au même endroit par rapport à lui », « la régularité parfaite du rythme », « c'était franc »⁸³.

⁷⁹ *Ibidem*, même page.

⁸⁰ *Ibidem*, même page.

⁸¹ *Ibidem*, p.57.

⁸² *Ibidem*, p.152.

⁸³ *Ibidem*, p.156-157.

La même frontalité préside plus tard à la cérémonie de la chaise percée : « Il faut d'abord le redresser », « il faut prendre garde à ce qu'il ne se fasse pas un croche-pied à lui-même, car ses deux jambes s'entortillent l'une autour de l'autre quand on la pivote. Là, il faut amener les repose-pieds en position horizontale⁸⁴ ... ».

Peu avant la mort du beau-fils, l'auteur-narrateur constate que le regard que les autres portent sur lui a changé : « Enfin, vous êtes parfaits, tous les deux⁸⁵ ». Bien qu'il s'en défende, il lui faut reconnaître que l'agonie d'Antoine l'a fait accéder à la paternité au moins aux yeux d'autrui, que la relation oblique est devenue égale.

Mais c'est chez Antoine que cette frontalité exigée par la venue de la mort s'affirme de la manière la plus nette, sous la forme du refus. Celui qui voulait éviter la rivalité, qui se voulait ami des choses et des êtres, se mue en refusant, en refuseur. Antoine s'oppose de toutes ses forces à sa propre impuissance (« ce refus de l'impuissance était criant », p. 147), à l'aide d'autrui (« refuser le pénilex, refuser le prozac », p. 176), à la mort elle-même.

Enfin, dans un épilogue d'une dizaine de pages, s'opère un retour au contournement, à l'obliquité initiale, après la mort du beau-fils. Annoncé par la « négociation » avec les pompes funèbres, il prend la forme de la découverte par le narrateur redevenu « beau-père » d'un texte d'Antoine intitulé *Végétal* et dans lequel celui-ci narre sa métamorphose en arbre. L'obliquité y fait son retour sous l'espèce de la métaphore :

Antoine auteur a compris tout de suite la nécessité littéraire de la métaphore. Sa nécessité absolue. Ce n'est pas en disant, « je t'aime » ou « je te désire » qu'on exprime son amour ou son désir. Si l'on veut transmettre ce sentiment, on n'évitera pas le détour de la métaphore : tes dents sont des diamants, le Léthé coule dans tes baisers⁸⁶.

La bonne métaphore de la maladie mortelle, ce n'est pas l'hôpital, c'est la métamorphose, la transformation en un être tout autre, « l'admission dans le grand ordre des pins ». La mort est un processus et c'est pourquoi elle ne peut être regardée en face. Le malade se souvient d'avoir été en bonne santé et prévoit la prochaine étape de sa dégradation, mais il ne sait où il en est. Il

⁸⁴ *Ibidem*, p.166.

⁸⁵ *Ibidem*, p.178.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 190.

ne peut que se demander : « quel genre d'arbre vais-je devenir? Un platane du bord des routes, un marronnier de cour d'école⁸⁷ ? »

En devenant écrivain, le mourant métaphorise le processus qu'il est et connaît ainsi de la meilleure manière possible l'embellie finale qui, dit-on, précède le silence. Ce motif de la métamorphose est bien sûr un topos littéraire depuis Ovide et Apulée. Dans la collection *L'un et l'autre*, nous le retrouvons par exemple dans *Tous les parfums de l'Arabie* de Mariette Condroyer, où la narratrice mime à l'occasion d'un spectacle scolaire un arbre vivant de la forêt de *Macbeth*. C'est également l'un des thèmes de prédilection de Paul Valéry, dont nous verrons plus loin que J.-B. Pontalis aurait pu (voulu ?) faire le sujet d'un livre de sa collection écrit de sa propre main.

3. Le père et le fils.

Comme chez Jacques Drillon, c'est aussi la mort qui déclenche l'acte d'écriture dans *Écrire pour quelqu'un*, de Jean-Michel Delacomptée. Nous reviendrons sur le fait que cet ouvrage parut l'année même de la mort de son directeur de collection. Pour l'heure, contentons-nous d'examiner le troisième chapitre du livre, intitulé *Une annonce dans un journal*, et qui débute ainsi :

L'âge venant, j'ai pris l'habitude, comme beaucoup de gens, d'entamer la lecture du journal par la rubrique nécrologique. Cette habitude, sauf événement précis, il est impossible de dater le moment où elle s'installe, mais un jour on s'aperçoit qu'elle existe⁸⁸.

Les lignes qui suivent sont une évocation des rituels matinaux par lesquels, suppose l'auteur, « chacun » commence sa journée : tasse de café, ou brossage des cheveux, ou bien encore choix des vêtements, etc.... Dans ces pages, la naissance du jour, le « lever de rideau », est discrètement associée à son contraire, la tombée de la nuit. Ainsi, l'homme aux vêtements du

⁸⁷ *Ibidem*, p. 194.

⁸⁸ J. M. Delacomptée, *Écrire pour quelqu'un*. 2014, p. 25.

matin reçoit la visite de l'auteur-narrateur « peu de temps avant son agonie⁸⁹ ». Le père, quant à lui, commence sa journée par une cigarette :

A sept heures, mon père se levait. Il descendait en pyjama dans la cuisine. Tandis que le café se préparait, il dégageait de son paquet de gauloises sans filtre-quand ce n'était pas des Boyard papier mais- posé la veille sur le haut du frigidaire arrondi blanc à grosse poignée chromée une cigarette qu'il se fichait au centre des lèvres, sous la moustache. Ensuite, s'étant emparé à tâtons du briquet qu'il avait posé la veille aussi à côté du paquet dans un cendrier vide dont il s'emparait de la main gauche, il tournait nerveusement la molette du briquet dont il approchait la flamme du bout de la cigarette qu'il venait de tapoter contre le cendrier. Les yeux clos, il tirait une bouffée interminable qui lui inondait les bronches, jouissance aussi brève qu'intense qu'une quinte de toux cataclysmique suspendait aussitôt. Courbé en deux sans lâcher la cigarette, le cendrier ni le briquet, il expectorait la fumée dans une furie rauque dont les à-coups s'atténuaient assez vite pour que, s'appuyant de l'épaule contre le frigidaire, il aille rêveusement au terme de l'extase dont, sitôt levé, le gratifiait le cylindre calamiteux qui lui carbonisait si délicieusement les muqueuses que, malgré la violence croissante de ses quintes, il n'a jamais envisagé une seule seconde d'arrêter de fumer⁹⁰.

Sur un lecteur français d'aujourd'hui, l'insistance portée sur la cigarette a de fortes chances de déclencher des associations liées à la maladie et à la mort. Ces associations sont encouragées par la manière dont l'auteur traite la scène. « Dégagée » du paquet comme une flèche d'un carquois, la gauloise « sans filtre » est « fichée au centre ». Le père émergeant du sommeil est décrit comme un soldat blessé accomplissant des gestes guerriers : il « s'empare » d'une main d'un briquet et de l'autre d'un cendrier. Une « flamme » jaillit, ses yeux se « closent », ses bronches sont « inondées » par la fumée. La toux « cataclysmique » le « courbe en deux », mais il ne lâche pas ses armes (cigarette, briquet), ni son bouclier (le cendrier). Une « furie rauque » le possède par « à-coups », il « s'appuie de l'épaule » contre le frigidaire « assez vite » pour que le « cylindre calamiteux » atteigne son but, lui « carbonisant » les muqueuses avec une « violence croissante ». Mais, bien que grièvement blessé, il « n'envisage pas une seule seconde », d'abandonner le combat, « d'arrêter de fumer ». C'est bien d'une scène de duel qu'il s'agit mais qui est l'adversaire ? La suite du texte le montre : c'est la Mort en personne. Le père, par ailleurs albinos, consulte un médecin pour sa bronchite chronique, et se voit prescrire un

⁸⁹ *Ibidem*, p. 26.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 28.

régime amaigrissant qui le mène, lui-même devenu une blême image de la grande faucheuse, à une « disparition prématurée⁹¹ ».

C'est ainsi que se trouve rétrospectivement justifié le chapitre précédent du livre, le deuxième, consacré à la maison paternelle. Se rappeler un être, c'est se rappeler un être qui n'est plus, un mort. Or, pour peu que la personne qui se souvient ait suffisamment vécu, c'est aussi se rappeler un lieu où l'on n'est plus, mais où l'on a été, à deux.

La dualité est présente dès le titre de ce deuxième chapitre : « Au croisement ». Mais il s'agit d'une fausse dualité, d'une dualité illusoire. En effet, le croisement est celui de deux rues évoquant des figures proches, sinon identiques : Chanzy et Faidherbe. Il s'agit dans les deux cas de généraux et administrateurs coloniaux de la troisième République. Masculinité, héroïsme, érudition : ce sont des figures paternelles ; le pôle féminin n'est pas présent. C'est toutefois à la plus modeste des deux rues, et donc des deux généraux, que le père est le plus associé, celle qui porte le nom de Chanzy. Moins célèbre que Faidherbe, il ne parlait qu'une seule langue africaine, le paquebot auquel on avait donné son nom « se fracassa contre les rochers de Minorque dans les Baléares, en février 1910, à l'aube, par temps de brouillard⁹² », et lui-même mourut « à soixante ans [...], quatre ans de plus que mon père quand celui-ci s'est éteint, vidé de toutes ses forces⁹³ ».

La modestie du père est non seulement présente dans la « rue en terre battue », mais aussi dans les « touffes inégales du jardin [...] ratatiné l'été », dans les « pommes poussives », « les grosses cerises que picoraient les moineaux », le « poirier rachitique⁹⁴ ». Cette modestie n'est pas simplement un manque, elle est aussi une qualité :

Notre père répugnait à nous punir. S'il élevait la voix, c'était à regret. Le don qu'il avait pour charmer barrait tout recours à la sévérité des actes. Question non de méthode, mais de tempérament. J.-B. Pontalis, qui était mon ami, possédait le même : il charmait, jamais brutal. Ce qui ne l'empêchait pas de se montrer d'une parfaite franchise lorsque, certain de son jugement, il refusait manuscrit, y compris aux gens qu'il aimait. Si mon père, au lieu de présenter des livres, en avait édité, nul doute

⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

⁹² *Ibidem*, p. 20.

⁹³ *Ibidem*, même page.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 31.

qu'il se fût comporté pareillement. On dirait que le charme, par ses rondeurs, facilite la droiture⁹⁵.

Modeste, vulnérable, le père possède la qualité que n'ont pas les forts, les vainqueurs : le charme. Enoncé à trois reprises dans ce passage, ce don a bien sûr partie liée avec celui du chant, du « carmen ». C'est du père d'un écrivain qu'il s'agit. Qui lui a transmis ce don, ce pouvoir d'écrire, de chanter, de charmer ? Il semble bien que ce soit ce père effacé, faible peut-être, mais charmant. S'il ploie, c'est sous le poids de la « cargaison de livres⁹⁶ » qu'il transporte de librairie en librairie. S'il disparaît prématurément, c'est que, « lourd de cette croix qu'il adorait » la serviette en cuir de représentant de maisons d'éditions, la « vache », s'est symboliquement réduite comme peau de chagrin.

Dans le même passage est nommé pour la première fois J.-B. Pontalis, lui aussi charmeur et charmant, qui vient de mourir au moment où l'auteur commence son livre. L'éditeur est désigné comme un « ami⁹⁷ ». Le père par la chair et le père en esprit sont ainsi mis en parallèle : tous deux charmants, amicaux, mais droits. Et ils sont morts tous les deux, l'un il y a longtemps, l'autre tout récemment. C'est bien la mort qui fait écrire : elle est présente au commencement du livre comme au commencement du jour.

4. Deux photographies.

Commencement du livre, commencement du jour : le livre de Jean-Michel Delacomptée s'ouvre sur le commentaire d'une photographie reproduite en huitième page. Le chapitre est intitulé « L'homme à la vache ». La photo montre un homme marchant dans la rue en tenant son fils par la main, et conversant avec lui. La scène est située par l'auteur en début de journée. Il décrit minutieusement et interprète longuement l'image, tout au long du premier chapitre. Le lecteur, la reproduction sous les yeux, peut suivre et vérifier sans difficulté ce commentaire, qui

⁹⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 22.

permet d'introduire le récit en situant les deux personnages principaux : l'auteur-narrateur et son père.

Un point nous semble mériter un examen plus approfondi. Il s'agit de la « vache » déjà mentionnée et qui apparaît dès le titre de ce premier chapitre. Cette « vache » est donc la serviette de cuir du père, représentant en librairie. Elle est peu visible sur la photo, cachée par un pan de manteau. Or, l'auteur-narrateur nous dit que « le cuir » dont elle est faite « domine⁹⁸ » comme celui des « chaussures ». Pourtant, ces chaussures, elles non plus, n'ont rien qui attire particulièrement l'œil sur la photographie. Ces deux objets en cuir occupent les trois pages centrales du chapitre et peuvent être considérées comme au cœur du souvenir subjectif suscité par la photo chez l'auteur. La serviette contenant des livres est le « faix⁹⁹ » du représentant en librairie, la porter est son « destin », sa « croix », qu'il « adore ». Cette peau de bovidé aurait-elle quelque connotation christique, rappellerait-elle quelque animal sacrificiel scellant une alliance ?

Dans *L'amour des commencements*, publié en 1986, J.-B. Pontalis commentait déjà une photographie qui ressemble fort à celle de J. M. Delacomptée. Il s'agit là aussi d'un père et d'un fils photographiés de face dans une attitude affectueuse. La mort y est également présente, puisque la photo est prise trois jours avant le décès du père sur un champ de bataille qu'il avait connu étant soldat. Dans le commentaire de Pontalis, on relève trois occurrences du mot « pacte » et deux développements de la notion d' « alliance¹⁰⁰ ». Cette alliance est celle du silence :

Silence de mort pour faire vivre le mort. Seul moyen de perpétuer la main sur l'épaule, l'épaule sous la main. Croyance au salut réciproque : je sauvais un père de l'oubli, je sauvais un fils de l'abandon. Seule une bouche close peut préserver le trésor dans le sac hermétique d'une âme-corps. Pour ne pas vivre jusqu'au bout, c'est-à-dire, tout compte fait. Jusqu'à l'effacement, le deuil de mon père, je resterai toujours, peu ou prou en deuil de langage¹⁰¹.

La parole efface l'être, Le langage est une dépense, une perte. Parler, c'est libérer le souffle, et non le garder ; c'est, au bout du compte, expirer. Cette notion très archaïque, présente par exemple dans le mythe de Pandore, se retrouve bien sûr dans *La peau de chagrin* de Balzac, livre de chevet de Freud sur son lit de mort. La peau de chagrin est aussi l'autre nom du

⁹⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁰ J.-B. Pontalis, *Œuvres littéraires*, Quarto, Gallimard, 2015, p. 162- 164.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 161.

« Galuchat », peau de raie (mais d'origine longtemps et volontairement mystérieuse) qui fut à la mode en tant qu'objet de maroquinerie à plusieurs époques. L'un des ouvrages de la collection *L'un et l'autre* est consacré à son « inventeur » en France¹⁰². Le maroquinier Galluchat consacra sa vie à la recherche de l'animal dont la peau donnait ce « shagreen » (du turc « sagri », cuir) que ses concurrents anglais vendaient si cher. Était-ce un chien de mer, un requin, une sorte de baleine ? Toujours est-il qu'il y perdit la raison, la parole, le souffle.

Il faut certes se garder du danger de la sur-interprétation. Nous voyons cependant deux raisons de ne pas écarter cette suite associative. La première touche au pôle éditorial, le plus en amont ; J.-B. Pontalis avait une culture suffisamment vaste et érudite pour voir les implications même lointaines d'une notion ou d'une image. La deuxième concerne le pôle de la réception, le plus en aval. Il est admis au moins depuis Stanley Fish¹⁰³ et même depuis Proust que la lecture est un acte, et que cet acte peut être, ou devenir, collectif. S'il me faut reconnaître en tant que lecteur individuel que la chaîne associative mentionnée n'est que la mienne, peut-on m'empêcher de supposer, ou d'espérer même, que d'autres la perçoivent aussi ? Cette supposition, ou cet espoir, tendrait à confirmer l'intuition de Martine Boyer-Weinmann que *L'un et l'autre* constitue une « géante méta-biographie-gigogne¹⁰⁴ », une œuvre chorale et à nombreuses voix duelles et duales, dont J.-B. Pontalis est *in fine* l'auteur premier. Vache-Chagrin-Galuchat.

5. Maîtres et disciples.

Que la filiation puisse être entièrement ou partiellement spirituelle relève du lieu commun. Il s'agit moins de le contester que de chercher à décrire cette paternité en esprit qu'est la relation de maître à disciple. Elle peut être interne à un texte ; c'est le cas dans *Rimbaud le fils* de Pierre Michon dont nous avons examiné quelques chapitres. Le héros-poète commence bel et bien son parcours comme un disciple des « maîtres » Izambard et Banville. Ces maîtres ne sont

¹⁰² Michèle Hechter, *Galluchat ou les mirages de la mer de Chine*, 1989.

¹⁰³ Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2007.

¹⁰⁴ Martine Boyer-Weinmann. *La collection « L'un et l'autre ». Jean-Bertrand Pontalis et l'ajustement biographique*, article paru dans la revue en ligne *Cercles* et dans *Approches*. n° 160, décembre 2014, p. 3.

pas ceux de l'auteur, ni probablement du lecteur. Ils n'en sont pas moins, à l'intérieur de ce système clos qu'est le livre, les « maîtres » qui ouvrent au disciple Rimbaud la voie de la poésie.

La relation de maître à disciple peut déborder le texte, prendre ses racines hors du livre. L'ouvrage de Guy Goffette consacré à Verlaine¹⁰⁵ offre un exemple de ce cas de figure. Ce débordement, cet enracinement dans une extériorité est double. Il y a d'une part une déférence, une reconnaissance de dette autant artisanale que spirituelle de l'auteur biographe (le poète Guy Goffette) envers l'auteur biographié (le poète Verlaine). D'autre part, le maître biographié est lui-même pris dans une allégeance, dans une dette à la fois extra-textuelle et extra-existentielle. En l'occurrence, le maître lointain du poète est un peintre. Non pas d'ailleurs Watteau, Fragonard ou un autre créateur de *Fêtes galantes*, mais Rembrandt.

Voyons d'abord la première relation de déférence « externe », celle du poète admirateur envers le poète admiré. Outre des citations de Verlaine, Guy Goffette insère dans sa prose des vers de son cru. Le premier poème est inséré dans le chapitre VII, p. 45 :

Ô la première amoureuse dans les jardins qui penchent
vers l'automne, et sous la destinée des branches basses,

le fruit lourd de nos cœurs discords déjà et mal chanceux.
Je n'oublierai jamais, Elisa, vos grands yeux

pleins de chiens aux abois, pleins de biches forcées
et de chemins rompus au beau mitan des bois

ni ce bruit terrible de vaisselle cassée, ni l'effroi
des hôtes quand, pâle dans votre robe de midi,

vous avez lancé entre les murs de l'horizon
et contre la vie même ce long déchant de rossignol

qui tombe foudroyé, tombe sans raison
dans le fouillis des nappes. Je n'oublierai jamais,

¹⁰⁵ G. Goffette : *Verlaine d'ardoise et de pluie*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, Paris, 1996.

Verlaine, ton émoi ni cet essoufflement dans la tempête
qui te faisait boîter en courant sur la route

(et chaque fois que te glas sonne dans la campagne,
je te revois la face blême et les yeux fous)

Pauvre Arrmide sans Béatrice, toi que la bise
malmène et qui trébuche dans ton parapluie

parce que le monde est trop vaste et trop dur pour toi seul.
Ô veuf inconsolable, bois, oui, bois l'amère

verte de deux sous dans le coin affalé du bistrot :
Elisa, le rossignol de Lécluse n'est plus.

et son visage sous la terre que tu n'as pas revu,
qui te l'enlèvera désormais, qui, ces grands yeux verts

et cette bouche faite pour les baisers, qui
pour t'en distraire l'âme un peu, sinon cet ange

furieux, la « petite crasse » de l'Ardenne poitrinaire,
Rimbaud, le point noir du soleil sur ta face-à-face

et le poing de ton cœur sur la table à jamais
indécis et qui tremble ? Pauvre Lélian, vois

ce brin de paille dans le torchis des rêves, c'est toi
toi jusqu'à ce que la mort, cette gueuse plus forte

t'enlève aux bras des gourgandines pingres.

Si ce poème était de Verlaine, ce serait le Verlaine « fou », l'inventeur de rythmes nouveaux, le tordeur de vers et de rimes. Les vers sont tantôt de vrais alexandrins aux hémistiches réguliers (« pleins de chiens aux abois, pleins de biches forcées »), tantôt des quasi-alexandrins de treize syllabes aux rimes décalées (les deux premiers vers), tantôt des décasyllabes etc... Les homophonies sont irrégulières et surprenantes (« abois » en fin

d'hémistiche, puis « bois » en fin de vers suivant). Les enjambements sont fréquents non seulement de vers à vers, mais parfois de distique à distique (amère/verte, ange/furieux). Le poème n'est d'ailleurs pas autonome mais issu d'un début de chapitre en prose s'ouvrant sur l'invocation exclamative « Elisa ! ». La petite cousine dont le nom ressemble à celui de la mère (Eliza-Stéphanie) apparaît comme le premier amour du poète et cette ambiguïté insuffle le texte, lui donne son énergie jusqu'à ce que les phrases basculent en vers, la prose en poésie.

C'est cette même ambiguïté, ce même amalgame, qui donne sa violence à la mort du premier amour, qui est alors en même temps la mort de la mère, et qui fait surgir « cet ange/furieux, *la petite crasse* de l'Ardenne poitrinaire, Rimbaud ». Le poème est, dans son rythme chaotique, une trébuchante et haletante course après un amour qui ne parvient pas à s'assouvir. Le pauvre Lélian ne peut aimer ni Eliza, ni Elisa aux yeux « verts », ni le pervers poitrinaire. Il lui reste alors « l'amère/verte de deux sous », et les « gourgandines pingres » auxquelles l'arrachera « la mort, cette gueuse plus forte ». Chaque amour n'est qu'une moitié d'amour ne pouvant chercher à s'accomplir que dans la scansion suivante, dans la rime qu'il faut chercher un peu plus loin, mais où ? L'absinthe, la « fée verte », apparaît ainsi comme une métaphore de cette vision troublée, de cet amour trompeur que Verlaine (verveine en patois. autre boisson verte) ne peut étreindre.

C'est à nouveau, mais de façon encore plus marquée, le phonème/biographème « ver », avec toutes ses associations, qui est la marque de l'autre poème que Goffette insère dans son récit :

Ô verre verdoyant des étangs
où, calmes les loups gris s'en allaient
boire la nuit, et leurs grands yeux blancs
signaient l'ombre comme en un ballet.

Verlaine, et qu'importe le décor,
c'est toujours l'enfant frêle et rêveur
qui ne peut faire barre de son corps
à ce qui monte en lui, et qui pleure.

C'est le vent du Nord qui le déchire
ou le schiste ouvert comme un canif,
ou c'est la plainte encore, le délire
du grand cerf blessé, qui met à vif

son âme gamine et qui s'ignore
comme tous ceux qu'un pays traverse
et qui ont beau marcher leur effort
reste vain et la nature verse

en eux le sang vert d'un lent poison,
plus lourd que toute mémoire et puis
plus long à mourir que la chanson
nue des blés sous les doigts de la pluie.

Ô fée verte d'ici, que n'es-tu
la belle qui ramène, naïve,
l'alme douceur à ce vieux têtù,
couché sur la table, qui dérive ?

Cette fois, si ce poème était de Verlaine, on serait tenté de dire que c'est le Verlaine « sage », repentî, pieux. Ennéasyllabes parfaitement réguliers, homophonies finales croisées de bout en bout, alternance des rimes masculines et féminines : Goffette semble, comme son maître, se repentir de ses folies passées. Mais cette harmonie n'est qu'une nostalgie d'harmonie, comme le montrent les deux enjambements de quatrain à quatrain du milieu du poème (« qui met à vif/son âme gamine », « et la nature verse/en eux le sang vert »), qui miment le geste de la serveuse d'absinthe. La sagesse n'est ici qu'un désir de sagesse, puisque l'amour premier est à jamais perdu et que nul ne saurait retrouver en ce monde le regard qui l'a vu naître.

Mais c'est ce regard auquel Verlaine ne saurait échapper. La seconde relation de référence/déférence « externe », celle du biographié envers son maître à lui concerne non un poète, mais un peintre. Si le Rimbaud de Pierre Michon cherche à (re)trouver une voix, un chant, le Verlaine de Goffette veut se souvenir d'un œil, d'une image. Les pages 83 à 87 du livre sont consacrées à Saskia, l'épouse et modèle de Rembrandt. Sous son pinceau, la jeune mariée

« devient Artémise et Sophonisbe, elle est Flore et la vierge dans tous ses états¹⁰⁶ ». Maître du clair-obscur, Rembrandt accompagne Saskia de la vie à la mort, de la maternité à la tuberculose. C'est ce « clair-obscur » qui fascine Verlaine et dont il ne peut se déprendre :

C'est un œil avant toute chose. Verlaine un œil perçant qui vibre et qui écoute. Un œil de vin lourd qui sent, qui s'attarde et qui palpe, et qui, d'un coup, ravit sa proie comme une fleur au talus. Il l'a dit lui-même dans ses *Confessions* : « Les yeux surtout chez moi furent précoces ». Dans son visage sans beauté, seuls vivent les yeux tantôt tendres, brumeux, tantôt durs et sombres. Des « yeux de japonais exilé », dira d'abord Mathilde, mais, dès leur première entrevue, « son regard, habituellement luisant et noir, était devenu câlin et doux en me regardant¹⁰⁷ ».

La figure maternelle impossible à fixer dans la réalité semble avoir trouvé une incarnation dans l'eau-forte de Rembrandt dont Verlaine refuse de se séparer. « Les filles à trois francs cinquante¹⁰⁸ », la « fée verte » sont d'autres substituts de la petite cousine et quasi-mère, mais c'est Saskia qui se rapproche le plus du souvenir du poète. Le poète retrouve dans cette relation du poète à l'image, à la peinture, la scission, le dédoublement qui parcourt tout le livre de Goffette. De même qu'Eliza ne peut être vue que sous les traits d'Elisa, la fée du berceau rencontrée seulement au bistrot ou au bordel, ce n'est pas Rembrandt lui-même qui apparaîtra dans l'œuvre. Les références avouées, dites, seront plus lumineuses, moins ombreuses : Watteau, Boucher, Fragonard. *Les fêtes galantes* sont un effort, peut-être une sublimation, pour transformer en lumière un clair-obscur, une image mixte, ambivalente.

Un système similaire de double « référence-déférence » externe à la biographie comme système clos peut être décelé dans *Jusqu'à Faulkner*, de Pierre Bergounioux. Le premier degré référentiel/déférentiel relie le romancier Bergounioux au romancier Faulkner, le second Faulkner à Homère. Ces deux degrés sont présents dès les premières lignes du livre :

Des petits garçons, c'est ce que tous les écrivains, morts ou vifs ou encore à naître, sont devenus lorsque *Le Bruit et la fureur* est sorti des presses en 1929 et la raison en est que l'auteur a dit les choses, écrit, enfin comme le ferait un petit garçon. A cela s'annonce le passage de Faulkner. Il s'achèvera comme il a commencé. Lucius

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 87.

Priest, onze ans, juché sur un cheval à moitié fou, Lightning (l'Eclair), lutte de vitesse avec son rapide rival Akrum (l'Achéron)¹⁰⁹.

Le « petit garçon » de « onze ans », c'est Bergounioux découvrant Faulkner, ainsi qu'un passage ultérieur l'explicitera. Mais le vieillard aveugle est présent aussi, évoqué par « le bruit et la fureur », le « cheval à moitié fou », « L'Eclair » ; « l'Achéron ».

Dans la suite du livre, les deux figures tendent à se disjoindre, Bergounioux évoquant tantôt le « petit garçon » qu'il fut, tantôt le grand ancêtre commun à tous les conteurs d'histoires. La découverte de Faulkner par le jeune auteur est racontée dans les pages 48 à 55 du livre. L'épisode est situé en « 1962 ou 1963 », Bergounioux étant enfant et Faulkner sur le point de mourir ou déjà mort d'une chute de cheval. Dans une bibliothèque de province à « la cheminée Renaissance historiée de créatures mythologiques en bas-relief », le « petit garçon » met la main sur un exemplaire de *Sanctuaire*. Choqué par les fautes de syntaxe et l'immoralité du texte, il envisage d'écrire une « petite homélie » et de l'envoyer à l'éditeur. Faulkner apparaît ainsi comme celui qui, le premier, force Bergounioux à écrire, lui enjoint paradoxalement de prendre la plume. Dans ce qu'on pourrait appeler un désir ambivalent de filiation, le biographe se voit comme l'héritier de son contre-modèle, devenu modèle, mourant :

J'aimerais bien, pourtant, que ce soit en 1962, au printemps, et non pas à l'automne ni en 1963, que j'aie porté une main innocente sur *Sanctuaire* avant de le repousser, révolté. Parce que, alors, Faulkner est vivant. Il doit mettre la dernière main à la belle qui oppose Akrum à Lightning, portant Lucius Priest, lequel est persuadé qu'ils ont perdu alors qu'ils ont gagné, comme il le comprendra vingt pages plus loin. à la fin, juste avant de demander à Miss Corry - Everbe en fait - comment elle a appelé ça, le nouveau-né, dans son berceau, et ne découvre qu'elle lui a donné son propre nom, *Les larrons* paraissent le 4 juillet 1962. Le 5, Faulkner qui s'obstine à monter sur un cheval, tombe et meurt le lendemain¹¹⁰.

Survivance, révolte, transmission : c'est bien d'une figure paternelle qu'il s'agit. Le « grand-père » spirituel, Homère, est présent en filigrane, sous diverses formes, thématiques ou formelles : à nouveau « Eclair » et « Achéron », l'importance du « cheval », plus haut « l'homélie¹¹¹ », Faulkner supposé « mort et enterré depuis longtemps, ce qui était, par-delà les

¹⁰⁹ Pierre Bergounioux, *Jusqu'à Faulkner*. 2002, p. 7.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 48.

âges, les genres, les pays, un trait commun à tous les écrivains¹¹² », « l'enfance de l'Humanité¹¹³ ».

Tout au long de *Jusqu'à Faulkner*, l'ancêtre spirituel commun est évoqué à de nombreuses reprises :

L'Iliade et L'Odyssée sont filles de l'absence et de la nuit. L'aède est étranger à ce qu'il nomme, et doublement. D'abord, les événements qu'il évoque se sont produits deux ou trois siècles plus tôt, à des lieues d'Ios ou de Chios où il versifie, Ensuite, il ne sait rien de ce qu'il décrit, le tourbillon du combat, l'éclat des armes, les clameurs, les visages grimaçants sous le casque, les figures peintes sur les boucliers, la frayeur, le sang répandu, la mon, le triomphe, l'infamie. Son infirmité l'a retranché des heures, des lieux où la vie s'exalte, s'apparaît à elle-même dans la lumière absolue de la destruction. Il est des vérités qu'on ne prend que là. Il faut courir un risque mortel pour les deviner¹¹⁴.

La cécité est la chance d'Homère, « les yeux de la tête », le « prix exorbitant » par lequel « se paie l'accès au registre de la grande narration¹¹⁵ ». Pour que la pensée naisse, un arrachement au réel est nécessaire. Elle a besoin d'un abri, d'une protection, sans lequel elle ne saurait rendre compte de ce même réel. Cet écart est la littérature même. Homère ne décrit pas « la nuit, les rêves, les ombres du Ténare¹¹⁶ », mais ce que précisément il ne peut pas voir, « les combats dans la plaine, les îles lointaines », le monde extérieur. Loin de celui-ci, il le fait exister une seconde fois, en hexamètres et épithètes.

Faulkner lui-même échoue dans sa quête d'héroïsme. Refusé en 1917 par l'armée américaine en raison de sa petite taille, il s'engage dans l'aviation canadienne, mais n'a pas terminé son entraînement lorsque la guerre prend fin. Alors « il raconte à qui veut bien l'entendre qu'il a volé sous les couleurs du *Royal flying corps*. Il aurait même été blessé au combat et porterait une plaque d'acier vissée à l'intérieur du crâne¹¹⁷ ».

¹¹² *Ibidem*, même page.

¹¹³ *Ibidem*, p. 55.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 10-11.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 80.

Bergounioux biographe cherche à rendre compte de ce qui, dans la vie de Faulkner, est propre à l'écrivain. Un aspect de cet enracinement de la littérature dans la vie est le rapport au temps. Le romancier a besoin d'avoir derrière lui une certaine portion de vie déjà vécue, il a besoin d'expérience, d'une certaine quantité d'expérimentations déjà faites et assimilées : « Pour des raisons qui tiennent à son objet même, à la vie, la grande prose veut des hommes faits, formés à son école et non pas, par exemple, des collégiens¹¹⁸ ». En cela, le romancier est la figure inverse du poète qui peut très jeune se heurter aux choses et, dans ce heurt, faire jaillir de matinales étincelles. Ces étincelles poétiques sont produites par l'expansion de la sensibilité, par son avancée dans le monde. Lorsque cette expansion cesse, le poète se tait, ou continue une carrière à la Banville. « Pour les conteurs d'histoires, c'est l'inverse. Ils peuvent bien avoir le pressentiment du monde dont ils ont reçu, inexplicablement, la clé. Sa lourde porte est loin, encore, ils ont du chemin à parcourir, un certain nombre d'expériences à faire, des vérifications à effectuer, celles-là même dont meurt la poésie, l'étroitesse de la vie quotidienne, le travail à heures fixes dans une administration, aux champs, à l'atelier, les hommes réels, les lieux habités¹¹⁹ ». C'est ainsi que Bergounioux raconte un Faulkner pas encore trentenaire qui « tue le temps¹²⁰ » dans l'Amérique de la prohibition, voyage en Europe, revient chez ses parents. Ce temps lui est nécessaire pour « relever les contours de la nécessité », « connaître le poids de la réalité ». Ses tentatives littéraires des années 1920 sont décrites comme étant aussi tâtonnantes, aussi balbutiantes que son apprentissage de la vie, la chance de Faulkner, c'est de vivre aux antipodes des salons de la vieille Europe et de ses littérateurs rentiers. Il vit lui-même dans « l'inquiétude vitale » qui est le lot de l'américain sans fortune du début du XX^e siècle. Vivre, c'est survivre, exercer toutes sortes de métiers payés à la semaine, dans l'urgence d'une société encore naissante. Loin du monde de Proust ou de Joyce, il retrouve celui d'Homère.

Nous avons donc vu depuis le début de cette étude que plusieurs ouvrages de la collection *L'un et l'autre* laissent apparaître un axe vertical, celui de la paternité, de la filiation, biologique ou spirituelle, frontale ou biaisée, proche ou lointaine. Elle peut aussi être maudite, toxique, comme dans *La marque du père* de Michel Séonnet, où le géniteur de l'écrivain autographe est un volontaire français de la Waffen-SS. Il semblerait logique de faire succéder à cette première partie un développement consacré à la maternité, à la figure de la mère. Ce thème est présent

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 81.

¹¹⁹ *Ibidem*, même page.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 82, comme les citations suivantes.

dans les ouvrages de la collection. Il se manifeste toutefois de manière moins insistante, et surtout il tend à la relation « horizontale », celle de l'amour, de l'éros. C'est pourquoi nous ferons succéder à l'étude des paternités celle de cette altérité qu'introduit dans nos vies et dans la littérature la figure de la femme.

L'AUTRE SEXE.

Nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre trois ouvrages de la collection *L'un et l'autre* qui sembleraient plus particulièrement justifier de la renommer en *Il et elle* ou *Elle et lui*, même si la figure féminine y est présente dans d'autres, de manière explicite (*Devant ma mère* de Pierre Pachet) ou implicite (*La non personne* de Michel Braudeau dans lequel la génitrice de l'auteur-narrateur n'est nommée qu'au dernier chapitre). L'homme et la femme, c'est bien sûr la mère et le fils, mais c'est aussi l'amant et l'amante. La relation verticale, de filiation ou de succession, évolue vers l'horizontalité, l'amour sexué.

1. Présence de la mère.

Nous avons déjà commenté le motif de la paternité dans *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon. Mais le fils est bien sûr également celui d'une mère. Au début de la vie du poète, elle est physiquement présente, contrairement au père. Les toutes premières lignes du livre l'évoquent :

On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Anhur Rimbaud. On ne sait pas si d'abord elle maudit et souffrit ensuite, ou si elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction persista ; ou si anathème et souffrance liés comme les doigts de sa main en son esprit se chevauchaient, s'échangeaient, se relançaient, de sorte qu'entre ses doigts noirs que leur contact irritait elle broyait sa vie, son fils, ses vivants et ses morts¹.

Tout au long du premier chapitre, une série de traits caractérisent la mère du poète :

- *Souffrante, souffrit, souffrir, souffrance, brodequins* : 5 occurrences.
- *Mauvaise, maudit, malédiction, anathème, imprécation, imprécatrices* : 10 occurrences.

¹ *Op.cit.*, p. 13.

- *Doigts noirs, doigts de sa main, doigts, patenôtres, caressaient, les doigts en elle* : 10 occurrences.
- *Créature de désastre, créature de refus et de désastre, créature, créatures sans désastre* : 5 occurrences.
- *Puits, puits sans mesure, parois de ce puits, margelle, puits d'encre à pic, puisatier, se tarissant* : 7 occurrences.

L'image ainsi créée est celle de la parque, de la sorcière, de la créature qui sépare du créateur. Souffrante, elle fait souffrir ; maudite, elle maudit ; elle file une destinée mauvaise qui n'attend qu'un coup de ciseau ; on émerge d'elle, mais au risque de s'y noyer tout aussitôt.

Cependant, l'ambivalence demeure présente. La main de la mère est aussi celle qui a mis au bras du fils le brassard de la communion, « lingerie cléricale » certes ridicule, mais néanmoins signe de bienveillance. D'autre part, un dialogue s'instaure dès ce premier chapitre entre la mère et son jeune fils. Aux « patenôtres » de l'une répondent les premiers essais poétiques de l'autre :

Ou alors il ne les haïssait pas du tout : la haine n'est pas une bonne marieuse. Les vers sont faits pour être donnés, et qu'en échange on vous donne quelque chose qui ressemble à l'amour : ils font des couronnes de mariage ; et, toute désastreuse qu'elle fût, peut-être parce qu'elle l'était, la créature avait plus que quiconque vocation à recevoir de l'amour, et pourquoi pas à en donner : elle aspirait comme les autres à d'impossibles noces, à son insu ou pas².

Les maladroits vers du fils apparaissent ainsi comme un don à la mère, un cadeau. Ils ont le pouvoir de pacifier la mauvaise mère pendant quelques instants :

Elle lui caressait la tête alors, cela se peut. Car c'était bien un cadeau, dans un sens. Et quand d'autres fois l'enfant lisait à haute voix la dernière mouture de ses tartines virgiliennes limées au plus juste pour des concours de sous-préfecture, ainsi que nous pouvons penser que souvent il le fit devant elle comme à Saint-Cyr les filles pour le roi, estomaquée mais réticente, dédaigneuse, royale c'est-à-dire sans merci, quand donc il y allait devant elle de ses très hautes patenôtres et lui aussi royal, passionné, admirable et ridicule comme le petit Bonaparte à Brienne,

² *Ibidem*, p. 15 et 16.

comme lui vaguement terrifiant, nous pouvons penser qu'alors ils étaient plus proches qu'ils n'auraient su le concevoir³.

Ce qui a lieu ici entre la mère et le fils, c'est un dialogue, une conversation. La conversation est également au centre d'une autre relation, ou plutôt d'un nœud de relations narré par François Bott dans *La demoiselle des Lumières* (1997).

2. Mère, sœur ou amante spirituelle ?

Dans le cas de Mademoiselle de Lespinasse, héroïne de ce livre, la filiation est surtout celle de l'esprit, ou de la parole qui l'exprime. Julie de Lespinasse est certes aussi une amante selon la chair, mais c'est l'amour de salon, un amour épistolaire et de conversation qui domine.

On peut considérer, du point de vue des relations avec les uns et les autres, que Julie se trouve au centre d'une toile, ou d'une étoile, dont les branches vont dans quatre directions. La première, vers le haut, est celle de l'ascendance : de qui Julie est-elle la fille ? La seconde, vers la droite, est celle de l'amour selon l'esprit : de qui Julie est-elle l'âme-sœur ? La troisième, vers la gauche, représenterait l'amour selon la chair : de qui est-elle l'amante ? La quatrième direction, enfin, pourrait être celle de la filiation : quels sont les « fils » de cette demoiselle ?

Examinons d'abord la branche de ce schéma imaginaire qui serait dirigée vers le « haut ». Julie de Lespinasse n'était pas « née », elle n'avait pas de « naissance », dans le langage du XVIII^e siècle, puisqu'elle n'était que la fille naturelle de la comtesse d'Albon. À la mort de celle-ci, alors que Julie avait quinze ans, elle fut dépouillée de sa part d'héritage par les enfants légitimes.

Réduite au rôle de gouvernante de ses neveux, elle se trouva vivre sous le toit de sa demi-sœur, qui avait épousé l'amant de sa mère soupçonné d'être le père de la bâtarde. Ainsi,

³ *Ibidem*, p. 18.

l'ascendance de Julie de Lespinasse est placée sous le signe non seulement de l'absence et de la disparition, mais de l'illégitimité et de la dégradation : c'est ce qu'exprime la citation « inversée » d'un titre de Cioran, qui donne celui du troisième chapitre du livre de Bott : *De l'inconvénient de n'être pas née*⁴.

Comme le Rimbaud de Michon, la Julie de Lespinasse de François Bott se cherche et se trouve une ascendance de substitution. Le rôle de la mère morte trop tôt est rempli par Mme du Deffand, que François Bott introduit dans son récit par le truchement de Lytton Strachey⁵. Tante de Julie, cette marquise est en premier lieu évoquée comme amante scandaleuse : âgée de plus de soixante-dix ans, elle écrit des lettres passionnées à Horace Walpole, son cadet d'une génération. Le schéma œdipien est évident pour un lecteur d'aujourd'hui. Il s'inscrit ici dans un contexte dans lequel le désir amoureux fait l'objet d'un double déplacement : la marquise aime un fils imaginaire ou symbolique ; de surcroît, aveugle à la fin de sa vie, elle déplace dans l'échange épistolaire (peut-être dans la parole dictée) la vue impossible de l'amant. Après cette prolepse, l'auteur-narrateur conte « le sauvetage d'une demoiselle de province⁶ » : Julie devient dame de compagnie de sa tante. Le monde parisien dans lequel Mlle de Lespinasse est alors introduite est celui de la parole, ou, plus exactement, celui de la conversation, du dialogue dans le « théâtre du monde⁷ », les « fêtes de l'esprit » alternant avec « les confidences du boudoir ». Tout au long d'une journée dont la description est empruntée aux frères Goncourt, la marquise converse avec sa camériste, ses visiteurs et visiteuses, rapporte de ses courses « des anecdotes, des histoires, des médisances, les dernières rumeurs et les derniers potins de Paris⁸ », puis philosophe aux Tuileries avant de causer dans tel ou tel salon. Cette incessante causerie, légère, « volage », a deux contrepoints : le timbre de la harpe, et la question sans cesse posée à nouveau : « what time is it⁹ ? ». Entre-temps, la marquise n'aura pas manqué de faire quelques emplettes « de consolation » au « Chagrin de Turquie », déjà évoqué à propos d'autres ouvrages de la collection, et dont

⁴ F. Bott, *La Demoiselle des Lumières*, p. 21.

⁵ *Ibidem*, p. 16-19.

⁶ *Ibidem*, p. 25-28.

⁷ *Ibidem*, p. 29, comme les citations suivantes.

⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁹ *Ibidem*, p. 35.

François Bott suppose ici qu'il est peut-être ainsi nommé « parce que l'endroit éveillait des convoitises que l'on ne pouvait satisfaire¹⁰ ».

Dire d'un personnage réel ou fictif qu'il s'est trouvé un parent de substitution implique dans la culture postmoderne qui est la nôtre une dimension largement inconsciente, cachée, non exprimée. La relation qui s'établit entre Julie et la marquise fut d'emblée lucide, énoncée et même quasi-contractuelle :

Nous dînerons souvent ensemble, tête-à-tête, et nous nous confirmerons l'une et l'autre dans la résolution de ne faire dépendre notre bonheur que de nous-mêmes ; je vous apprendrai peut-être à supporter les hommes, et vous, vous m'apprendrez à m'en passer. Cherchez-moi quelque secret contre l'ennui, et je vous aurai plus d'obligation que si vous me donniez celui de la pierre philosophale¹¹.

Julie se voit assigner la mission de guérir la marquise de l'ennui. Le sentiment dont il est ici question n'est pas le tourment positif, aigu, du siècle précédent. Il ne s'agit pas de l'« ennui » de Phèdre, assignable à une cause précise et identifiée. Mme du Deffand cherche un remède à un sentiment proche de l'ennui tel que nous l'entendons. C'est le sentiment qui est la marque d'un monde « désenchanté », désacralisé, privé de la majesté de l'être ; on pourrait le rapprocher, *mutatis mutandis*, de l'« ennui » d'Alberto Moravia. La société des salons ressemble ainsi à la nôtre, qui permet ce sentiment vague, indéfinissable, mais susceptible d'atteindre un degré insupportable.

Dans le salon qu'elle anime, Mme du Deffand pratique la lucidité : c'est là sa vertu cardinale. Au comte de Pont-de-Veyle qui s'étonne d'entretenir avec elle depuis si longtemps des relations « sans nuage¹² », elle répond que l'indifférence réciproque en est sans doute la cause. A sa cécité physique, elle veut opposer la lumière du discernement mental : « ni roman, ni tempérament¹³ ». Elle divise le monde en trois catégories : les « trompeurs », les « trompés » et les « trompettes », ces derniers faisant « la réclame du mensonge¹⁴ ».

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹¹ *Ibidem*, p. 27.

¹² *Ibidem*, p. 38.

¹³ *Ibidem*, même page.

¹⁴ *Ibidem*, p. 39.

La lucidité impitoyable de la marquise est contrebalancée par la douceur, le sentimentalisme et la sensualité de Julie. Par son tact, sa jeunesse et sa présence physique, elle rend respirable l'atmosphère morale qui émane de la vieille dame encapuchonnée et enfoncée dans un fauteuil qu'on appelait son « tonneau¹⁵ ».

François Bott utilise une métaphore politique pour narrer la fin de la relation entre Mademoiselle de Lespinasse et la Marquise du Deffand. Au « séparatisme » a succédé l'indépendance d'un nouvel état. Le premier acte du drame est introduit par la venue dans le salon de la marquise de John Taafe, un jeune libertin irlandais. Julie s'éprend de lui et veut l'épouser. Sa tante s'y oppose. Ici, c'est le schéma sexuel, au sens freudien, qui domine : le jeune homme sépare la fille de la mère.

Pour le deuxième acte de la rupture, François Bott recourt cette fois à une métaphore venue des mondes marchand et civique : Mlle de Lespinasse fait « concurrence¹⁶ » à Mme du Deffand, qui procède à un « licenciement abusif ». En effet, elle surprend sa protégée en train de tenir une sorte de salon annexe et la chasse. Julie ouvre alors son propre salon quelques rues plus loin. Ainsi prend fin la relation « verticale » d'ascendance et de filiation que j'ai essayé de décrire. La fille abandonnée abandonne à son tour sa mère substitutive. Ou bien, pour suivre François Bott dans son itinéraire métaphorique, la filiale se sépare de la maison-mère et lui fait concurrence. Il me faut maintenant examiner les relations de Mlle de Lespinasse avec « l'autre » sexe, telles que les narre François Bott.

Tout au long de sa vie. Julie s'entoura d'hommes. Ceux-ci se répartissent clairement en deux groupes distincts : les « amis » et les « amants ». Les amis sont D'Alembert, Condorcet, Diderot, Galiani, dans une certaine mesure peut-être aussi Turgot et Voltaire. Les amants sont moins nombreux : Mora et Guibert, tous deux colonels.

¹⁵ *Ibidem*, même page.

¹⁶ *Ibidem*, p. 50.

L'ami par excellence fut D'Alembert. Trois des liens qui les unirent sont décrits dans un chapitre central du livre¹⁷ : une relation d'attention réciproque, un amour « platonique », une commune bâtardise.

La relation d'attention, c'est-à-dire de soignant(e) à soigné(e), s'établit à l'occasion d'une petite vérole contractée par Julie :

D'Alembert vint la soigner. Il était tous les jours à son chevet, avec les prévenances et le dévouement (ou la dévotion) que l'on imagine. Peu après, le destin, qui n'est jamais avare de mauvaises plaisanteries, voulut que le géomètre-philosophe tombât malade lui aussi, alors que Julie entrait en convalescence. Joli mot, n'est-ce pas ? Il résume des impressions de soulagement, des états d'âme printaniers. Les éclaircies du temps intérieur... Le médecin de D'Alembert s'appelait Bouvard. Où donc se trouvait Pécuchet ? Sur le boulevard Bourdon, sans doute. Il y faisait sûrement une chaleur de trente-trois degrés. L'histoire littéraire française ménage ainsi de séduisantes coïncidences. A moins que le hasard ne soit vraiment un agent secret¹⁸.

La maladie est ici le vecteur d'une relation de réciprocité qui s'incarne dans le soin. Mais cette réciprocité a pour conséquence une modification du rapport initial. Nous avons déjà vu à propos du livre de Jacques Drillon intitulé *Face à face* que la relation oblique devenait frontale à l'occasion du soin au malade, avant de se rétablir dans l'obliquité après la mort. Ici également, soigner quelqu'un signifie changer de perspective à son égard : Julie court au chevet de D'Alembert, chez la nourrice de ce dernier. Il frôle la mort, guérit, abandonne définitivement le logement de sa nourrice pour celui de Julie. L'orphelin quitte une mère de substitution pour une autre mère de substitution. C'est bien d'une mère qu'il s'agit puisque le tabou de l'inceste est respecté. Le tout-Paris s'interroge évidemment sur la « nature des relations¹⁹ » entre eux, mais un consensus finit par se faire sur le caractère chaste de leur cohabitation. Cette chasteté est une « tristesse²⁰ » pour deux êtres passionnés, mais elle permet aussi la longévité, un bonheur tranquille : la peau de chagrin ne rétrécit pas, ou pas si vite.

¹⁷ *La boutique des idées neuves*. p. 59-66.

¹⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 61.

²⁰ *Ibidem*, même page.

Le troisième lien unissant Mlle de Lespinasse à D'Alembert est l'illégitimité de la naissance, la bâtardise. Ce lien a une double nature : matérielle et morale, physique et psychique. Dans une société fondée sur la légitimité de la naissance, une nécessité économique unit les « mal-nés » privés d'héritage et de biens ; la simple question du logement fait naître une solidarité presque obligée. À cet aspect concret s'ajoute bien sûr sa conséquence, une solidarité symbolique, idéale, qui se manifeste par exemple, lorsqu'un visiteur du salon se plaignant d'un « misérable bâtard²¹ » se voit débouté d'abord par l'hôte, puis par l'hôtesse.

Les autres « amants spirituels » de Julie sont plus ou moins des doubles moins aboutis de D'Alembert : Condorcet, Diderot, Galiani, etc... Remarquons toutefois qu'au fur et à mesure que « la demoiselle des Lumières » avance dans la vie, la relation horizontale, amicale, « érotique » tend à se verticaliser, à devenir plus maternelle pour elle et plus filiale pour eux. Cette « maternalisation », ce devenir-mère en esprit s'accompagne d'un éloignement physique : les relations sont de plus en plus épistolaires.

Avant d'en venir aux relations proprement « verticales » de filiation symbolique attribuées par François Bott à son héroïne, il convient d'examiner l'autre branche « horizontale » de notre étoile imaginaire, celle de l'amour physique, sexuel à proprement parler. Contrairement aux amants platoniques, les amants selon la chair sont peu nombreux puisqu'ils ne sont que deux : le marquis de Mora et le comte de Guibert. Ces deux personnages contrastent fortement avec D'Alembert et ses doubles et se ressemblent beaucoup. Les traits qui constituent leur image font même d'eux les esquisses d'un seul et même être que Julie semble avoir recherché jusqu'à la fin de sa vie :

- L'appartenance à la caste militaire et au corps des officiers : Mora et Guibert sont tous deux colonels.
- La méridionalité : Mora est espagnol et Guibert natif de Montauban.
- L'intermittence : tous deux ne cessent d'apparaître et de disparaître dans la vie de Julie.

²¹ *Ibidem*, p. 63.

- La jeunesse : Mora a douze ans de moins que Julie et « l’officier français avait cinq mois de plus que le grand d’Espagne²² ».
- La légitimité : l’un comme l’autre est « bien né ».
- Les idées avancées : Mora « se déclarait l’ennemi du despotisme²³ » et Guibert « proposait notamment l’élection d’une assemblée nationale²⁴ ». Tous deux reçoivent l’adoubement de Voltaire lors d’une visite à Ferney.
- L’échec de leur relation amoureuse avec Julie : Mora meurt et Guibert épouse une autre femme. « Elle confondait en somme l’amour et les naufrages²⁵ ».

Parmi les traits que nous venons d’énumérer se trouve l’écart d’âge, la jeunesse des deux amants. On voit ainsi s’esquisser la figure de la mère spirituelle, de la directrice de conscience. Le premier avatar de cette configuration avait été le rôle de gouvernante de ses neveux assigné à Julie par sa demi-sœur au début de sa vie et du livre. François Bott ne s’était pas attardé sur cet épisode : Julie était encore trop jeune pour ce rôle. La relation avec d’Alembert confirme ce tropisme maternel : comme nous l’avons vu. Julie remplace la nourrice qui remplaçait la mère de l’orphelin. Nous avons également constaté que, chassée par sa propre mère de remplacement devenue marâtre, Mlle de Lespinasse a ouvert son propre salon. Elle s’est ainsi trouvé placée dans la double position de maîtresse courtisée et de maîtresse de maison ; à la fois reine et reine-mère, être sexué et figure maternelle.

Reine :

Julie au pays des hommes : pour l’espèce masculine, elle a représenté le mystère de cette beauté d’abord inaperçue, mais soudain si évidente quand une certaine lumière se reflète sur les visages et les objets. Lorsque passent les anges, si vous préférez... Ajoutez à cette magie la manière dont Julie se comportait avec son entourage. Car c’était une étonnante directrice des relations humaines. Elle connaissait notamment l’an de faire briller les autres. Selon Sainte-Beuve, « un des secrets de son succès, c’était de sentir l’esprit des autres, de le faire valoir et de sembler oublier le sien ». Reprenant les mots de Guibert, le vieux « prof » de notre littérature précise que la conversation de Mlle de Lespinasse n’était « jamais au-dessus ni au-dessous » de ceux à qui elle s’adressait. Elle tirait le

²² *Ibidem*, p. 83.

²³ *Ibidem*, p. 78.

²⁴ *Ibidem*, p. 83.

²⁵ *Ibidem*, p. 88.

meilleur de chacun, puis elle distribuait des sourires qui avaient des airs de récompense. Et quand venait l'heure de prendre congé, les gens s'en allaient, contents d'eux-mêmes et de leur soirée²⁶.

Reine-mère :

Arrivant à peine de leurs provinces, des jeunes gens impatients débarquaient dans le salon de Julie, pour y apprendre les nouvelles manières de penser. Ils y rencontraient notamment les deux abbés, Morellet et Galiani, Marmontel, Hume. Diderot (quelquefois), Helvétius, Pinot Duclos, Malesherbes et Turgot, lequel n'était pas moins que Voltaire ennemi des fanatismes et partisan de la tolérance. Des hommes de lettres, d'Eglise, de cour ou d'épée défilaient chez Mlle de Lespinasse, attirés par son charme, par le charisme de d'Alembert et par la liberté de ton qui régnait à l'angle de la rue St Dominique et de la rue de Bellechasse²⁷.

C'est toutefois dans les relations posthumes que cette maternité, cette fonction de transmission s'affirme de la manière la plus nette dans le livre de Bott. L'intertextualité et l'anachronisme sont des caractères marquants de cet ouvrage, puisque c'est par le truchement d'auteurs ultérieurs que François Bott compose le portrait de son héroïne. Les trois principales sources sont en effet Sainte-Beuve, Les frères Goncourt, Lytton Strachey.

Sainte-Beuve fait l'éloge de l'épistolière, dont il remarque que le talent littéraire apparaît là où elle ne songeait pas à en faire preuve, regrettant seulement l'influence de Rousseau dans la répétition de certains mots (« vertueux », « sensible²⁸ ». La correspondance de Mlle de Lespinasse implique d'Alembert : elle dicte ses lettres à son « revêche secrétaire²⁹ » tout en effectuant sa toilette matinale. Ses lettres à Condorcet constituent ainsi aux yeux de François Bott « une sorte de correspondance à trois³⁰ ». Elle y donne à l'un (et donc aussi peut-être à l'autre) des leçons de savoir-vivre convivial (ne pas se « manger » les lèvres et les ongles, « se tenir droit en parlant »...), épistolaire (il importe de dater ses lettres) et philosophique (tout excès est nuisible). Dans une lettre du 7 août 1769, la lecture d'un ouvrage de d'Alembert (« Réflexion sur la cause des vents ») est déconseillée à Condorcet,

²⁶ *Ibidem*, p. 55.

²⁷ *Ibidem*, p. 63.

²⁸ *Ibidem*, p. 95.

²⁹ *Ibidem*, p. 96.

³⁰ *Ibidem*, p. 97.

puisque les vents « excitent les tempêtes³¹ ». Cette attitude de mentor n'empêche pas Julie de « réprover son propre mode d'existence³² », trop dissipé, dans ses lettres de l'été 1769.

La mort de Mlle de Lespinasse est commentée par Sainte-Beuve au moyen de la réintroduction dans la chronologie de cette existence du personnage de Madame du Deffand, qui aurait été la seule à ne pas regretter Julie. Lors du passage sous ses fenêtres du cortège funèbre de sa nièce, cette terrible tante aurait mis en garde « la sainte Vierge » de bien veiller sur « le Père éternel », de peur que la défunte ne lui ôte son affection³³. Y voyant la rançon des critiques de Mlle de Lespinasse envers sa protectrice reniée, François Bott commente : « Ces femmes trop singulières ne se pardonnaient pas l'une à l'autre l'attirance qu'elles avaient eu l'une pour l'autre³⁴ ». On reconnaît ici bien sûr le thème freudien de l'ambivalence, de ce que Lacan appelait « l'hainamoration », c'est-à-dire ce sentiment violent né de l'appropriation par celui/celle qu'on aime de l'affection de celui/celle qu'on aime encore davantage³⁵.

Comparée à celle de Sainte-Beuve, la relation biographique et critique nouée par les Goncourt avec Julie de Lespinasse est complexe. « Car, soucieux de préserver ou d'entretenir leur amour fraternel, Edmond et Jules détestaient le reste de l'humanité-notamment les dames ou les demoiselles³⁶ ». François Bott envisage l'hypothèse que leur « enthousiasme » à l'égard de la demoiselle puisse s'expliquer par « leurs obscurs regrets³⁷ ».

Nous avons déjà vu les frères Goncourt décrire la journée d'une muse de salon dans le chapitre intitulé par François Bott citant Stefan Zweig « vingt-quatre heures de la vie d'une femme³⁸ ». Plus loin, Bott évoque les « exercices d'admiration³⁹ » auxquels se livrent « les

³¹ *Ibidem*, p. 96.

³² *Ibidem*, p. 121.

³³ *Ibidem*, même page.

³⁴ *Ibidem*, même page.

³⁵ Voir à ce sujet le livre XX (1972-1973) du *Séminaire* de Jacques Lacan, texte établi par Jacques-Alain Miller, Points-Seuil, 1999, et plus particulièrement *Encore*, p. 83.

³⁶ *Ibidem*, p. 14.

³⁷ *Ibidem*, même page.

³⁸ *Ibidem*, p. 29-35.

célibataires les plus endurcis de notre histoire littéraire » à l'endroit de Mlle de Lespinasse. Sa délicatesse et sa manière de se mettre à la portée de ses interlocuteurs suscitent leurs éloges. Mais c'est surtout l'amoureuse qu'admirent les Goncourt :

D'après Edmond et Jules, elle était de ces quelques personnes « impatientes d'échapper aux froideurs de leur siècle » et qui « se précipitèrent à des humilités de Madeleine et de courtisane amoureuse ». « Comment reconnaître, disent les deux frères, la maîtresse d'un des premiers salons de Paris dans cette femme [...] qui demande si timidement et à voix si basse la moindre place dans le cœur de son amant ? » Les Goncourt ajoutent que, désormais, ni les plaisirs de la société ni même la conversation de Diderot ne la détournèrent de ses malheureuses rêveries. Elle préférait « demeurer seule, sans livres, sans lumière, silencieuse », pour avoir le loisir de penser à Guibert. Le plus beau compliment que les Goncourt font à Julie, c'est d'avoir « racheté toutes les sécheresses du siècle ». Ils suggèrent qu'elle était une sorte de sainte, puisqu'elle a compensé les travers ou les infirmités de son époque⁴⁰.

La page que nous venons de citer s'insère dans l'évocation des derniers jours de Mlle de Lespinasse. Il s'agit donc du moment existentiel du passage, de l'accès de l'individu à une autre catégorie. Un clivage est apparent : il y a d'une part le « siècle », marqué par la « froideur » et la « sécheresse », incarné par les « plaisirs de la société » et « la conversation de Diderot ». À cela s'oppose « cette femme », la « courtisane amoureuse ». À l'approche de la mort intervient le rachat, la conversion, les rapports entre les composantes majeure et mineure de la personnalité s'inversent : la courtisane l'emporte sur la salonnière. La tonalité religieuse est évidente : Julie a des « humilités de Madeleine », demeure « seule, sans livres, sans lumière, silencieuse », avant de devenir « une sorte de sainte ». Il s'agit d'une sainte inversée : la femme d'esprit devient *in extremis* femme selon la chair. Mais la veine travaillée par les Goncourt est bien ici celle de l'hagiographie ; le couple de vieux garçons communique dans le culte de la femme.

Le troisième grand biographe de Mlle de Lespinasse est Lytton Strachey, « cet homosexuel anglais né sous l'ère victorienne⁴¹ » :

Le 16 juillet 1896, quand Edmond mourut dans un village d'Ile-de-France, Lytton Strachey n'avait encore que seize ans. Ils n'eurent pas l'occasion d'évoquer

³⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 90.

⁴¹ *Ibidem*, p. 13.

ensemble le charme de Julie, car Lytton passait son adolescence sur les bords de la Tamise. Fils d'un général de l'année des Indes, qui s'était payé le luxe d'être également géographe, météorologue, mathématicien et botaniste, le jeune Strachey termina ses études à Cambridge. Assez grand, très mince, pâle, souffreteux et barbu, le regard timide et vif sous de petites lunettes, il affectionnait les bizarreries de l'existence. Vivant de ses rentes, il s'occupa de rechercher les « petits faits vrais » et devint un maître dans l'art du portrait. Hélas ! Il prit trop vite congé de son époque. Atteint d'un cancer de l'estomac, il disparut au début de l'année 1932.

Cette mise en abyme micro-biographique fait de Lytton Strachey un descendant spirituel de Mlle de Lespinasse, en partie par le truchement de son père. Trois biographèmes rattachent Strachey senior et junior à Julie : la jeunesse, l'année, l'encyclopédisme. Comme elle, Strachey vécut et mourut jeune (« que seize ans », « son adolescence », « fils », « le jeune Strachey », « prit trop vite congé de son époque »). Comme elle, son autre fut militaire (« général de l'armée des Indes »). Comme elle, l'autre en question fut un adepte de l'encyclopédisme (« géographe, météorologue, mathématicien et botaniste »). Le portrait du portraitiste donne ainsi à voir une réitération de l'existence première : Julie revit en Strachey.

Ce principe de mise en abyme accompagne les références au biographe anglais tout au long du livre de François Bott :

[...] Dora (la compagne de Lytton) avait quelque chose de Julie. Je parie que Mlle de Lespinasse n'aurait pas désavoué le suicide (en robe de chambre) de cette miss Carrington, qui était certainement sa petite-cousine de Grande-Bretagne⁴².

L'autre est ici la compagne du biographe, qui partage avec l'héroïne biographiée le refus des « demi-sentiments » et des « détresses modérées ». Le couple Dora-Lytton reproduit aussi le couple Julie-d'Alembert :

Celui-ci [Lytton Strachey] entretenait sans doute avec Dora le même genre de relation que d'Alembert avec Mlle de Lespinasse : amour platonique ou à demi consommé. Pourtant quel aveu et quelle preuve cette histoire de robe de chambre⁴³ !

⁴² *Ibidem*, p. 19.

⁴³ *Ibidem*, même page.

La relation biographique engendre ainsi des effets de miroir. En voici un autre, celui de la relation France-Angleterre, établi cette fois au niveau des ascendants spirituels (Horace Walpole et Mme du Deffand) et des descendants (Strachey et la France) :

Strachey était aussi l'ami de Virginia Woolf. Dans son « Journal », la romancière évoque le désarroi qu'elle éprouva en janvier 1932. Elle se sentit très « appauvrie », très démunie, après la disparition de Lytton. Il incarnait, en effet, l'esprit de finesse, et le monde n'est pas encombré de cette sorte d'esprit. Francophile comme un Anglais, je veux dire qu'il mettait dans sa francophilie le même excès que certains de ses compatriotes dans leur francophobie, le singulier Mr Strachey fit des « portraits en miniature » de Mlle de Lespinasse et de sa tante, Mme du Deffand. D'une certaine manière, il rendait la politesse à la seconde de ces Françaises, laquelle avait eu des rapports très intimes avec la Grande-Bretagne puisque, vers la fin de son existence, et devenue aveugle, elle avait aimé Horace Walpole de la façon la moins raisonnable. En retour, cet Anglais ne donna à la marquise que des motifs de se désespérer davantage, si l'on en croit Lyon Strachey⁴⁴.

Un truchement supplémentaire est ici introduit, puisque ce texte prend appui sur le témoignage de Virginia Woolf. La dualité France-Angleterre est récurrente tout au long du livre : Strachey-Julie, Walpole-du Deffand, Hume-« le pays des femmes⁴⁵ », Julie-John Taaffe⁴⁶, Julie-Sterne⁴⁷, le *spleen*, et, *last but not least*, « What time is it? » L'Angleterre correspond au principe masculin, non seulement du fait qu'elle est représentée par des hommes, mais aussi par son antériorité morale dans la généalogie des Lumières. La France est féminine : elle adoucit, modère et module les nouveautés venues d'autre-Manche.

On voit ainsi apparaître dans le livre de François Bott une chaîne très étendue et complexe de relations duelles qui aboutissent au livre que le lecteur tient entre ses mains. Le principe unificateur, ou du moins le trait le plus fréquent de ces couples, est la complémentarité du féminin et du masculin avec une dominante « platonique ». Le dernier maillon de la chaîne, le dernier rejeton de Mlle de Lespinasse, est l'auteur lui-même.

François Bott, l'auteur-narrateur, s'introduit dans son récit dès le premier chapitre, intitulé « Rendez-vous avec Julie » :

⁴⁴ *Ibidem*, p. 15-16.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 45.

Je crois n'être pas souvent rentré bredouille de ces flâneries quand elles m'ont entraîné dans la France des Lumières. Il faut dire que c'est magique d'apercevoir successivement comme une théorie de très beaux spectres, les silhouettes de Fontenelle, de Marivaux, de Montesquieu, de Voltaire, de Crébillon fils, de Diderot, de Vauvenargues, de Chamfort, de Laclos et de toutes les marquises de nos rêveries : Mme de Lambert, Mme de Tencin, Mme du Châtelet ou Mme du Deffand, laquelle trompait ses insomnies en parcourant le Paris de l'aube, le Paris désert, après avoir donné d'ironiques leçons de ténèbres, puisqu'elle souffrait à la fois de mélancolie et de cécité. L'autre jour, sur le boulevard du XVIIIe siècle, pas très loin de la rue Saint Dominique, cet homme regardait sa montre. Il était pressé, « J'ai rendez-vous avec Julie », se disait-il. C'était moi, sans doute⁴⁸.

Ainsi, dès le début de son ouvrage, l'auteur-narrateur s'implique dans trois thèmes qui s'avéreront récurrents : la « flânerie », « what time is it ? », lumières et ténèbres.

La flânerie : la première flâneuse est l'insomniaque Mme du Deffand, accompagnée puis imitée plus tard par Mlle de Lespinasse, lorsqu'elle sera insomniaque à son tour.

« What time is it ? » : le thème du temps qui passe et de la vieillesse qui approche, dont nous avons vu qu'il parcourt tout le livre, est ici annoncé par le geste de l'auteur-narrateur regardant sa montre.

Lumières et ténèbres : la vieille dame aveugle mais lucide « parcourant le Paris de l'aube » est imitée par l'auteur-narrateur que sa recherche des Lumières mène à la rencontre de « spectres ».

Dans la suite de l'ouvrage, François Bott restera discret mais présent, émaillant son texte de marques auctoriales exprimant souvent un doute, une incertitude : « Allez comprendre ...⁴⁹ » « paraît-il...⁵⁰ », « Allez savoir... »⁵¹, « Mlle de Lespinasse était-elle jolie⁵²? », « elle lisait peut-être⁵³ », « quel mystère, cette Julie⁵⁴ ! ».

⁴⁸ *Ibidem*, p. 10-11.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁵¹ *Ibidem*, p. 46.

⁵² *Ibidem*, p. 53.

⁵³ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 122.

Parfois, l'auteur émet une opinion personnelle :

L'espèce humaine n'est pas très logique. Elle nourrit au même instant les aspirations les plus contraires. Mais qui se mêlera de la raisonner ?

Ici, c'est la nature contradictoire de l'homme qui est évoquée. Ailleurs, c'est un nihilisme métaphysique pointant la vanité des prééminences sociales :

De son côté, Julie devait moins ressentir l'inconvénient d'être née que celui de ne l'être pas, d'avoir une origine confuse, sinon douteuse, et de n'avoir pas de *naissance*, comme on disait à l'époque, ou d'avoir une *naissance irrégulière*, comme dit le duc de Castries. Certaines le sont davantage que tes autres, mais laquelle ne l'est point ? Personne n'est légitime sur cette planète. Tout le monde est venu de rien. *Le hasard et la nécessité* ... Seulement, certains êtres s'imaginent prédestinés par le rang de leur famille, comme si la condition sociale supprimait les questions métaphysiques⁵⁵.

Ce passage est, comme tout le livre, marqué par une auto-référentialité. Les titres d'un ouvrage de Jacques Monod (*Le hasard et la nécessité*) et celui d'un autre de Cioran (*De l'inconvénient d'être né*) cautionnent le point de vue de l'auteur, qui conjugue rationalisme et pessimisme. Le rang social est ramené à n'être que le fruit d'un concours de circonstances, tandis que l'être se voit dénié toute consistance ontologique. En adoptant ces points de vue, l'auteur se reconnaît héritier des Lumières et donc de Mlle de Lespinasse, ultime quoique provisoire enfant de Julie.

L'autre sexe raconté par Pierre Michon et François Bott se révèle ainsi riche de possibilités mémorielles et littéraires. À la présence immédiate puis obsédante de la mère dans *Rimbaud le fils*, on peut opposer la présence « médiata », puis légère et comme vaporeuse de *La demoiselle des Lumières*. Si la première, fatale et inéluctable, évoque souvent la figure de la sorcière, la seconde serait plutôt une fée. La mère de Rimbaud est au centre d'une toile qu'elle tisse de ses doigts crochus, alors que la compagne de d'Alembert rayonne comme une étoile qui éclaire et guide. Ces deux figures féminines ont en commun d'être physiquement présentes à leur « autre », du moins au début. Un degré supplémentaire d'éloignement de la femme aimée est introduit par Didier Blonde dans *Un amour sans paroles*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 22.

3. Un amour stellaire et stélaire.

L'ouvrage de Didier Blonde consacré à Suzanne Grandais, une actrice du cinéma muet, raconte l'histoire d'un « fan » et de sa « star ». Un « fan » est un fanatique. Selon le Littré, il s'agit au sens premier d'une personne « qui croit avoir des inspirations divines » et par extension, de « celui, celle qui a une passion excessive pour quelqu'un ou quelque chose ».

Le « fan » textuel est un certain Jean D., sur lequel enquête l'auteur-narrateur. Dans la mesure où l'auteur et le narrateur ne sont à aucun moment dissociés, ce personnage semble avoir réellement existé, malgré le fait qu'il soit désigné par une initiale comme dans un roman pré-balzacien.

Mort en 1987, Jean O. a rédigé en 1974 (alors qu'il était âgé de 80 ans) un manuscrit de quelques dizaines de pages, récupéré par l'auteur aux archives Gaumont. Reprenons la diégèse de la relation entre le fan et la star.

En 1912, Jean D. voit pour la première fois Suzanne Grandais dans un film et éprouve « une émotion brutale, encore jamais éprouvée jusque-là. Il n'y eut que cet éclair, aussi bref qu'intense, et toute ma vie en fut changée⁵⁶ ». C'est le classique coup de foudre, mais peut-être pourrait-on donner une interprétation religieuse à cette évocation : la nouveauté radicale de l'expérience et son caractère définitif font penser à une révélation, une conversion, peut-être une épiphanie. La suite du déroulement diégétique des faits confirme cette hypothèse. En effet, l'année suivante, Jean D. se rend au domicile de Suzanne Grandais, sonne, pose des fleurs devant la porte, puis s'enfuit sans la voir. En 1913 aussi, il la guette dans le parc où elle a ses habitudes, lui en ouvre le portillon mais évite son regard. Il téléphone au studio cinématographique, puis garde le silence lorsqu'elle a décroché l'écouteur. Toujours en 1913, il fait le siège de ce studio, se fait embaucher comme figurant, mais n'entre pas en contact avec elle.

⁵⁶ Didier Blonde, *Un amour sans paroles*, p. 24.

Conversion, offrandes, distance sacrée, participation à un culte : c'est bien d'un phénomène religieux qu'il s'agit dans la première phase de la diégèse.

L'épisode suivant est celui de la première guerre mondiale. L'actrice est d'abord, peu avant le conflit, « détournée⁵⁷ » par les Allemands pour tourner des films. Pendant la guerre elle-même, Jean O. est mis à l'épreuve ; il ne peut pratiquer son culte puisque l'actrice est la marraine d'un autre régiment et qu'une autre divinité, américaine, envahit les écrans de l'arrière : Pearl White. Mais il continue à vénérer sa déesse malgré l'adversité (« en s'absorbant dans la contemplation du visage de Suzanne et en lisant de ses nouvelles dans le journal *le cinéma* qui lui parvient régulièrement⁵⁸ »). Il effectue aussi un pèlerinage :

Un de ses amis qui est passé par Dieppe au cours d'une mission lui annonce la projection d'un film intitulé *Suzanne* au Grand Théâtre de la ville. Le soir même, après avoir tenté vainement de se procurer une bicyclette, il parcourt vingt kilomètres à pied. Le récit de cette « désertion amoureuse » occupe la moitié des pages qu'il consacre à la guerre. En forçant l'allure et sans avoir rencontré de gendarmes, il arrive même en avance et se retrouve assis devant la table d'un petit restaurant où il commence par s'offrir un repas. « Cependant que j'écris, cette table, je la vois encore : couverte d'une nappe et ponant une flûte de verre d'où sortaient des marguerites. Je précise : jaunes ». La signature de la maison Gaumont. Il commande un bon dîner puis se rend au Grand Théâtre. Pour justifier le titre du film, l'héroïne ne quittait pratiquement pas l'écran et finissait par mourir couronnée de fleurs au renne d'une histoire invraisemblable. « S'il n'y avait eu que moi comme spectateur, le scénariste aurait pu épargner ses méninges. Ce qui comptait, c'était Elle, Elle seule, encore et toujours Elle ». Après cette soirée de béatitude, il lui faudra attendre à nouveau près de deux ans pour la revoir⁵⁹.

Le voyage ainsi décrit revêt un caractère nettement sacré. Le fidèle doit d'abord « parcourir » une longue distance « à pied », trait commun aux pèlerinages. L'accès au lieu du culte est défendu par des infidèles (les « gendarmes ») qu'il s'agit d'éviter. Arrivé près du sanctuaire, le pèlerin offre à la divinité (et à lui-même) un repas sacrificiel au cours duquel sont montrés les attributs de la secte et de la déesse elle-même : les marguerites jaunes sont « la signature de la maison Gaumont », mais également une référence à Suzanne Grandais qui, depuis le film *Le chrysanthème rouge*, incarne fréquemment des héroïnes amies des fleurs. La divinité incarnée meurt au cours de la cérémonie, ce qui permet au fidèle de vivre d'une vie renouvelée. Le nom sacré, typographié avec une majuscule, est prononcé trois fois : « Elle,

⁵⁷ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 85.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 86-87.

Elle seule, encore et toujours Elle ». Le fidèle accède à la « béatitude » et peut patienter jusqu'à la prochaine épiphanie. Celle-ci se produira lors de la permission suivante, au cours de laquelle il pourra voir le « chef d'œuvre⁶⁰ » de Suzanne Grandais. Il s'agit de *Midinettes*, film dans lequel elle incarne une de ces ouvrières parisiennes qui font leur « dînette à midi » dans les jardins des Tuileries. Le film est un triomphe auprès du public de l'arrière et Suzanne Grandais « sera dorénavant la midinette de la France ». Elle y représente la figure de la femme française combattive : « Toutes les salles éclatent de rire en déchiffrant-sans sous-titre-un juron bien français sur les lèvres muettes de Suzanne ». C'est ici la fonction d'identification collective qui apparaît, et qui est aussi l'un des ressorts du phénomène religieux.

Enfin, après la guerre, l'image sacrée volée par le peuple ennemi sera récupérée par le vrai fidèle : inspectant des locaux à Paris « pour y loger un état-major anglais⁶¹ », Jean D. s'approprie une grande affiche allemande datant du sacrilège initial commis par le peuple hostile. « Ce sera son butin de guerre », commente Didier Blonde non sans humour.

Le dimanche 12 mai 1912, jour de la rencontre de Jean D. et de Suzanne Grandais au Tivoli-Cinéma, avait été l'épiphanie, la rencontre du mortel et de la divinité incarnée. L'apothéose, moment où la divinité retourne à son essence première, est le samedi 28 août 1920. L'accident d'automobile qui coûta la vie à Suzanne Grandais eut lieu à un « croisement » de routes. Evoqué à sept reprises dans les passages relatifs à l'accident⁶², ce croisement est bien le lieu symbolique d'une crucifixion, d'un sacrifice suivi d'un accès explicite à la transcendance. Peut-être faut-il aussi rattacher à ce symbolisme chrétien le « chrysanthème rouge », « fleur emblématique de l'actrice, dont la sonorité évoque le « chrisme », symbole en forme d'étoile du christianisme primitif.

L'étoile, « star », « stella », c'est la figure de l'actrice Suzanne Grandais, vénérée par son admirateur. Le champ lexical de l'objet stellaire lui est fréquemment associé, sous sa

⁶⁰ *Ibidem*, p. 87.

⁶¹ *Ibidem*, p. 88.

⁶² Pages 11, 29, 57, 96, 130, 143.

forme propre ou transposée : la « vedette » du cinéma français porte des diamants, voit son éclat obscurci par Pearl White, est aimée par un bijoutier.

L'« étoile polaire du cinéma français⁶³ » constitue l'objet d'« amour ». Ce mot apparaît dans de très nombreux titres de ses films et c'est le sentiment qu'elle inspire aux personnages masculins. Dans *Le nain* de Louis Feuillade, elle est aimée d'un « véritable lilliputien⁶⁴ » qui est l'auteur anonyme de pièces de théâtre qu'elle joue sur scène ; comme Jean D., il lui téléphone sans se nommer ; la rencontre est fatale à l'amoureux : « Trop petit, mon ami⁶⁵ ! ».

Or, l'amour qu'inspire Suzanne Grandais ne peut se réaliser. C'est par définition un amour de cinématographe, impossible à vivre autrement que sublimé. La mort physique de l'actrice aimée permet à l'amant cinéphile d'éprouver la délivrance que procure l'éloignement définitif de ce qu'il ne saurait atteindre :

Passés les premiers mois de révolte et de chagrin, Jean O, a dû éprouver une sorte de soulagement. Ce qu'il souhaitait inconsciemment s'est produit. Il fallait qu'elle meure pour qu'elle reste un fantôme. Ils ne pouvaient pas vieillir ensemble. Enfin, elle ne sera plus jamais qu'une image, ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être-des films, des photographies, des souvenirs. Ce qu'il aime, au fond, c'est une morte, immobile, dont il fait une éternelle jeune fille. Il n'aura plus à prendre le risque de la rencontrer au coin d'une rue puisque maintenant elle est présente toujours et partout, à sa disposition. Il est libéré et peut se mettre à vivre- à côté. Des femmes se présentent qu'il se met à regarder et à désirer : Magdalena, une italienne « déjà fiancée mais très intelligente », va le faire « revenir à la vie » et lui accorder le « dernier quart d'heure » dans un compartiment de chemin de fer : il connaît avec elle sa « première aventure », à vingt-sept ans, l'âge de Suzanne ... Le pli est pris, et le retard vite rattrapé. Il y aura après Alice, « mal mariée et si belle », qui sera la première d'une série de « liaisons illégitimes ». Puis Yvonne, « une passion malheureuse » celle-là, et bien d'autres encore dont il ne dresse élégamment le catalogue qu'en pointillé. Avec elles, il apprendra à danser, marcher sans fin la nuit dans les rues de Paris, voyager, sans jamais oublier « le fil d'or de sa vie⁶⁶ ».

⁶³ *Exergue d'André Antoine*. p. 9.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 118-119.

Nous avons vu qu'une lecture religieuse du texte de Didier Blonde est possible. Ce passage appelle tout autant une interprétation psychanalytique. En effet, la mort de la femme aimée est interprétée comme réalisation d'un désir inconscient (« ce qu'il souhaitait inconsciemment »). Cette femme aimée devient un « fantôme », une « image » qui dispense l'amant d'éviter la rencontre (« il n'aura plus à prendre le risque de la rencontrer »). Meurtre de la femme première, vénération de son image, évitement du contact réel : on reconnaît la névrose obsessionnelle. Délivré de l'imaginaire maternelle excessive qui avait été transférée sur l'actrice, le « fan » libéré par l'accident de voiture peut assumer son Œdipe et aimer des femmes réelles.

Si la mort de Suzanne Grandais a permis à Jean D. de devenir un homme adulte, la figure de la vedette de cinématographe ne disparaît toutefois pas de son esprit. En effet, l'étoile (« Stella ») devient stèle (« stela »), pierre tombale, monument commémoratif. A partir de la page 117, aux trois-quarts du livre, nous avons relevé vingt-sept occurrences du mot « stèle ». Cet objet remplacera désormais l'actrice dans la vie de son admirateur. Il va d'abord la voir sur les lieux de l'accident, puis, au fil des années, se l'approprie : il en paie l'entretien, la restauration, le remplacement après un accident, achète finalement le terrain. Quand les pouvoirs publics font table rase pour construire une autoroute, il conserve une photo du monument.

Auteur et acteur de sa propre thérapie, soignant et soigné, Jean D. s'est libéré de sa fixation obsessionnelle tout en conservant « le fil d'or » que constitue le souvenir de la première femme aimée. Dans d'autres livres de la collection *L'un et l'autre*, le médecin et le patient, le soignant et le soigné, sont deux figures distinctes.

AIDER, ÊTRE AIDÉ, S'AIDER SOI-MÊME.

Nous avons déjà évoqué la façon dont le soin, la relation d'aide sont mis en mots par Jacques Drillon dans *Face à face*. D'autres ouvrages de la collection *L'un et l'autre* s'inscrivent plus particulièrement dans cette veine. Comme toute relation duelle, celle-ci implique un retour, une réciprocité. En quoi consiste-t-elle, quelles sont ses traits ? Nous nous proposons de chercher une réponse à cette question en examinant trois titres de la collection *L'un et l'autre* : *La main savante*, de Jean-Michel Delacomptée¹, *Dans la nuit de Bicêtre*, de Marie Didier², *Soigner*, de Patrick Autréaux³.

1. À l'origine de la « La main savante ».

Prendre soin de soi est la première préoccupation d'Ambroise Paré. Dans le récit qu'il livre de la vie du célèbre chirurgien de la Renaissance, Jean-Michel Delacomptée part de ce souci premier : « [...] » souffrant lui-même de violentes migraines, il conseillera ... », et plus loin, « en cas de mal de dents, ce qui lui arrivait souvent, il préconisait⁴ ... ». C'est en se découvrant lui-même souffrant que le barbier trouve en lui le désir de devenir chirurgien. La souffrance, état subjectif par définition, doit être éprouvée par le sujet lui-même avant d'être reconnue chez l'autre. L'altruisme trouve ainsi sa racine dans un égoïsme fondateur, dont témoigne toute la vie d'Ambroise Paré.

La première vertu de « l'égoïste » entendu dans ce sens est sa capacité de travail. Paré emprunte à Virgile sa devise *Labor improbus omnia vicit*⁵. Simple barbier sans nom et sans fortune, c'est à la force du poignet qu'il gravit tous les échelons de la carrière jusqu'à devenir chirurgien du roi. Ignorant le latin, membre d'une profession confinée aux basses besognes

¹ Jean-Michel Delacomptée, *La Main savante*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007.

² Marie Didier, *Dans la nuit de Bicêtre*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2006.

³ Patrick Autréaux, *Soigner*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2010.

⁴ *Op.cit.*, p. 19.

⁵ « Le travail acharné vient à bout de tout », *ibidem*, p. 42, puis p. 82.

par les médecins, il réalise un véritable parcours d'autodidacte, profitant de chaque occasion pour s'instruire.

Cet « égoïsme » se révèle également dans son habileté, dans son sens de la stratégie :

Il dédia au vicomte de Rohan le traité sur les plaies par arquebuses qu'à son retour du Piémont Sylvius l'avait incité à écrire, un in-octavo de quatre-vingt-seize feuillets publié en 1545 dédié à Henri II, puis une troisième en 1564 dédiée à Charles IX. En avril 1561, il dédia son *Anatomie générale de tout le corps humain* au roi de Navarre, deux mois après la *Méthode curative des playes et, fractures de la teste humaine* dédiée à M. Chapelain (le hasard voulut qu'il se casse la jambe en mai). En 1580, la peste revint à Paris, où elle fit trente mille morts. Republiant son *Traité de la peste* qu'il avait dédié à M. Castellan en 1568, il le dédia cette fois à MM. Les prévôts des marchands et échevins de Paris, administrateurs de la ville, manière de les flatter après les déboires que la première publication de ses *Œuvres*, cinq ans plus tôt, lui avait attirés. Il possédait à merveille l'art des rapports de force⁶.

Les cinq occurrences du verbe « dédier » dans ce passage montrent le souci qu'a Paré de se ménager des alliés et protecteurs. Tenant compte des conseils, il rédige les ouvrages qui répondent à une demande. Chaque demande correspond à une circonstance particulière (arquebusades en Piémont, peste à Paris). Lors de chaque réédition, il change de dédicataire, si le précédent est mort. Soucieux des autres. Ambroise Paré l'est tout autant de lui-même et de sa carrière.

Le chirurgien du roi fait montre d'une légitime fierté. Fierté d'avoir eu l'idée, pour extraire une balle, de placer le blessé dans la position de son corps au moment de l'impact, trouvaille qu'il annote ainsi en bas de page : « Adresse de l'auteur⁷ ». Fierté de paraître plus jeune qu'il n'est et de sembler sur chaque portrait avoir quatre ou cinq ans de moins⁸. Fierté de servir l'Éternel : « Je le pensai et Dieu le guérit⁹ » Fierté de réussir là où ses confrères échouent, lisible à chaque page. Fierté enfin d'être un homme et non une bête et de pouvoir accéder « au royaume des idées célestes¹⁰ ».

⁶ *Ibidem*, p. 160.

⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁹ *Ibidem*, p. 49.

¹⁰ *Ibidem*, p. 257.

Travailleur, habile, fier, Ambroise Paré prend donc soin de lui-même avant de prendre soin des autres. Soigner autrui exige toutefois aussi des qualités auxquelles celles du « souci de soi » ne sauraient suffire. La première de ces qualités est sans doute la compassion :

Et soulignant que la nature a imprimé en l'homme une inclination naturelle à aimer son semblable, et que la société humaine, raisonnable à la différence de celle des animaux, repose sur le secours mutuel, il rappelle que Dieu place en chacun de nous la vacation qui lui revient, autrement dit sa vocation, tant et si bien que, ayant traversé vingt guerres, partagé mille combats, escarmouches, assauts, sièges de villes, sans rechercher le gain mais l'honneur et l'amitié d'un nombre infini de soldats auxquels il a conservé la vie, il peut considérer maintenant, en se retournant sur son passé, qu'il s'est conformé en tous points à la volonté du Ciel et témoigner au lecteur qu'il a obéi à son devoir charitable comme il le devait¹¹.

« Aimer son semblable », « secours mutuel », « amitié », « devoir charitable » : ces mots et expressions désignent la compassion. Cette compassion est naturelle et non imposée, elle vient de Dieu. C'est pourquoi elle est « raisonnable » puisque la raison est la part de divinité échue à l'homme. C'est également le Créateur qui assigne au chirurgien sa vacation/vocation, et lui permet d'aimer ainsi son prochain et de réaliser l'éthique chrétienne. Nul besoin donc de chercher un gain matériel : « l'amitié » des enfants de Dieu suffit. Le « devoir charitable » est la réalisation pleine et entière du sentiment de compassion insufflé par Dieu à son serviteur.

L'éthique chrétienne est une éthique de l'incarnation. La charité se doit de ne pas demeurer céleste, abstraite, mais d'agir, de secourir les créatures de chair. C'est pourquoi Ambroise Paré est un pragmatique. Ce pragmatisme est décrit par Delacomptée dès les années de formation : Paré n'a pas appris dans les livres latins, mais à l'Hôtel-Dieu, parmi les « sanies à nettoyer, les incontinenances à éponger, fluxions à refroidir, plaies à déterger, blessés qui saignent, fiévreux qui geignent¹² ».

Après l'Hôtel-Dieu, il continuera son apprentissage sur les champs de bataille, soignant les blessés non pas en suivant une routine aveugle, mais en observant la réalité et en

¹¹ *Ibidem*, p. 83.

¹² *Ibidem*, p. 15.

tirant les leçons de ses observations. C'est ainsi que manquant d'huile bouillante pour cautériser les victimes de « bâtons à feu », il applique à certains blessés un suppuratif tiède ; constatant le lendemain que ceux qui ont bénéficié du traitement habituel « souffrent le martyre » et ont la fièvre alors que les autres « ont bien dormi » et vont mieux, « il adopta joyeusement ce fruit du hasard¹³ ».

Dans son rapport à autrui souffrant, Ambroise Paré peut donc être compatissant, pragmatique, mais aussi impitoyable, insensible :

Il crève ses abcès, incise son panaris, réduit sa fracture, l'ampute, taillant dans les chairs à peine engourdies de grains de pavot ingérés dans un bol de vin, sans s'arrêter aux hurlements quand les dents de la scie attaquent l'os avant les fers ardents. Un bon chirurgien, dira Paré plus tard, doit résister à la pitié, ne pas faiblir devant les douleurs¹⁴.

Ici, il s'agit de rester insensible à la douleur du patient pour le bien final de celui-ci. Cette philosophie rappelle celle des stoïciens, redécouverts par la Renaissance, et même celle des épicuriens : accepter une souffrance moindre pour en éviter une pire. C'est en tout cas d'une attitude dialectique concernant le patient, le vrai malade. Tout autre est le comportement de Paré à l'égard des faux malades :

À la porte d'une église d'Angers, un filou en haillons appuyé sur une béquille avait coupé le bras pourri d'un pendu pour l'attacher à son pourpoint, tenant son bras valide dissimulé dans le dos sous son manteau, et dans ces atours, il implorait les fidèles de lui donner l'aumône pour l'amour de St Antoine. A force de le mouvoir, il fit tomber le bras du pendu. Des gens s'en aperçoivent, se précipitent chez le juge, qui l'emprisonne et le condamne à recevoir le fouet en public, le bras pourri attaché au cou, avant de le bannir du pays avec défense d'y revenir. Juste sentence, estime Paré. Il avait une quinzaine d'années lorsqu'il assiste à la scène. Celle-ci se déroule en 1525. La compassion constituait pour lui un impératif d'une telle exigence que voir même les pauvres la dévoyer pour duper le bon peuple l'indignait jusqu'à le rendre dur¹⁵.

Au-delà de son aspect anecdotique, l'intérêt de ce passage réside dans le rapport dialectique que la « dureté » d'Ambroise Paré entretient avec la vertu cardinale du chirurgien, la « compassion ». C'est justement parce qu'il est compatissant qu'il ne saurait tolérer ceux

¹³ *Ibidem*, p. 52.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, p. 74.

qui, pour reprendre l'expression de Montaigne, « contrefont le malade ». Ceux qui contrefont le chirurgien ou le médecin ne trouvent pas davantage grâce à ses yeux : il voue aux gémonies « les sorciers, magiciens, enchanteurs, empoisonneurs, illusionnistes, tous rusés, malins, retors, vicieux, maîtres en sortilèges sur fond de machinations hostiles au genre humain¹⁶ ».

Compatissant, pragmatique, impitoyable, Ambroise Paré prend donc soin d'autrui comme il avait commencé par prendre soin de lui-même. Il lui reste à prendre soin de l'avenir, de la postérité ; ce souci du futur trouve son assise dans l'acceptation de l'héritage légué par le passé, dans la transmission de l'expérience acquise aujourd'hui, et enfin dans l'attention portée aux générations à venir.

Tant qu'elles ne sont pas contredites par l'évidence, Paré accepte les catégories mentales transmises par la tradition. C'est ainsi qu'il admet l'infériorité de la femme par rapport à l'homme en se fondant sur « la poutre maîtresse de la physiologie¹⁷ » : le sang. « Paré pensait qu'une drachme de sang d'un homme valait autant que deux livres de celui d'une femme, soit cent quatre-vingt-douze fois plus ». Cette théorie du sang repose sur un constat, un fait : « l'homme était sec et chaud, la femme humide et froide¹⁸ ». Il s'ensuit, et cela aussi est constaté en fait, que l'homme brûle sa nourriture alors que la femme l'entasse en elle : « L'homme était un four, la femme un garde-manger¹⁹ ». De cela résulte le fait que l'homme est « plus spirituel, aérien et subtil²⁰ ».

Un tel raisonnement montre, ainsi que nous l'avons déjà vu pour le couple charité/insensibilité, qu'Ambroise Paré est un dialecticien. Pour avancer, il faut d'abord prendre appui sur la terre ferme ; pour pouvoir dire non, il faut d'abord avoir dit oui. Le novateur qui ferait fi de toute référence au passé ressemblerait à Antée tenu en l'air par Hercule : privé de tout retour possible à la mère nourricière, il cesserait d'exister. Accepter l'évidence incontestable en ce temps, de la lourdeur de la femme et de la spiritualité de l'homme est le prix à payer pour pouvoir modifier les perceptions qui peuvent l'être.

¹⁶ *Ibidem*, p. 196.

¹⁷ *Ibidem*, p. 111.

¹⁸ *Ibidem*, p. 112.

¹⁹ *Ibidem*, même page.

²⁰ *Ibidem*, même page.

S'il s'inscrit dans une tradition, c'est toutefois l'expérience acquise présentement qu'Ambroise Paré se doit de transmettre en priorité aux générations futures. Praticien novateur, il est également professeur et écrivain :

Pratiquer méthodiquement la chirurgie impliquant pour Paré de connaître l'essentiel de l'art médical, donc de l'enseigner aux jeunes chirurgiens novices, comme il dit dans la dernière édition de ses *Œuvres*, revue et augmentée de sa main, la cinquième, celle de 1598, posthume puisqu'il est mort en décembre 1590, il a réuni en 29 volumes et 1228 pleines pages imprimées serré la quasi-totalité du savoir médical, chirurgical et pharmaceutique à l'époque d'Henri III. Lui qui ne savait pas le latin et le grec encore moins, il a tiré le bilan de vingt siècles de médecine depuis Hippocrate, un bilan qui marque la fin d'un monde où le soleil tournait autour de la terre, et l'émergence d'un nouveau monde qui allait découvrir la circulation du sang²¹.

Presque contemporain de la révolution copernicienne, Paré l'est aussi de la Renaissance et de sa récapitulation du savoir acquis. Le fait qu'un individu parvienne à embrasser de manière quasi-totalisante un monde qui finit et un autre qui commence est déjà extra-ordinaire en soi. A cela s'ajoute qu'il soit parti non de la fréquentation des textes légués par la tradition et/ou redécouverts, mais de la pratique pure : barbier, et non bachelier. Ce passage explique la fascination que le personnage peut avoir exercée sur Jean-Michel Delacomptée. Paré ne semble avoir exclu aucun des aspects de la médecine saisissables à son époque.

S'il parle et écrit à propos de tout ce qui concerne la médecine, Ambroise Paré est aussi un homme du silence. Il sait se taire à propos. C'est ainsi qu'on ne sait rien de sa première épouse Jeanne Mazelin²², qu'il ne mentionne dans aucun de ses écrits, même autobiographiques. Il n'évoque pas non plus ses parents, son lieu de naissance²³, ni sa date. Les pages 115 à 118 du livre de Delacomptée sont une litanie en prose des silences de Paré : « On ignore », « Paré ne la mentionne nulle part », « et il ne la mentionne nulle part non plus » ; « c'est tout », « jamais dans son œuvre », « à aucun moment », « il ne parle pas », « il

²¹ *Ibidem*, p. 101.

²² *Ibidem*, p. 115.

²³ *Ibidem*, p. 116.

ne parle pas davantage », « il ne se livre à aucune confiance », « il ne dit rien », « il ne dit rien non plus », « à part ça il n'y a rien ».

Ces silences couvrent tout ce qui ne concerne pas la médecine : famille, vie privée, paysages, religion ... Certains s'expliquent par des raisons pratiques : l'évocation de sujets religieux au XVI^e siècle ne pouvait que donner lieu à des désagréments ou dangers de tout ordre. D'autres peuvent être attribués à un simple désintérêt : Paré ne s'intéressait peut-être pas aux lieux ni aux paysages. Comment Jean-Michel Delacomptée peut-il alors écrire un récit aussi vivant qu'il le fait en s'appuyant sur l'œuvre de Paré ? Par le recours à l'outil psychanalytique : le grand médecin a procédé par « déplacement » et « introjection », mettant dans son œuvre écrite un objet mental là où il ne se trouvait pas au départ. La vie, même et surtout privée, d'Ambroise Paré, se retrouve dans la médecine. C'est ainsi que l'enfant qu'il fut réapparaît chez le père qu'il est devenu dans la seconde moitié de sa vie.

Héritier d'un docte ou moins docte passé, maître des maux du temps présent. Ambroise Paré fut aussi un accoucheur, un « sage-homme ». Au fur et à mesure des rééditions de ses œuvres, il porte un « intérêt croissant aux femmes et aux nourrissons²⁴ ». Nous avons vu que le sang est le principe de base. C'est avec ce sang que la femme nourrit l'enfant. Présent sous forme de règles avant la fécondation, il est utilisé sous trois formes à partir de la conception : le sang proprement dit nourrit le fœtus, une partie est transformée en lait pour servir ultérieurement, une troisième partie devient un « coussin », que nous appelons aujourd'hui « placenta ».

La matrice de la femme est un être autonome, doté de « sentiments personnels²⁵ ». Cet être peut se révéler plus fort que son hôtesse et, par l'intensité de son désir, la « suffoquer²⁶ ». Ce phénomène, que Charcot nommera plus tard « hystérie », faisait passer de nombreuses femmes pour mortes. Paré, contre la pratique courante de son temps, insiste pour que de minutieuses vérifications soient faites : il convient, à l'aide d'une plume de duvet, d'un miroir, ou d'une graine d'ellébore, de s'assurer qu'aucune écume ne s'échappe plus de la

²⁴ *Ibidem*, p. 130.

²⁵ *Ibidem*, p. 134.

²⁶ *Ibidem*, même page.

bouche de la pauvre femme. Cette vitalité de la matrice explique aussi certains comportements des jeunes filles :

Il décrit longuement l'apparition des fleurs chez les jeunes filles avec son cortège de vapeurs, frissons, évanouissements, langueurs, compression de désirs dont parfois mouraient les malheureuses si on tardait à les marier. Il s'étend sur la rétention des règles changées en excréments mélancoliques, d'où cette tristesse, ces chagrins, ces soupirs qu'on observait souvent, ces rêveries, ces gémissements, ces rires sans raison, ces pleurs, ces gargouillis incongrus, babillages indiscrets, fièvres erratiques, défaillances, suicides, qu'il fallait traiter en provoquant le flux par des purgations et saignées, en donnant aux jeunes filles une compagnie joyeuse, en leur jouant de la musique. Et la lune, bien sûr, influait sur le flux. Mais à ses yeux, au-delà des préjugés, le sang des fleurs ne relevait pas des maléfices. C'était une humeur aux vertus vitales : sang qui se convertit en semence chez le mâle, écume agitée d'esprits divins, humeur gluante, brillante, bouillonnante, au parfum de sureau. Sang devenu liqueur chez la femme. Un bienfait. Une bénédiction²⁷.

Ce passage permet d'observer comment la science devient littérature. Delacomptée utilise un texte de Paré pour écrire un poème en prose. En effet, il s'agit ici d'une véritable litanie qui enfile les mots et les sons comme des perles. Les homophonies se succèdent :

- *Fleurs/vapeurs/langueurs/malheureuses/flux* (2 occurrences) / *influait / lune* : le sang menstruel est évoqué par l'image d'une rivière dans la nuit (Ophélie ?).
- *Soupirs/observait/souvent* : les dentales sifflantes inquiètent, aident à créer une atmosphère surnaturelle.
- *Rêveries/rires/raison* : le contraste des gutturales avec les sifflantes accentue le caractère onirique du récit.
- *Gargouillis/incongrus* : les gutturales sont accentuées, le rêve est proche du cauchemar.
- *Vertus/vitales/convertit* : la « vie », la victoire l'emporte, la matière du péché fait l'objet d'une conversion.
- *Gluante/brillante/bouillonnante* : les voyelles ouvertes, porteuses d'espoir, confirment la victoire du bien.

²⁷ *Ibidem*, p. 135.

- *Bienfait/bénédiction* : la fin heureuse et religieuse du texte achève de mettre la jeune fille dans l'orbe divin.

Par son caractère poétique, ce passage relève de l'éloge. Delacomptée cherche à renouer, au-delà d'un scientisme qu'on pourrait croire imposé par le sujet, avec les origines du genre biographique : cette vie a valu d'être vécue. Ici, Ambroise Paré est celui qui sauve la sorcière des flammes et rend la jeune fille à l'eau, à sa fluidité essentielle. Contre l'esprit de son temps, il bénit au lieu de maudire.

Dans la suite du chapitre central du livre²⁸, Jean-Michel Delacomptée repasse du régime « poétique » au régime « scientifique ». Les fleurs des jeunes filles ont une fonction : nourrir le futur enfant. Le devenir du fœtus, puis du nourrisson est décrit de manière objectale et expérimentale. La description est fondée sur les observations faites personnellement par Ambroise Paré. L'auteur-narrateur intervient de temps à autre pour commenter le commentaire du héros :

Il s'est préoccupé-avec une passion croissante du son des filles, du bien-être des femmes qui accouchent, du soin des nouveau-nés. Au regard de l'époque, elle est toute moderne, cette attention soutenue portée aux petits enfants. Jusqu'alors on les négligeait peu ou prou, une phase intermédiaire entre l'animal et l'humain. des paquets de chair qu'on extirpait de la matrice, des vagissements qu'on attifait de chiffons sous des bonnets à dentelles, des pleurs qui marinaient dans des réduits sans air, bambins enchifrenés que ballottaient les nourrices au milieu des adultes et des bêtes. Lait contaminé, goulées de vin cru, bouillies indigestes, teignes, poux et vers, on laissait croître et périr ce qui gigotait sans trop de raison²⁹.

Au début de ce passage, le style est celui de l'historien : récit (« Il s'est préoccupé »), puis analyse (« Au regard de l'époque ... »). L'écrivain, on pourrait presque dire le romancier, reprend la main avec une longue hypotypose qui met sous les yeux du lecteur un tableau d'époque. La suite du chapitre conserve cet équilibre avec des paragraphes qui partent des directives de Paré à ses disciples (« il s'en prend ... », p.139, « il recommande ... », p.140, « il préconise ... », même page, « il inventa ... », p.141, « il s'est insurgé ... », même page etc.) et se poursuivent par des tableaux vivants, des scènes de film historique.

²⁸ *Ibidem*, p. 137-145.

²⁹ *Ibidem*, p. 139.

C'est du régime scientifique que relève la dénonciation de l'ignorance des sage-femmes, étayée par des exemples : ainsi, elles ignorent que le sang de la nuit de noce provient « des rugosités du col de la matrice » et non de la rupture de l'hymen, et leur témoignage en justice n'a donc aucune valeur³⁰. Le choix des nourrices doit lui aussi répondre à des critères fondés en raison : brunes (au « sang plus chaud »), sages (la vérole sévit), savantes (soucieuses de placer « la tête plus haut que le reste du corps »). Là aussi, une suite de micro-récits enchaînés maintiennent le lecteur en littérature.

Jean-Michel Delacomptée, au terme de sa navigation double dans les eaux de la science et de la poésie, conclut ainsi ce chapitre de mi-parcours : « Tant et si bien que père de la chirurgie moderne, il faut également voir en lui un grand pédiatre avant l'heure³¹ ».

Nous avons donc vu que dans le livre consacré par Delacomptée à Ambroise Paré, la figure du soignant est triple : il a le souci de soi, de l'autre, des temps à venir. Paré fut un chirurgien, un médecin des corps. Un autre ouvrage de la collection *L'un et l'autre* se penche sur un soigneur des âmes : Jean-Baptiste Pussin, héros de *Dans la nuit de Bicêtre*, de Marie Didier.

2. Sortir de la nuit.

Tu peux à peine bouger, contraint au silence, au recueillement dans ce désert puant, dans ce désert bruyant. Seul, seul sans vraie douteur, tu t'éveilles, la tête bloquée à peine quand elle s'incline à droite, bloquée par cette cicatrice encore fraîche à ton cou. Seul³².

³⁰ *Ibidem*, p. 140.

³¹ *Ibidem*, p. 145.

³² Marie Didier, *Dans la nuit de Bicêtre*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2006, réédition Folio, p. 13.

L'incipit du récit de Marie Didier inscrit d'emblée ce livre dans le groupe des narrations à la deuxième personne. Ce procédé est l'indice d'une intention, d'une particularité que l'auteur cherche à marquer. Dans un article célèbre, Michel Butor³³ le définit comme ce qui permet de raconter à quelqu'un sa propre histoire. C'est parce que le héros se méconnaît que le narrateur le raconte à lui-même. Cette méconnaissance peut être celle du langage : il s'agit de donner la parole à quelqu'un qui ne l'a pas, qui ne peut ou ne veut l'avoir. Si le héros connaissait sa propre histoire, s'il pouvait ou voulait la raconter, la première personne s'imposerait. Mais dans une situation de méconnaissance ou d'aphonie, c'est au narrateur de provoquer la parole : le « tu » est nécessaire.

C'est peu dire que Jean-Baptiste Pussin est méconnu : il est un parfait inconnu non seulement aux yeux du public, mais aussi des historiens de la psychiatrie. C'est à une véritable résurrection que Marie Didier procède : il s'agit de faire revenir à la lumière un personnage relégué dans la nuit non seulement par son propre silence, mais aussi par la parole des autres.

Vers la fin de son récit³⁴, l'auteure reconstitue l'enchaînement de narrations qui a abouti à la disparition mémorielle de Pussin. Elle distingue sept représentations verbales ou visuelles successives ayant progressivement « gratté », comme dans un palimpseste, l'histoire du « gouverneur des folles » jusqu'à la faire disparaître. Pussin lui-même ne savait peut-être ni lire ni écrire. C'est donc à son supérieur hiérarchique, Pinel, qu'on doit son premier portrait :

Dans son premier *Traité médico-philosophique* et surtout dans sa deuxième édition, celle de 1809, Philippe Pinel t'identifie formellement comme « celui qui a eu l'initiative de la libération des aliénés », interdisant formellement de le mêler lui, Philippe Pinel, à l'effectuation de la chose³⁵.

À l'honnêteté première du directeur des hôpitaux de Bicêtre et de La Salpêtrière succède le récit de son élève Esquirol. En attribuant à Pinel l'initiative de débarrasser les

³³ Michel Butor ; « La seconde personne », dans « L'usage des pronoms personnels dans le roman », Répertoire II, *OC*, Editions de la Différence, Paris 2006, pages 419-420.

³⁴ *Op.cit.*, p. 181-187.

³⁵ *Ibidem*, p. 181.

aliénés de leurs chaînes et aussi la croyance que ce simple acte suffirait à les guérir, le disciple royaliste discrédite son maître révolutionnaire aux yeux des autorités de la Restauration, ce qui lui permet de prendre sa place à l'inspection générale de la médecine. Lorsque le balancier politique et scientifique effectue son retour, le peintre Charles Muller se voit commander par la monarchie de Juillet un tableau représentant « la belle et calme figure de Pinel montrant d'une main à l'artisan le dernier fer à limer³⁶ ». Peut-être visible parmi les comparses, Jean-Baptiste Pussin n'est déjà plus nommé. Il le sera à nouveau par Scipion, le fils de Pinel, « ce petit que tu as autrefois porté dans tes bras³⁷ », et qui fait dire à son père : « Ce fut en l'an III de la République que je fis abolir l'usage des chaînes aux loges de Bicêtre. Pussin, surveillant de cet emploi, fut chargé de l'exécution³⁸ ». Comme le notera plus tard Roland Barthes, le tour est réussi et a « retourné le réel³⁹ ». La prestidigitation ainsi faite sera ensuite continuée. Un second tableau, peint en 1878 par Fleury, montrera Pinel comme une sorte d'envoyé de la République libérant les aliénés au nom des droits de l'homme. Puis René Semelaigne, arrière-petit-neveu de Pinel, prendra la plume au tournant du siècle pour faire du mythe « à la fois un événement irréfutable et la pierre angulaire de tout l'édifice de la médecine aliéniste⁴⁰ ».

C'est la sixième couche d'écriture qui opère le renversement fondamental de la légende : « deux cents ans après toi », la psychanalyste Gladys Swain réinterprète le tableau de 1842 et traque les glissements opérés au cours des ans dans la transmission du mythe de la libération des fous de Bicêtre. Sa mort prématurée l'empêche de mener la tâche à son terme. C'est alors qu'intervient « je », la narratrice.

Dix-huit passages du livre, correspondant à un total d'une vingtaine de pages sur deux cent, sont écrits à la première personne. La narratrice est clairement identifiée comme étant aussi l'auteur. Elle est médecin, elle mène une « enquête » sur Pussin, sa mère va bientôt mourir.

³⁶ *Ibidem*, p. 183.

³⁷ *Ibidem*, p. 185.

³⁸ *Ibidem*, p. 186.

³⁹ *Ibidem*, même page.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 187.

Être médecin, pour Marie Didier, c'est être malade :

Cette chose difficile à nommer réveille en moi comme un écho, même si ce que tu vis n'est en rien comparable ; elle ne m'est pas étrangère. Ce fut d'abord elle peut-être qui, après trois ans d'immobilisation forcée en hôpital, en sanatorium alors que j'étais adolescente, trois ans de piqûres, de trocarts plantés dans le poumon, de tubages gastriques qui faisaient vomir, trois ans d'exclusion de la vie, la vraie, celle où l'on peut galoper dans une cour de récréation, danser à la fête du village, celle où l'on peut partir à l'école, le sac aux épaules comme les autres gosses, oui c'est peut-être elle qui me fit entreprendre les études de médecine⁴¹.

Ce dont parle ici l'auteur, c'est la conscience qu'a le vrai médecin de pouvoir être à la place de son patient. Ayant été gravement malade adolescente, Marie Didier se souvient que c'est de cette maladie que date sa vocation de soignante. Vocation confirmée ensuite par une seconde maladie grave qui l'atteignit alors qu'elle était déjà praticienne. L'attitude juste du médecin, la non-violence fondamentale qui le distingue du bourreau ou du tortionnaire, trouve son fondement dans le souvenir d'avoir été souffrant. C'est ici que l'auteur et son héros se croisent : ils ont l'un et l'autre été soigné avant d'être soignant.

L'enquête menée par l'auteur ne laisse pas de s'inscrire en littérature. Elle échappe à la linéarité stricte qui circonscrit la « vraie » enquête, policière, administrative ou scientifique. Elle se déploie en méandres et en rebonds :

En mai 2004, dans un Salon du livre, je fais la connaissance d'un poète irakien et de sa compagne. Nous partageons un soir un repas amical. Il raconte qu'il a organisé il y a quelques années une exposition sur la vie de son hôpital dans la période de l'après-guerre. Des médecins y auraient hébergé clandestinement des résistants. Je demande dans quel hôpital il travaille.

« Bicêtre ».

Saisie, je l'interroge sur sa vie et une sorte de similitude de destin, floue, diffuse, me ramène encore une fois vers toi. Issu d'une famille pauvre de Bagdad, on l'enrôle dans l'armée qui est le seul moyen de manger à sa faim. Torturé par Saddam, il s'exile en France, pratique tous les métiers, apprend le Français, passe des examens. Athlétique, chaleureux, il trouve aisément une place de brancardier vite associée à celle de syndicaliste à Bicêtre. Le directeur apprend qu'il est

⁴¹ *Ibidem*, p. 46.

poète, le nomme bibliothécaire. Salah me procurera certains documents précieux sur Bicêtre⁴².

La figure littéraire incarnée ici par la narratrice est celle du « vrai détective » qui, d'Edgar Poe à Jean-Patrick Manchette en passant par Simenon, s'oppose au « mauvais policier » enfermé dans son bureau et sa routine. Le « vrai détective » fait son miel de tout ce que lui offre la vie et sait, comme le poète de Baudelaire, reconnaître les correspondances secrètes qui le mènent sur la voie. La biographe-détective confrontée au vide documentaire sait reconnaître dans le convive d'un soir le témoin qui lui manquait. Il s'agit d'un témoin au second degré : son rôle principal n'est peut-être pas tant de donner accès à des documents écrits que d'être lui-même un second Pussin. Ancienne victime devenue brancardier puis porte-parole de ses pairs, il réitère l'existence du scrofuleux devenu « bon pauvre » puis « gouverneur des folles ».

Il y a une autre folle dans le récit de Marie Didier, ou du moins une très vieille femme, hébergée dans un établissement de soins. Cette « vieille folle »-là fait le départ entre la narration à la deuxième personne et les passages à la première. Jean-Baptiste Pussin n'a pas d'ascendance dans le texte : « tu » n'a ni père ni mère. En revanche, l'auteur-narrateur écrit dans l'ombre d'une figure maternelle :

Et moi je suis dans la maison aux vieilles pierres aux poutres rondes, aux murs chaulés, à l'échelle de meunier dont mes pieds nus martèlent les marches rugueuses, a la baie grande ouverte là-haut sur les toits du village silencieux et plus loin, derrière la rousseur des tuiles, sur la colline, sa garrigue et plus loin encore, sur la bande de la mer, rectiligne et pourtant douce parce qu'elle se mêle au ciel. Et elle ma mère, ce matin au bout du téléphone, dans sa chambre, sous la canicule. Elle dit : « J'attends qu'on vienne me chercher, c'est mercredi, le jour de la douche ». Moi, en maillot de bain, prête pour aller plonger dans le trait bleu soyeux, j'écoute ma mère. Débarrassée de ma mère. Avec en plein cœur une douceur égorgée parce que j'abandonne ma mère, cette sorte de douceur d'une paix jamais en paix⁴³.

Le *topos* psychanalytique de la mer/mère trouve ici une expression littéraire qui implique l'auteur dans son texte. Un lien est noué entre l'auteur Marie Didier et la narratrice Marie. Ce lien est constitué par le fil téléphonique, la voix de la vieille femme hébergée dans

⁴² *Ibidem*, p. 163-164.

⁴³ *Ibidem*, p. 37-38.

une institution et livrée à l'arbitraire du règlement. A « la douche » chichement mesurée à la mère s'oppose la mer offerte sans restriction à la fille. Cette dualité insupportable a bien sûr un truchement, un troisième terme qui lui ôte sa pointe, qui permet de la lire et donc de la vivre : le récit du sort des internés de Bicêtre et de leur ange gardien.

La macro-structure du livre de Marie Didier comporte elle aussi un troisième terme, qui est la troisième personne. Philippe Pinel est désigné par « il ». Aux deux-tiers du récit⁴⁴, un chapitre de vingt-quatre pages lui est consacré et forme une sorte de biographie dans la biographie. Directeur de Bicêtre pendant la Révolution, ce médecin partage avec son surveillant en chef la vertu d'humanité. Son introduction dans le récit correspond à un moment précis de la chronologie de la vie professionnelle de Pussin : 1793, nomination d'un médecin à Bicêtre par le Comité de Salut public. Une analepse narrative apprend au lecteur que ce fils de chirurgien-barbier vit dans le double deuil d'une mère disparue trop tôt et d'un ami suicidé. Il n'intervient pas dans la pratique soignante de Pussin, le laissant en pratique administrer l'hôpital. Mais il accompagne son travail par une œuvre théorique fondée sur l'observation. L'idée de base de Pinel est l'existence d'un « reste de raison » chez les aliénés, sur lequel il faut s'appuyer pour les guérir. Les fous sont victimes de « passions » auxquelles il convient de s'opposer en leur tenant un discours inverse à celles-ci. Cette théorie, qui correspond de nos jours à l'une des pratiques des « thérapies cognitives et comportementales », est alors neuve par son optimisme et prend le contre-pied de la vision paresseuse qu'avait le XVIII^e siècle finissant des « incurables ».

Pinel est une sorte de double intellectuel de Pussin. Leurs points de vue, leurs opinions sont identiques. L'un comme l'autre pourrait avoir pour devise : « aimer et aider ». Ce qui les sépare est la maîtrise de l'écriture. C'est la capacité à prendre la plume qui a fait exister Pinel pour la postérité. L'incapacité à le faire a fait disparaître Pussin. Le sujet existe dans la mesure où il se raconte, ou est raconté. Dans un autre ouvrage de la collection *L'un et l'autre*, le malade devenu médecin devient aussi écrivain. Il s'agit de *Soigner*, de Patrick Autréaux⁴⁵.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 131-155.

⁴⁵ Gallimard, 2010.

3. Venir au jour.

« Je » est malade : comme Ambroise Paré et Jean-Baptiste Pussin, le héros du livre de Patrick Autréaux commence son parcours de soignant en étant lui-même malade :

Lorsqu'on m'a découvert un lymphôme, des années plus tard, dès que les médecins ont pu me rassurer, j'ai souhaité voir mes parents réunis. Assis devant mon lit, comme si le temps était venu d'être jugés et punis, se souviendrait ma mère, ils n'ont rien laissé paraître, sinon qu'ils n'osaient se regarder. Ils tâcheraient ensuite de s'éviter lors de leurs visites. Restait à présent mon grand-père. Il vivait avec ma mère et son compagnon. Très vieux désormais et malade. Je voulais qu'il me voie avant que mon état physique rende toute réassurance inutile. J'ai demandé une permission. On me refusait de sortir de l'hôpital. Par téléphone, je m'en suis tenu à une explication allusive. Il ne lui en fallait pas beaucoup pour comprendre : ma grand-mère était morte de cette maladie⁴⁶.

Cette page qui ouvre le second chapitre du livre en situe clairement la thématique médicale par le champ lexical qu'elle mobilise : « lymphôme », « médecin », « malade », « état physique », « hôpital », « morte », « maladie ». Le récit alternant passé composé et passé simple en courtes propositions le plus souvent indépendantes revêt un aspect factuel. L'usage de la première personne achève d'en faire un récit autodiégétique de maladie.

Mais le lecteur a aussi sous les yeux l'amorce d'un récit de filiation, par la présence des parents et des grands-parents. La filiation au premier degré est marquée par un premier degré de morbidité : la désunion du père et de la mère. Le fils transfère sur eux son propre espoir de guérison : dès que celle-ci semble acquise aux yeux des médecins, il cherche à « réconcilier » ses parents, au moins symboliquement, à son chevet.

La filiation au second degré est marquée par un second degré, plus grave, de maladie. Le grand-père est « très vieux désormais et malade » ; la grand-mère est « morte de cette maladie ». La simple mésentente conjugale des parents devient chez les grands-parents maladie, et maladie mortelle. Ce passage annonce ainsi un motif du livre de Patrick Autréaux : la résurgence chez le petit-fils de la figure de l'aïeul. Aux trois-quarts du récit, le grand-père devient la figure centrale pour le rester jusqu'à la fin :

⁴⁶ *Op.cit.*, p. 15.

Revenu en France pour rencontrer l'éditeur, je devais aussi régler une question de visa et passer un scanner de contrôle. Ce serait le dernier, avait annoncé le médecin, il me déclarait guéri.

L'hiver promettait beaucoup de neige à Boston et j'étais sur le point de rentrer lorsque l'état de mon grand-père s'est dégradé.

Ce n'était pas la première fois qu'il tombait sérieusement malade depuis que le grand âge avançait. Avec une sorte d'humilité et d'abandon, il se rassemblait pour franchir l'au-delà de tout espoir, se faufilait en s'amenuisant, reprenait vigueur et émergeait des mauvaises passes à l'étonnement de tous, affichant devant les médecins, qui l'avaient donné pour perdu, son air pince-sans-rire et sans triomphe de trompe-la-mort.

Lorsque j'avais commencé la chimiothérapie, il sortait d'une période difficile. Du jour au lendemain, il avait cessé de se plaindre. Lors de nos rares visites, il regardait mon crâne sans cheveux et mon visage émacié, et s'efforçait de taquiner Benjamin avec une affection encore plus évidente qu'avant.

Un jour que nous étions seuls et que j'allais un peu mieux, je lui avais demandé comment ma grand-mère avait vécu sa maladie, ce qu'ils se confiaient. Avais-je jamais posé une telle question ? Il n'avait pas pleuré, mais n'avait pas vraiment répondu, disant avec cette assurance qui me confortait : -C'est pas pareil, toi tu t'en sortiras.

Je lui avais proposé qu'on aille au cimetière déposer des fleurs. Comme avant. Ce serait la dernière fois.⁴⁷

Dans ce passage, trois figures se croisent : la grand-mère morte, le grand-père qui va mourir, le petit-fils qui vivra encore. Deux lignes narratives courent en parallèle : la mort inéluctable, l'espoir de survie. Inéluctable, la mort doit donc être acceptée : c'est le vieux topos stoïcien. Mais une ligne de partage existe entre ce « fatum » et la survie possible, qui se trouve être tout l'enjeu de la médecine et de la confiance en elle. Elle fait aussi choisir le sujet entre l'investissement émotif et le retrait : dans un cas, le grand-père « s'efforçait de taquiner Benjamin avec une affection encore plus évidente qu'avant », dans l'autre, « il n'avait pas pleuré ».

Comme nous l'avons vu plus haut, la figure des grands-parents est de plus en plus sollicitée par la littérature de filiation contemporaine, peut-être en conséquence de sa

⁴⁷ *Ibidem*, p. 75.

thématisation récente en psychologie et en psychanalyse. Nous avons ici un exemple de ce passage de l'aïeul en littérature.

Dans cette même collection que nous étudions, Catherine Lépront consacre un chapitre entier à la mort de sa grand-mère. Je le cite in extenso :

Myette est morte une nuit de juin. Elle était toute menue. Toute simple⁴⁸.

Cet avant-dernier chapitre constitué de trois phrases, précède l'ultime, qui conte le suicide du grand-père.

La mort de la grand-mère a bien sûr un antécédent très célèbre dans la *Recherche*. Comme l'on sait, Proust narre dans son œuvre un « devenir écrivain ». Toutes proportions gardées, le lien de la disparition de l'aïeul avec la vocation d'écrivain du descendant se retrouve dans la page de Patrick Autréaux que nous avons citée. Si les parents survivent dans la mémoire de leurs enfants d'une manière pleine et entière, les grands-parents sont, eux, situés tout près de la « ligne d'ombre ». Menacés d'oubli, ils peuvent susciter l'écriture.

Qu'est-ce que soigner ? Il eût été certes possible de rechercher dans la collection *L'un et l'autre* le motif du soin « en creux », lorsqu'il est insuffisant ou refusé, comme dans *Long séjour* de Jean-Noël Pancrazi, largement consacré à la fin de vie médicalisée d'un vieil homme, ou dans *Le rebutant* de Dominique Sampiero, dont le héros est un SDF. Mais l'étude de trois livres « médicaux » en quelque sortes « positifs » de la collection nous a déjà permis de dégager deux définitions possibles, ou du moins deux constituants de la relation soignante. Le premier est la conscience qu'a le soignant d'être un soigné en puissance. Le vrai médecin est celui qui se souvient qu'il a été malade et qui envisage de l'être à nouveau, il est une sorte d'anti-philosophe, de non-sage par sa volonté de se situer du côté modifiable, perfectible des choses et des êtres. Il refuse d'être perdu, et refuse que l'autre le soit. La deuxième définition possible du médecin est d'être un « docteur ». Celui qui a le souci de l'autre est un docte, un lettré. Ambroise Paré n'a pas seulement soigné des soldats, il a aussi écrit des livres ; si l'usage de bander les plaies au lieu de les brûler s'est imposé, c'est parce que Paré a pris soin

⁴⁸ Catherine Lépront, *Le passeur de Loire*, 1990, p. 181.

de transmettre ce que l'expérience lui avait enseigné. Si Patrick Autréaux peut sauver son grand-père de cette maladie mortelle qu'est l'oubli, c'est parce qu'il est devenu « médecin *et* poète⁴⁹ », comme *Le docteur Jivago*, vu un soir à la télévision. Jean-Baptiste Pussin, quant à lui, est peut-être devenu le notable implacable et incapable que Marie Didier s'étonne de rencontrer au crépuscule de ses jours parce que la plume lui a manqué. C'est en effet le geste de lire et d'écrire qui permet de se déprendre des mirages et d'entrevoir ce qui, peut-être, est. Or, l'écriture nous inscrit dans un langage. Celui-ci nous engage dans une langue. Si l'édification de la tour de Babel nous a uni un temps, la Genèse nous rappelle que l'Eternel a voulu nous désunir, nous confondre pour mieux nous disperser. La dialectique du monolinguisme et du bilinguisme est le sujet de deux ouvrages de *L'un et l'autre* que nous nous proposons d'étudier à présent.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 9.

D'UNE LANGUE À L'AUTRE.

1. Éloge du monolinguisme.

Claude Esteban évoque son enfance bilingue au début de son livre *Le partage des mots*¹. De père espagnol et de mère française, il se trouve confronté à la tâche de nommer le monde.

Je ne sais si l'homme adulte se souvient encore du plaisir infiniment charnel, et du réconfort moral aussi bien, qu'il a éprouvés dans les premiers moments de l'enfance à poser sur chaque chose, tel un démiurge indéfiniment extasié, le nom tout neuf qu'il venait d'apprendre. Voici qu'au foisonnement somptueux des spectacles, des gestes, des objets, correspondait sans relâche, sans faille non plus, une profusion de signes qui permettaient non seulement de les reconnaître l'un après l'autre dans leur identité, mais encore de les « nommer », et par là même d'en retenir mentalement une sorte d'effigie flagrante, transparente pour tous, chantante sur les lèvres qui ne se lassaient plus d'en proférer les sons! Oui, que de désirs exaucés, que de promesses toujours tenues par ces vocables qui menaient te multiple à notre portée, en vérité qui le faisaient nôtre et si clair d'être là retenu en des syllabes essentielles²...

Cet *incipit* du livre (res)suscite l'aube du monde. L'auteur y réécrit en filigrane un autre *incipit*, celui de l'Évangile selon St Jean : « Au commencement était le verbe ». Comme le Créateur, l'enfant fait venir les choses à l'être par l'acte de « nommer ». C'est la parole qui lui permet de s'approprier le monde, de créer un pont entre lui et ce qui existe. La comparaison avec « un démiurge » signale toutefois un malaise, une méprise possible. Comme l'on sait, la Gnose désigne sous ce terme le dieu négatif qui a créé le monde mauvais, ce monde qui est le nôtre.

Les pages suivantes confirment cette inquiétude. L'auteur remarque en effet que l'appropriation du monde par l'enfant exige « un lieu unique, irrécusable, que le doute n'habite pas ni le péril des équivoques³ ». Constatant que ce lieu unique ne lui a pas été

¹ Gallimard, 1990.

² *Op. cit.*, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 11.

accordé, il évoque le préjugé favorable dont bénéficie le bilinguisme. Selon lui, ce préjugé relève d'une conception utilitariste de la langue, qui réduit celle-ci à sa fonction cognitive. L'opinion courante voit derrière chaque mot un objet, et derrière chaque objet un concept. La facilité avec laquelle les jeunes enfants s'approprient une seconde ou une troisième langue serait une chance dont il conviendrait de profiter pour « s'ouvrir l'esprit » aussi précocement que possible. Claude Esteban récuse ce point de vue en observant qu'il ignore le mystère du langage, ce qui relie l'enfant à « la constitution ombreuse de son être⁴ ». L'adulte classe, hiérarchise, compare ; pour cela, il utilise la langue, les langues. La pluralité de celles-ci donne au bilingue et au polyglotte l'illusion d'en savoir plus, de disposer d'un horizon plus large. Cette vision « commerciale⁵ » privilégie la surface et méconnaît la profondeur : « il est une illumination, une épiphanie du Sens, indissociable de l'Être, à travers les mots consentis⁶ ». Or, ces mots sont dans chaque langue l'aboutissement d'un voyage, d'un trajet, d'une histoire différente. L'enfant est encore sensible à cet écho dont résonnent les mots, et c'est pourquoi le « cadeau » du bilinguisme est pour lui un cadeau empoisonné, une cacophonie.

L'espagnol est la langue du père, la langue paternelle. Evoquant sa toute première enfance, Claude Esteban reconnaît avoir lui aussi vécu sans difficulté sa situation de diglossie. « Le partage des mots » se faisait sans difficulté entre la parole adressée au père et celle qui le reliait à la mère. La technicité de l'un et l'autre idiome ne constituait pas un obstacle à la communication. Cette facilité de compréhension et d'expression du jeune enfant bilingue est bien connue et l'auteur n'en conteste pas l'existence, l'ayant lui-même vécue.

L'entrée à l'école coïncide avec un « effondrement⁷ ». L'enfant vit une « vacillation », un « balancement » qui le mène au silence. Obligé de s'exprimer désormais dans une seule des deux langues originaires, il bute sur les mots qui s'imposent dans l'autre, cherche des équivalents, ne les trouve que trop tard. Ces hésitations infimes aux yeux d'autrui sont vécues comme des défaites par l'enfant paralysé. Si la langue « paternelle », dont l'usage est restreint au cercle familial autorise l'erreur, il n'en va pas de même avec la langue de la mère, qui est

⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶ *Ibidem*, même page.

⁷ *Ibidem*, p. 16.

aussi celle de l'école, et donc de la condamnation. Intermittente, occasionnelle, et sans doute peu sévère de la part des professeurs et des camarades, elle est prononcée avec la dernière rigueur par le petit garçon à sa propre rencontre.

L'écolier diglossique en vient à regretter d'être au monde, puisque ce monde est un non-lieu, une non-appartenance. Il n'est même pas exilé, il n'a pas un pays qu'il puisse regretter. Il habite un « destierro⁸ », un lieu qui n'existe pas. Ce non-lieu est aussi une non-histoire. Le jeune garçon en fait l'expérience lorsque son grand-père maternel, à l'arrivée des Allemands dans son village, casse et enterre son sabre, brisé par une douleur morale incompréhensible aux yeux de l'enfant.

Vers la fin du deuxième chapitre, l'auteur glisse du récit à l'exposé théorique, voire polémique. C'est en effet à un véritable blâme du mélange des langues que se livre Claude Esteban. Dans le récit, l'épisode du sabre brisé déclenche chez le jeune garçon le renoncement au « sabir » qu'il pratiquait jusque-là. L'auteur insère alors dans sa narration un développement sur le bilinguisme sauvage couramment pratiqué par les enfants de couples mixtes et généralement encouragé par les adultes. Cette pratique a selon lui deux inconvénients majeurs. Le premier est qu'elle favorise une paresse intellectuelle en mettant à disposition de l'enfant un idiome « de secours⁹ » qui le dispense de trouver le mot juste. Le deuxième est d'ôter à l'enfant une assise dans l'être, une confiance dans le monde qui lui est nécessaire. Claude Esteban ne souscrit pas à une sémiologie selon laquelle les signes doubleraient les choses, formeraient une sorte d'univers parallèle. Il ne considère pas non plus que des « signifiants » sont l'autre face de « signifiés » auxquels ils se réfèrent. Selon le questionneur de poésie qu'il dit être devenu, les choses elles-mêmes « se disent¹⁰ » dans les mots qui sont leur émanation. Cette vibration du monde dans le langage fait l'essence de la poésie. Être dépourvu de (ou s'ôter à soi-même) cette vibration confère une incertitude, un malaise, empêche de vivre pleinement :

Certains mots en pâtissaient davantage au point d'être frappés d'une sorte d'interdit qui les excluait quasi consciemment de mon vocabulaire. Ainsi en était-

⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁰ *Ibidem*, p. 30.

il, par exemple, du terme « jaune » que je ne parvenais pas à intégrer de façon durable dans mon discours en français. Il subissait, je m'en souviens parfaitement, l'attraction phonétique du mot « jeune » et quelque chose de sa qualité propre en était compromise. « Jaune » devenait une couleur juvénile mais comme alourdie, fripée, obscurcie par la tonalité « au » où je percevais une espèce de fatigue, d'abattement, de pesanteur toute matérielle. « Jaune » représentait, si j'ose dire, le synonyme sensoriel, l'équivalent chromatique de la notion contradictoire, irrecevable de « jeune vieillard ». Et surtout il était éclipsé de mon horizon verbal par le mot espagnol « amarillo » où je reconnaissais précisément toutes les caractéristiques propres à mon appréhension de ladite couleur, l'aspect tout à la fois vivace et mousseux, onctueux et roboratif, appétissant et sucré, qui faisait des quatre syllabes d'« amarillo » comme la quintessence mentale d'un dessert à la crème, évidemment de couleur jaune ... Ceci n'allait pas sans de grandes difficultés lorsque je m'exprimais en français puisque, ne pouvant y glisser le mot « amarillo » qui me venait sur le-champ à l'esprit-l'école m'avait appris à censurer mon désir-, ne retrouvant plus ce « jaune » que j'avais écarté, il me fallait, à l'instar de certains aphasiques, recourir à une périphrase pour exprimer la présence de cette couleur dans le schéma verbal ou, plus douloureusement, me passer de cette notation, la gauchir intellectuellement en recourant à quelque autre couleur voisine¹¹.

Ce passage illustre de manière frappante la manière dont un récit autobiographique peut soutenir un discours intellectuel, étayer un point de vue théorique. L'auteur a une thèse à défendre : le bilinguisme est un cadeau empoisonné, la diglossie une quasi-infirmité, La démonstration intellectuelle a été menée dans les pages précédentes. Il s'agit de donner maintenant chair à ce raisonnement. Deux mots sont à choisir pour désigner une certaine couleur. Celui dont la texture correspond à la chose se trouve dans la langue « interdite ». La langue « obligatoire » exige un mot inadéquat, contaminé par des associations malvenues. Mais l'enfant bilingue ne peut que privilégier le mot « juste », ou plus exactement celui dont les chaînes associatives sont les plus courtes. Le « mauvais mot » a lui aussi ses propres connexions, son chemin perceptif. Mais ce chemin est plus long, plus contourné. L'enfant piégé par sa diglossie ne saurait suivre ce chemin puisque l'autre langue lui en a fourni un plus praticable. Il se trouve ainsi réduit au silence.

La conséquence de cette « *reductio ad silentium* » est l'échec scolaire, ou plus exactement la décision d'être un mauvais élève. Revenant au récit autobiographique, l'auteur évoque sa première scolarité dans un « petit cours¹² » des beaux quartiers. Cherchant à dissimuler « une tristesse que je gardais secrète », le jeune garçon endosse délibérément le

¹¹ *Ibidem*, p. 34.

¹² *Ibidem*, p. 36.

rôle du cancre, à la grande inquiétude de ses parents. En se discernant lui-même le bonnet d'âne, l'enfant diglossique fait preuve non d'une incapacité cognitive, mais d'une détresse psychique plus profonde. Pour lui, « ce que je dis n'est plus le vrai, car le vrai est unique, indivis, inaltérable¹³ ». En se dédoublant, le langage se diabolise et devient mensonge, li ne permet plus de donner au réel une assise stable et condamne le petit garçon bilingue au balbutiement. Il préfère alors se taire.

Dans une analepse narrative, l'auteur raconte son apprentissage réel de la lecture, qui a précédé son entrée à l'école. Cet apprentissage se rapporte à la figure du père, qui exerçait le métier de journaliste. Les journaux présents à la maison ont permis au garçon d'apprendre à lire, auréolés qu'ils étaient du poids du réel, dont étaient dépourvus les magazines enfantins. D'une part, « j'étais sensible surtout au prestige que conférait à certains le fait d'écrire sur des pages qui n'étaient pas des cahiers d'écolier, que l'on retrouvait magiquement imprimées le lendemain et que d'autres venaient acheter pour les lire¹⁴ ». D'autre part, ces journaux prédisent et commentent l'histoire qui s'accomplit de manière visible en ces années d'avant-guerre et de guerre. Ce lien visible et vérifié autorise le jeune enfant à « mépriser l'histoire¹⁵ » scolaire et à confirmer son être-à-part. La période de l'occupation lui donne l'occasion de poursuivre dans cette voie de détournement, de singularité négative. En effet, le père journaliste est le seul adulte à parler des événements réels et à s'éloigner des conversations prudentes cantonnées à l'approvisionnement et au marché noir. De surcroît, son statut d'étranger « non-belligérant » confère à sa famille des avantages matériels qui suscitent l'hostilité et le soupçon d'être des « collabos ». Le récit de Claude Esteban montre ainsi, dans un aller-retour permanent entre narration et commentaire, comment l'enfant bilingue glisse peu à peu dans une altérité mauvaise, programmée dès sa venue au langage.

À l'école, le diglossique se présente comme un élève différent. Deux thèmes sont le lieu de cette différence : la neutralité et la trahison. Dans le contexte de la guerre, la neutralité est une position difficile. Le spectacle de la France occupée montre clairement à l'enfant que le monde est divisé, qu'une dichotomie s'impose. N'appartenir à aucun camp, « c'était à mes

¹³ *Ibidem*, p. 39.

¹⁴ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵ *Ibidem*, p. 41.

yeux ne pas avoir de véritable existence-et le verdict des autres venait confirmer le verdict que je portais contre moi dans mon cœur¹⁶ ». La situation du fils d'Espagnol s'avère ainsi pire encore que celle des jeunes Allemands qui sont identifiés et s'identifient clairement comme ennemis, ce qui leur permet d'être ignorés par leurs condisciples et de les ignorer à leur tour.

La seconde incarnation de la différence est la figure du traître. Dans la France vaincue, la jeune maîtresse d'école (comme les autres adultes) explique les malheurs du pays par la présence de traîtres à la solde de l'étranger. L'auteur, utilisant la technique bien installée dans notre littérature depuis Balzac et Proust et qui consiste à accompagner le récit de généralisations théoriques, remarque « qu'on ne mesure pas toujours avec exactitude les réactions qu'un simple fait, apparemment secondaire mais souvent répété, peut provoquer dans une conscience enfantine à laquelle manquent encore les critères objectifs d'interprétation¹⁷ ». En l'occurrence, il s'agit des petits signes anodins mais répétés, et qui signalent l'existence « d'un traître parmi nous ». C'est ainsi que le jeune garçon en vient naturellement à s'identifier à Ganelon lors d'une évocation de la *Chanson de Roland* par l'institutrice.

Étant double, diabolique, le traître cherche à dissimuler sa duplicité. Le nom qu'il porte est l'un des signes qui le désignent comme étant ce qu'il est. Dans le récit de Claude Esteban, l'enfant porte un nom double : Esteban de Indart. A la fierté initiale suscitée par les armoiries (« un sanglier déracinant un chêne¹⁸ » de la famille basque (et noble) du père, succède la honte de ne pas s'appeler « Martin ou Dupont¹⁹ ». Le désarroi de l'enfant est augmenté de ce que le père journaliste signe ses articles « D'Indart » alors que les papiers du fils portent le patronyme « Esteban ». C'est ainsi qu'il doit vivre dans un vacillement permanent à trois niveaux : celui du monde sensible impossible à appréhender, celui de la langue impossible à maîtriser, celui du nom même qu'il porte.

¹⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁷ *Ibidem*, même page.

¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹⁹ *Ibidem*, même page.

L'enfant qui ne parvient pas à s'approprier le nom du père échoue tout autant à faire sien la langue maternelle :

J'avais sept ou huit ans ; je n'aspirais à rien d'autre qu'à cette consanguinité avec ce qu'on appelle le « génie » de la France et qu'il m'était si difficile d'acquérir. Ma mère, je crois bien, s'en souciait assez peu. Elle épousait alors le parti et les choix de mon père, et même si sa pratique de la langue castillane n'était pas sans défaut, elle m'apparaissait comme plus espagnole qu'elle n'aurait dû l'être dans ses pensées et dans ses actes. Aussi lorsque je finis par comprendre le concept de « langue maternelle », je ne parvins pas à l'associer durablement à la figure de ma mère, mais à quelque entité plus haute, plus exigeante, plus vénérable, qui de très loin veillait sur moi. J'apportais en effet à l'usage du vocabulaire français un respect de nature quasiment religieuse, comme si de prononcer ces mots chargés de sens, j'avais communiqué avec la substance même d'un pays sous les espèces de sa langue le n'éprouvais pas à l'endroit de l'espagnol une semblable ferveur ni une telle attirance. Ou plutôt, je ne la ressentais que par intervalles, lorsqu'il nous arrivait de quitter Paris, où l'espagnol s'identifiait au refuge de ma famille, pour rejoindre l'Espagne et y séjourner quelques semaines²⁰.

Ce passage situé vers la fin du premier tiers du récit résume en quelque sorte la position de l'enfant diglossique que Claude Esteban se souvient avoir été. Cette posture est celle du déséquilibre. Le premier terme en est la « langue maternelle » qui devrait être, mais n'est pas, celle de la « consanguinité », de la « communion », L'enfant aspire à cette communion, mais elle ne lui est pas donnée par celle qui a choisi d'être plus amante que mère. À celle-ci est donc substituée une « entité plus haute » dans les bras de laquelle l'enfant souhaite reposer. Le deuxième terme du déséquilibre est la « terre paternelle », qui inscrit au contraire l'espagnol dans un lieu et un temps précis, celui des vacances en famille. La ferveur n'en est pas absente, mais circonscrite, limitée.

Les vacances en Espagne sont le lieu d'un renversement auquel l'auteur consacre les pages 52 à 58 de son récit. En effet, le temps de quelques semaines, le plateau le plus léger de la balance devient le plus chargé de joie et de plénitude. Ce temps magique pour l'enfant est précédé d'un cérémonial long et complexe : formalités consulaires, voyage en train, changement de wagon, fouilles policières. À son terme, le petit garçon se trouve immergé dans un pays où l'une de ses langues est entièrement réhabilitée sans que l'autre soit condamnée pour autant ; au contraire, sa francophonie suscite l'admiration. Ses fautes d'espagnol sont tolérées avec bonhomie. Le sentiment de « destierro », de non-appartenance,

²⁰ *Ibidem*, p. 51-52.

disparaît. La terre paternelle s'offre au fils comme un lieu d'évidence et de plénitude d'où sont bannis les doutes et les dissimulations parisiennes. A cela s'ajoutent les visites chez un vieux peintre au cours desquelles il découvre avec admiration une immense bibliothèque de livres espagnols. Il apparaît ainsi que les deux termes du déséquilibre langagier et existentiel que vit l'enfant de sept-huit ans compensent par la densité ce qui les définit par l'étendue : si la « langue maternelle » est plus haute, plus désirée, moins obtenue, la « terre paternelle » a pour elle une plénitude limitée, mais plus intense, plus réelle.

La puberté coïncide pour l'auteur-narrateur avec l'abandon de l'espagnol. L'événement extérieur sur lequel cette transformation prend appui est la Libération ; la défaite de l'ennemi confère à la composante française de la personnalité de l'adolescent une puissance et une évidence auxquelles rien ne saurait résister. De plus, le jeune bilingue est à cette époque inscrit dans un lycée de Jésuites. Ces éléments extérieurs lui permettent d'accomplir un acte psychique ferme : quitter la langue espagnole, embrasser fermement la culture française. Le résultat en est la transformation du cancre en bon élève, corollaire de l'éloignement du père, qui ne proteste pas. Le flou, l'incertitude reculent, une clarté nouvelle investit la conscience de l'adolescent, renforcée par l'étude du latin et du grec.

Ce recul de l'ombre, cette avancée de la lumière, ne suffisent toutefois pas. La charge névrotique accumulée au cours des années d'enfance exige un excès, un surplus. A l'approche de la fin des études secondaires, l'adolescent souhaite parfaire son nouveau sentiment de rigueur et de certitude. C'est désormais à la notion de « littéraire » qu'est associée la dualité douloureuse, l'insécurité dont souffrait l'enfant. Il décide alors de se tourner vers l'étude des mathématiques.

Le trajet accompli par le bilingue/diglossique jusqu'à l'aube de l'âge adulte peut ainsi être décrit comme celui d'une fausse harmonie initiale, à laquelle succède une grave crise d'enfance que l'adolescent résout en choisissant la « langue maternelle » et en rejetant la « terre paternelle », choix qu'il accentue compulsivement en lui donnant la pointe du désir d'un absolu censé être celui de l'abstraction pure.

La seconde partie du livre de Claude Esteban pourrait s'intituler « Revanche de l'espagnol ». L'auteur y raconte en effet le retour effectué par la langue du père au début de l'âge adulte. Ce retour est progressif, coupé de reculs et de fausses alertes. Le thème du

double apparaît lorsque celui qui est désormais le premier de sa classe voit surgir un « nouveau » qui se trouve être espagnol.

Je me souviens ainsi que, durant les années de seconde et de première-qu'on appelait encore Humanités et Rhétorique-, un jeune Espagnol, fils de diplomate en poste à Paris, vint prendre place parmi nous. On peut deviner la curiosité, et bien vite la méfiance, que provoqua l'arrivée de l'intrus dans une classe où les « nouveaux » étaient rares, une classe à laquelle tout le rendait « érranger », et d'abord cet accent dont il ne parvenait pas à se défaire, cette volubilité maladroite qui faisait rire et que les professeurs eux-mêmes prenaient tantôt pour de l'indiscipline, tantôt pour de l'imbécillité. C'est tout naturellement que le pauvre garçon, après quelques jours de brimades, s'approcha de moi au cours d'une récréation et, s'attendant à un accueil moins rude, me parla en espagnol. [...] Je dois avouer, non sans embarras, que je lui fis grise mine. Par le truchement de cette langue à laquelle je me refusais hors de l'enceinte familiale, il cherchait avec moi une connivence dont je n'avais que faire ici, parmi ceux que j'avais choisis pour mes pairs et qui tous ensemble s'éloignaient de lui. [...] Mais tout n'était pas si clair dans cette conduite de refus que je m'étais imposée et à laquelle, après plusieurs essais infructueux, le jeune madrilène finit par se soumettre. Ce qu'il faisait m'importait peu ; je feignais, aux yeux de tous, de méconnaître sa présence. Ses échecs toutefois, son incapacité à « suivre » avec quelque succès le « cursus » dont je tirai gloire, sa turbulence, bref, toutes ces manifestations d'une conduite intellectuelle répréhensible ne m'étaient pas indifférentes, tout au contraire. J'y discernais une sorte de malignité subreptice, moins dirigée contre les professeurs qu'à mon endroit-puisque en vérité, sans que je puisse y porter remède, quelque chose de la réprobation qu'il encourait rejaillissait sur moi par le fait de cette complicité langagière dont je ne voulais pas et qui me poursuivait. Sans qu'il en sache rien, ce garçon espagnol m'humiliait par sa seule présence. Il était comme un mauvais double de moi-même, celui que je m'étais appliqué à fuir-et qui s'imposait à moi, de nouveau, dans l'objectivité d'un miroir²¹.

Le « nouveau » joue dans cette page le rôle d'un revenant, du spectre d'un moi dépassé qui effectue un retour malvenu dans la vie du héros. En lui tendant un miroir qui lui montre l'image de celui qu'il fut, le jeune Espagnol oblige l'adolescent devenu Français à la force du poignet à ressusciter un passé mal vécu et à envisager une possibilité de rechute. Le personnage autobiographique est présenté comme caractéristiquement névrosé : il ne perçoit pas son camarade de classe comme une figure autonome distincte de lui-même, mais comme un moi antérieur, comme une instance ennemie. L'hispanophonie complète et innocente de ce condisciple est mésinterprétée comme partielle et coupable : le sujet névrosé substitue à l'autre un moi spéculaire et donc inversé qui lui montre celui qu'il ne veut pas (plus) être.

²¹ *Ibidem*, p. 75-76.

La suite du récit montre que le retour ainsi annoncé se produira bel et bien. C'est la bibliothèque paternelle qui en fournit l'occasion. Cette bibliothèque de livres espagnols fait l'objet d'une auto-interdiction de la part du fils, Barbe-bleue de lui-même. Il ne peut toutefois s'empêcher un jour « de feuilleter » un Don Quichotte « qui traînait sur la table²² ». Le fils découvre alors une langue toute différente de l'espagnol quotidien qu'il avait connu dans son enfance, et qui le fascine. Le conflit intérieur s'en trouve relancé : le lycéen questionne son père au sujet de ce livre, puis finit par prendre en cachette des leçons particulières d'espagnol. Celles-ci s'avèrent décevantes et l'adolescent y renonce à l'approche du baccalauréat. Un processus a toutefois été enclenché, et il va se poursuivre, par étapes. La première est une brusque bifurcation vers les études littéraires, marquée par un bref engouement pour la philosophie : malgré son excellence en mathématiques, le jeune Esteban s'inscrit en « hypokhâgne ». Mais ce revirement garde un caractère négatif, dialectique et ne saurait par exemple s'accompagner d'un retour au grec et au latin, matières dans lesquelles le jeune élève excellait pourtant auparavant. Obligé de conserver à sa décision un caractère auto-punitif, il se tourne vers les langues modernes, moins prisées. Il choisit comme première langue l'espagnol :

Le commerce que j'avais entretenu avec l'idiome de mon père participait, je veux le croire, à ce registre des passions. Le moins expert des analystes l'aurait deviné avant moi. Me l'eût-il révélé que je n'aurais pu, vraisemblablement, me soustraire à cette expérience où j'étais tout à la fois le protagoniste et le patient. Il eût sans doute brusqué les choses, et en bon mécanicien des âmes, désentravé quelques rouages. Mais la machine était trop neuve encore pour que celui qui la menait si gauchement accepte de se démettre de sa liberté entre les mains de quelqu'un d'autre. Au reste, je ne pense point que la psychanalyse, pour aventureuse qu'elle soit, ait beaucoup travaillé sur ce terrain de l'ambiguïté linguistique et découvert, à force d'en cerner les symptômes, une « névrose de Janus ». C'est pourtant à cette manière de bi-frontalité douloureuse que je ferais appel si je tentais à ma façon d'éclairer un peu mieux la conduite qui fut alors la mienne. D'un côté, tous les prestiges évidents d'une culture reconnue par chacun, assumée ou assurée par quelques-uns auxquels la réussite était promise ; de l'autre cette descente ombreuse dans le tréfonds d'une affectivité sans grand espoir de salut-et au terme, presque à coup sûr, l'amertume d'avoir failli à la tâche. On trouvera peut-être que je schématise à mon gré et que je dramatiserai démesurément ma relation avec l'univers hispanique, comme si tout bilinguisme de culture et de langue devait aboutir quasi-fatalement à cette déchirure irrémédiable. Certes, je reportais sur l'espagnol-et sur lui seul-un goût morbide de l'échec qui préexistait sans doute à cette situation par moi vécue comme dichotomique. Je préférais peut-être localiser dans la langue paternelle, et tout ce qu'elle représentait à mes yeux, une inappétence à vivre, et, pourquoi pas, un

²² *Ibidem*, p. 79.

penchant secret à la destruction. N'importe. Il est des aberrations dans la géologie de l'âme tom comme dans celle de la nature, qui conditionnent longtemps une histoire, qui modèlent parfois une destinée. J'avais confondu l'espagnol-au sens moral et matériel du terme-avec cette vocation en moi d'inachèvement et d'impuissance, et c'est elle, en vérité que je voulais embrasser²³.

L'auteur nomme « passion » ce qui relève en lui d'un déterminisme intérieur, d'une subjectivité et non d'une quelconque liberté ou rationalité. La psychanalyse est évoquée ici comme une interprétation acceptée, comme une grille théorique possible en même temps qu'est mise en doute son efficacité thérapeutique concrète. La « névrose de Janus » qu'Esteban invente ici est une « expérience » que le sujet doit traverser lui-même sans qu'un thérapeute lui soit d'une grande aide.

Diagnosticien de sa propre personne, l'auteur-narrateur se découvre malade d'un partage entre un prestige qu'il devrait mais ne saurait s'approprier (la France) et une malédiction qui cristallise en elle un manque qu'il désire (l'Espagne). La vraie thérapie semble être ici l'écriture. L'auteur se raconte tout en théorisant son mal. Il sort de la littérature puisqu'il sort du récit, et en même temps il reconnaît et balise les frontières de ce qui relève de la science médicale. Mais si la littérature est limitée, la médecine l'est aussi. En se racontant, l'autobiographe marche sur une ligne de crête périlleuse, qui est sa vérité.

La fin de l'adolescence correspond pour l'auteur-narrateur aux études en « khâgne ». Celles-ci sont une sorte de répétition du séjour chez les jésuites, c'est-à-dire l'expérimentation de l'esprit français dans son espèce étroite, rationalisante et desséchante. Dans ce contexte « français », le choix de l'espagnol comme première langue revêt un caractère « suicidaire²⁴ ». Ce n'est pas en effet une expérience personnelle, une manière d'être au monde qu'il est demandé d'avoir à l'élève, mais un savoir-faire grammatical et lexical. L'espagnol effectue ainsi un retour décevant, voire pervers dans la vie de celui qui s'estimait « possesseur » de cette langue et doit constater son infériorité vis-à-vis de ses camarades français. Il se venge de ce constat en mettant sous les yeux de son père sa première copie

²³ *Ibidem*, p. 95-96.

²⁴ *Ibidem*, p. 97.

saturée de rouge, lui reprochant en quelque sorte de « ne pas avoir joué le rôle d'éducateur que je lui avais sans relâche refusé et qu'il eût tant aimé entreprendre²⁵ ».

C'est toutefois dans cette même « khâgne » qu'apparaît le vrai père spirituel de l'autobiographe, premier personnage réel dont le nom soit écrit en toutes lettres aux deux-tiers du récit²⁶, « Pierre Darmangeat ». Comme l'on sait depuis Lacan, nommer le père, c'est conjurer la folie, se sauver du morcellement.

Je ne pense pas me tromper en disant que ma première rencontre, authentiquement spirituelle, avec la poésie, hors de toute approche littéraire et par-delà tout système conceptuel, a eu lieu, bien étrangement, dans une classe d'espagnol, alors que je venais d'avoir dix-sept ans. C'était bien tard, dira-t-on, pour quelqu'un qui allait se mêler d'écrire des poèmes ; mais ceci est une autre affaire dont je parlerai en son temps. Ce que j'en retiendrai seulement, c'est que la relation personnelle que j'allais établir bientôt avec la poésie a pris corps au sein d'un idiome dont je n'attendais consciemment que des ressources intellectuelles et qui s'est révélé à moi, en premier comme dispensateur d'absolu. C'est vrai, je ne suis venu à Baudelaire, à Nerval, à Mallarmé, qu'après avoir pressenti à travers Quevedo et Gongora ce que la poésie pouvait être : non point un discours versifié sur le monde, mais la quête du sens au-dedans des mots, li m'a fallu longtemps pour entendre en français avec une telle évidence la parole de poésie, gauchie comme elle l'était, altérée, presque dénaturée pour moi par l'exégèse rationaliste à quoi nous condamnaient nos maîtres, amoureux de Musset et fils de Voltaire, ainsi que l'a écrit, une fois pour toutes, Rimbaud. Sans doute Pierre Darmangeat était-il, par bonheur, d'une race différente, lui qui n'avait pour passion que de faire surgir de l'ombre un étrange murmure que tous les autres professeurs ou presque couvraient orgueilleusement du vacarme de leurs exégèses²⁷.

Ce qui est raconté ici par Claude Esteban, c'est la naissance d'une troisième langue en lui : la poésie. Il a vécu jusqu'alors entre deux idiomes dont aucun ne lui permettait l'accès à l'être, à la vibration fondamentale qui est la source de la vie. C'est le père réel, celui qui donne la parole, qui éveille l'auteur autographe à sa vocation. Cette vocation n'est ni « littéraire », ni « conceptuelle », mais « spirituelle » : la poésie n'est « point un discours versifié sur le monde, mais la quête du sens au-dedans des mots ». Les mots ont une charge en eux-mêmes, ils ne doublent pas le monde, mais le révèlent. C'est en cela que la poésie est, comme il a parfois été dit, « la littérature de la littérature » et, pourrait-on dire, la philosophie

²⁵ *Ibidem*, p. 98.

²⁶ *Ibidem*, p. 99.

²⁷ *Ibidem*, p. 101.

de la philosophie. Elle fait naître en celui qui la dit ou qui la lit une sonorité, une couleur, une perception qui est plus intense, et donc plus efficace, que la description, le récit ou l'argumentation. Les deux références à Rimbaud (« alors que je venais d'avoir dix-sept ans », « nos maîtres, amoureux de Musset et fils de Voltaire ») cherchent à aider le lecteur, à lui donner un autre exemple.

Cette irruption de la poésie n'empêche toutefois pas les études en classe préparatoire de suivre leur cours et la déception générale du narrateur quant au « littéraire » de lui faire envisager une carrière scientifique : « Géographe, géologue même, je ne serai plus alors ni espagnol, ni français²⁸ ». Une nouvelle volte-face fait cependant choisir au narrateur la carrière de professeur d'espagnol. Ce choix reste, comme tout son passé, teinté d'« humiliation et de ressentiment » : l'espagnol n'est pas une discipline noble dans le monde universitaire d'alors. L'écrivain autographe propose deux explications possibles à ce choix : soit un abandon à une ancienne pulsion autodestructrice, ou au contraire un geste thérapeutique destiné à envisager en pleine conscience le nœud qui devra être tranché. Claude Esteban avoue ne pas savoir quelle est la bonne explication tout en doutant « cependant que l'on puisse répondre à ma place et avec plus de bonheur que moi²⁹ ». À l'occasion de ce choix crucial qu'est celui du métier, il essaie à nouveau d'expliquer au lecteur quel fut son mal : à la facilité technique de la polyglossie est liée la difficulté à la fois subtile et énorme de l'opposition entre deux ou plusieurs osmose avec le monde. Chez le monolingue, cette osmose s'est produite très tôt et il a eu le bonheur de l'oublier. Chez le polyglossique, cette osmose ne s'est pas faite, ou elle s'est faite de manière multiple et partielle. Les études hispaniques ont pour le narrateur l'avantage de lui faire percevoir clairement ce qu'il n'avait pu que subir dans son enfance : l'espagnol est d'une part, à un niveau superficiel, un système de signes et de communication, et d'autre part, de manière fondamentale, un être-au-monde. C'est alors qu'apparaît à nouveau le thème de la poésie, qui va croître jusqu'à devenir le centre du récit ; l'auteur remarque que ce sont des poètes (comme Chateaubriand ou Pouchkine) qui ont perçu et exprimé l'irréductibilité des langues entre elles, l'illusion de la traduction. En étudiant l'espagnol, le jeune adulte aborde à nouveau le continent double qui a tourmenté l'enfant, mais cette fois avec bonheur. Il s'avère capable de percevoir la double

²⁸ *Ibidem*, p. 102.

²⁹ *Ibidem*, p. 105.

nature de chacun des deux continents. La vibration propre au français et celle qui appartient à l'espagnol sont perçues, mais non confondues. Le diglossique devient bilingue, c'est-à-dire « délivré d'une pesanteur pernicieuse, pardonné d'une faute que j'avais cru commettre et qui se révélait, inopinément, une espérance de salut»³⁰.

La réconciliation est toutefois loin d'être permanente et complète. Il s'agit davantage d'un bonheur d'espoir que d'une félicité acquise. Le jeune adulte ne saurait adhérer à une vision philosophique de la « quiddité³¹ » du réel. Il est forcé d'admettre celle-ci mais demeure incapable de la saisir dans l'une ou l'autre langue dont il dispose. Chacune ne donne accès qu'à des « parcelles », à un « aspect ». La situation dans laquelle se trouve alors le futur poète nous semble proche de celle qui réduisit au silence, définitif ou temporaire, Racine, Rimbaud ou Valéry. On sait que ce dernier, après la fameuse « nuit de Gênes », choisit pour une vingtaine d'années de se contenter d'être poète « en puissance », pour utiliser la terminologie aristotélicienne, renonçant à l'être « en acte ». La tentation existe de se préférer gravide, plein d'une parole possible, plutôt que de prendre le risque de « divaguer ». Cette tentation est elle-même le seuil de deux négations possibles. La première est régressive, autodestructrice : le jeune adulte pourrait reprendre à son compte les associations mauvaises qui avaient marqué son enfance et s'y laisser choir. La deuxième négation possible est de nature oblatrice ; c'est le mécanisme archaïque du sacrifice, par lequel le sujet s'approprie ce à quoi il renonce.

Le jeune adulte ne cède pas aux tentations et regarde en face ses deux langues, la maternelle et la paternelle. Il utilise pour cela certaines techniques, comme celle qui consiste à laisser délibérément vibrer en soi deux mots désignant un même objet, il fait alors à nouveau, mais cette fois consciemment, l'expérience de l'irréductibilité de ce que chaque mot exprime : « cheval » n'est pas « caballo » malgré l'origine commune « caballus » constatée par les linguistes. Ceux-ci ignorent que l'animal en question a galopé dans le temps et dans l'espace, qu'il est devenu autre. La langue à laquelle on refuse par un acte de paresse sa capacité acquise de révéler un monde prend sa revanche en murmurant, parlant et quelquefois hurlant dans l'inconscient.

³⁰ *Ibidem*, p. 111.

³¹ *Ibidem*, p. 113.

Pour préparer sa maîtrise, le jeune hispanisant passe plusieurs mois à Madrid. Cette expérience l'enrichit d'un nouveau savoir : il existe un lien fort entre une langue et une terre. « La langue est comme un sol premier où tout notre être prend racine-et l'on ne prend pas racine à son gré. Encore moins transplante-t-on en une autre terre, pour accueillante qu'elle apparaisse, l'arbre adulte déjà³² ». Cette prise de conscience garde le héros d'un revirement excessif qui le conduirait à se vouloir espagnol. En mesurant l'enracinement consubstantiel à l'appartenance à une culture, il peut voir clairement qu'il est un Français étudiant l'espagnol et que cette situation requiert une attitude précise, distincte de l'exclusivisme, mais aussi d'un universalisme naïf.

La préparation de l'agrégation permet à Claude Esteban de poursuivre sa réflexion contrastive. Son système linguistique permet à la langue française « de distribuer les éléments du réel en quelques catégories très claires, invulnérables à l'erreur, à l'usure du temps, au dessein capricieux des circonstances ». À l'opposé, l'espagnol se tient le plus proche possible du réel, du monde sensible, donnant à celui qui le parle « la sensation d'avoir comme un peu de réel dans la bouche »³³. La conséquence en est que la langue castillane permet de voir directement le particulier et l'éphémère à l'aide d'un nom précis alors que celle de Montesquieu et de Valéry oblige à « réunir périphrases et qualificatifs autour d'une notion toute abstraite »³⁴. À l'inverse, l'espagnol est « traversé d'absence » lorsqu'il cherche à se séparer du monde. La distance l'inquiète, le charge d'une négativité qui ne menace pas le français. Ainsi l'auteur autographe peut-il comprendre que son incertitude enfantine, son attirance pour un abîme n'était pas simplement une disposition névrotique personnelle, mais avait partie liée avec la langue castillane. Celle-ci oblige celui qui la parle à faire « une expérience métaphysique du manque »³⁵ en doublant son attachement au concret d'un refus de ce même concret.

³² *Ibidem*, p. 120.

³³ *Ibidem*, p. 123.

³⁴ *Ibidem*, p. 124.

³⁵ *Ibidem*, p. 126.

Le problème qui se pose alors au futur professeur d'espagnol est celui de la transmission. Comment faire part du « desengaño » à ceux « dont la langue est si claire³⁶ » aux Français ? La traduction de poèmes, tout particulièrement, confronte celui qui s'en charge à la cruelle expérience de la malédiction de Babel : quitter sa langue pour une autre, c'est perdre son âme. Le métier de traducteur ou d'interprète au sens courant n'est qu'une spécialité technique confinée aux énoncés strictement instrumentaux. Remarquant que les peuples premiers font appel à des sorciers pour les missions de truchement, Claude Esteban ne reconnaît qu'à quelques-uns le pouvoir de transgresser imparfaitement, dans une sorte de balbutiement, « les frontières entre les esprits »³⁷.

La troisième et dernière partie du livre voit l'auteur autographe découvrir sa vocation poétique. Au-delà de ce topos bien installé dans notre littérature depuis *La Recherche*, Claude Esteban dévoile au lecteur l'expérience particulière de celui qui est entré en poésie pour, enfin, savoir quelle langue est la sienne.

Le mouvement narratif qui suscite ce troisième temps est celui de la nomination du jeune professeur d'espagnol au Maroc, à Tanger. Il se trouve alors dans une ville trilingue, où l'Arabe s'ajoute à ses deux langues d'enfance et d'adolescence. Averti par son passé, il ne se lance toutefois pas dans l'aventure de l'apprentissage de ce troisième idiome. Sa situation nouvelle semble extérieurement l'inverse de celle des premières années : l'espagnol domine dans le quotidien, le français est minoritaire. C'est alors que le jeune homme commence à écrire des poèmes.

La poésie n'est pas une troisième langue qui ferait la synthèse des deux premières et/ou se substituerait à elles. C'est tout d'abord le résultat d'un nouvel effondrement, d'une nouvelle crise qui voit le jeune professeur succomber à une sorte de mutisme, d'aphasie après ses premiers essais. Il émerge de ce silence un matin en écoutant naître en lui une phrase, une phrase française : « Il fait jour ». Ces trois mots lui imposent la langue qui sera désormais la sienne, le français. Mais le fait d'avoir connu le castillan l'empêche désormais d'ignorer que cette langue émerge de l'Être et y replonge pour qui sait l'écouter. La langue française ne sera

³⁶ *Ibidem*, p. 128.

³⁷ *Ibidem*, p. 129.

plus pour lui un instrument disponible, mais au contraire une reine qui lui dictera ses mots, comme à un scribe. Le trajet ontologique qui conduira du monde aux paroles ne sera pas simple, ni facile. Il exigera une écoute, une attention de la part de son serviteur. Il n'y a au départ que trois mots après une crise d'insomnie. Tous les autres devront être patiemment attendus, puis reliés entre eux et à leur centre d'émanation par ce qui, pour Claude Esteban comme pour ses devanciers, sera un sacerdoce. La particularité de son cas se trouve dans le fait qu'il aura eu besoin d'un obstacle pour parvenir à cette découverte. En signalant simultanément une proximité avec la matérialité du monde et une « absence », une inadéquation fondamentale et indépassable, l'espagnol lui a montré ce qui se trouve aussi dans le français, mais ailleurs et distribué autrement. Sans cela, il aurait pu prendre pour argent comptant la formule de Boileau « Ce qui se conçoit clairement... ». Mais ce slogan, dont sont victimes dans notre pays tant d'enfants et d'adultes, ne définit nullement la langue française dans sa vérité intrinsèque. L'écart entre la source et l'embouchure y est seulement plus long et plus sinueux qu'il ne l'est peut-être dans d'autres langues. La plupart des locuteurs natifs ont le malheur d'ignorer ce parcours, de mener leur barque près d'un mascaret chargé de toute la vie d'un long fleuve. Leur langue n'est alors qu'un code, un assemblage de signifiants et de signifiés. Mais le français n'est plus cela pour l'auteur du *Partage des mots*.

La problématique du bilinguisme s'incarne de manière toute différente dans le récit d'Akira Mizubayashi, *Une langue venue d'ailleurs*³⁸.

2. «Presque» et «plus tout à fait».

Le récit d'Akira Mizubayashi présente un certain nombre de points communs et de divergences avec celui de Claude Esteban. Convergences et divergences se laissent grouper en cinq motifs : la dialectique du monolinguisme et du bilinguisme, la langue paternelle, la musique, la femme aimée.

³⁸ Gallimard, réédition Folio, 2011.

Malgré les apparences, l'autoportrait de Mizubayashi est, comme chez Esteban, celui d'un homme monolingue. À la fin de son récit. Esteban est un poète français. Mizubayashi quant à lui, est *in fine* un professeur japonais :

Qu'est-ce qui me retient au juste en deçà de cette langue ? Pourquoi n'oserai-je jamais m'en emparer ? Parce que, tout simplement, c'est quelque chose qui ne m'appartient pas. Ou c'est comme une femme inabordable. Je la trouve belle, je la désire. Mais je sais que je la regarderai toujours de loin, qu'elle ignorera mon existence, que je ne l'aurai pas enfin et qu'elle ne sera jamais « ma » femme même si je parviens à la connaître un peu. Je n'oserai jamais me dévoiler, me déshabiller devant elle ... C'est une langue d'autrui, de l'autre, qui n'est pas à ma portée, qui me restera toujours extérieure et étrangère. J'aurais honte d'être comme un voleur. à moins d'accepter en toute lucidité de « jouer ce rôle » comme sur une scène de théâtre, ce qui d'ailleurs, donne lieu à un plaisir cathartique certain. Comment aurais-je, autrement dit, l'audace de forcer la porte pour entrer dans l'espace intime de quelqu'un d'autre ? Pourquoi accoster une femme dans un boudoir, si je ne suis pas prêt à m'exposer à un jeu dangereux ? Non, ce n'est pas possible³⁹.

Ce texte semble paradoxal si l'on songe qu'il a été écrit par un francisant d'une université de Tokyo qui a fait de longues études en France, s'est marié à une Française et a de son propre aveu consacré sa vie à cette langue choisie.

Les mots sont pourtant clairs : quelque chose le « retient », il reste « en-deçà », il « n'osera jamais », l'idiome étranger restera « inabordable », « ce n'est pas possible ». Ces dénégations inscrivent le Français dans un ailleurs, dans une extériorité, au-delà d'une frontière. Ce lieu externe est teinté de sexualité, ou d'amour. La langue française est comparée à une femme inabordable, qu'on regarde « toujours de loin ». Le lecteur parisien que nous sommes ne peut s'empêcher ici de faire état d'une observation personnelle, faite suffisamment souvent pour être évoquée : on voit parfois dans des hauts lieux du tourisme des japonais seuls, loin de leurs groupes de compatriotes, plongés dans une sorte de stupeur mutique, comme foudroyés par leur rencontre avec un lieu trop désiré, peut-être aussi trop décevant. Mizubayashi semble ici craindre une telle rencontre, il préfère garder une certaine distance. Mais c'est une distance heureuse, qui lui permet de jouer avec bonheur le rôle de professeur de Français et de se *purger* de cette passion au lieu d'en subir la réalité destructrice. Le héros autographique a choisi de jouer habilement avec son amour, de le maintenir dans une altérité qui l'autorise à le vivre et à lui survivre.

³⁹ *Op.cit.*, p. 246.

Le deuxième thème commun à Esteban et Mizubayashi est celui de la *langue paternelle*. Chez le premier, l'Espagnol est la langue du père biologique, à laquelle il renonce en devenant poète. Chez Mizubayashi, la *langue paternelle* est le français, héritage spirituel d'un père qui ne parlait que le japonais. Evoquant le bilinguisme de sa propre fille, l'autobiographe japonais voit revivre en lui la figure du père :

Je constate aujourd'hui chez Julie-Madoka, d'une part, une joie extrême, celle de s'exprimer dans les langues, qu'elles soient d'origine ou secondes, et d'autre part, un goût fébrile et passionné pour le chant qu'il soit mozartien, rossinien, beatlesien et autres, ce qui me pousse parfois à me plonger dans un long recueillement méditatif où je me demande ce que mon père dirait s'il se trouvait ressuscité devant sa petite fille incarnant si bien à mes yeux la leçon *paternelle*⁴⁰.

Cette longue phrase déploie une suite de connexions dont le père du narrateur est l'aboutissement. Constatant chez sa fille un goût *extrême* pour la musique et aussi pour les *langues*, il revit en mémoire la double transmission de son père. Celui-ci avait, à une étape antérieure de la diégèse, commencé par initier le frère aîné du narrateur à la musique, initiation transférée chez le narrateur sur le français par le truchement d'un magnétophone offert à l'occasion d'un anniversaire. Dans l'anamnèse effectuée au cours du récit, ce père est un éducateur, attaché à ce que ses fils puissent apprendre, y compris apprendre ce qu'il ignorait lui-même.

Le Français est aussi une *langue paternelle* en raison du rôle joué par le philosophe Arimasa Mori dans sa transmission. Dans un ouvrage paru en 1967⁴¹, ce Japonais venu vivre en France affirme la nécessité pour la parole de dire une *expérience* si elle se veut *authentique*. Cette expérience doit être vécue et profonde, faute de quoi la parole n'est que bavardage, et elle l'est le plus souvent. Nous voyons à nouveau ici ce schéma récurrent dans la collection *L'un et l'autre* de la paternité biologique doublée d'une paternité en esprit qui lui donne sa charge créatrice, lui permet de dépasser une simple immanence existentielle et met en quelque sorte la plume dans la main de l'auteur. Le point de vue exprimé par Arimasa

⁴⁰ *Ibidem*, p. 132-133.

⁴¹ Arimasa Mori, *Notre Dame dans le lointain*, Tokyo, Éditions Shikuma Shobo, 1967, cité par A. Mizubayashi, p. 29.

Mori est proche de celui de Claude Estéban, qui distingue lui aussi la langue instrumentale et banale de la langue authentique enracinée dans une expérience du monde.

La question de la musique n'est en revanche présente que chez Mizubayashi. Estéban, comme beaucoup de poètes de langue française (Racine, Mallarmé, Valéry...) semble considérer que la langue est une musique en elle-même et qu'elle exclut en quelque manière ce qui lui est trop proche, que ce *trop proche* soit une autre langue ou une mélodie. Il n'en va pas de même chez Mizubayashi qui évoque ainsi la rencontre de ses parents :

Un jour, ma mère fut témoin d'une scène étonnante et cocasse à la fois. Dans sa maison, qui était une pension, elle entendait vaguement venir de quelque part une mélodie européenne ; ses pas et le frottement des manches du kimono qu'elle portait la dérangeaient ; elle s'arrêta. Elle porta oreille au silence. Un morceau de musique occidentale d'une résonance feutrée, étouffée, se faisait entendre imperceptiblement ; il venait d'une chambre voisine occupée par mon père alors locataire. Elle frappa à la porte. Personne. C'est alors que tout doucement, la porte coulissante du placard mural (*oshiira*) s'ouvre et que sort de ce petit réduit sombre à peine plus grand que le coffre d'une d'une voiture son futur mari, accroupi, recroquevillé, et, en grande netteté sonore, le mouvement lent de la *Symphonie pastorale*⁴².

Au-delà du topos de la première rencontre, c'est la musique qui est l'objet de ce texte, évoquée et réévoquée tout au long du livre. Pour le père, la musique occidentale est le plaisir clandestin prohibé par le régime nationaliste d'alors. Pour le fils, elle sera plus tard l'opposé des slogans révolutionnaires des étudiants gauchistes. Dans les deux cas, elle rend sensible un *ailleurs* pourvu de la profondeur qui manque à un certain Japon. Le père cherchera à faire de son fils aîné un musicien, mais ce n'est que dans la francophilie du cadet qu'il réussira. La musique de Mozart attire ce dernier dans un XVIII^e siècle qui s'incarnera rapidement dans la figure de Rousseau.

Le XVIII^e siècle français est pour Mizubayashi le premier lieu d'une *étrangéité* qui est aussi l'un des motifs du livre. Elle est d'abord celle que le jeune japonais s'attribue à lui-même en terre étrangère et qu'il s'étonne de trouver moindre qu'attendu dans le regard d'un jeune français qui lui avait demandé l'heure :

⁴² *Ibidem*, p. 45.

Mais ce qui m'a marqué dans ce bref échange, c'était le fait même qu'il m'avait demandé l'heure, à moi, qui venait tout juste d'arriver à Paris, lui qui, manifestement, était un étudiant parisien chevronné ! Ne suis-je pas un étranger dans ce pays ? Pourquoi alors me choisit-il parmi mille autres individus ? A moins qu'il ne voie pas en moi l'étranger, mon *étrangeté* ou *étrangéité*. Celle de mon physique, en tout cas, n'était pas créatrice d'une étrangeté réelle, séparatrice. Il n'avait pas l'air d'y prêter une attention quelconque. Ce sentiment de n'être l'objet ni d'une indifférence totale ni d'une attention excessive, celui de ne pas être séparé de ses hôtes par ces deux attitudes qui se rejoignent finalement dans le refus (inconscient) de l'étranger, ce sentiment enfin de se trouver à côté de ceux qui vous accueillent et non pas en face d'eux séparé par un abîme de différences, ce sentiment-là, je mis longtemps à le rationaliser et m'en donner une explication convaincante⁴³.

L'attitude attendue par l'étudiant japonais nouvellement arrivé en France est la frontalité : il s'attend à ce qu'on l'*affronte* de face ou à ce qu'on lui tourne le dos, qu'on lui accorde une attention particulière ou une indifférence marquée. Cette *étrangéité* qu'il s'attribue et qu'il s'attend à se voir attribuer par les français rappelle l'*étrangéité* frontale de la mort chez Jacques Drillon ; il s'agit d'une altérité absolue qui exclut le *côte-à-côte*, l'être-ensemble. Or, c'est précisément « ce sentiment enfin de se trouver à côté de ceux qui vous accueillent » que le narrateur découvre en France et qui l'enchantent.

Si cette *étrangéité* n'est pas frontale, mais conviviale, amicale, elle subsiste cependant, comme en témoigne cette page du dernier chapitre de l'ouvrage :

Je suis étranger ici et là et je le demeure. Dans la conjoncture actuelle où *être étranger* et le mot étranger même deviennent suspects ou, pour tout dire, politiquement incorrects (qu'est-ce-que c'est que ce piètre concert universel des identités ?), je revendique sans honte ni tristesse mon étrangéité : ce double statut d'étranger que je porte en moi, qui me permet de tendre sans cesse vers une perspective sur le réel qui est celle de l'Autre, et donc de conserver le désir brûlant de sortir de moi comme une machine thermodynamique alimentant en énergie le nécessaire mouvement migratoire de la pensée. Je ne peux pas ne pas croire à la force salutaire de l'étrangéité⁴⁴.

Devenu un professeur de français reconnu dans son propre pays, l'autobiographe a non seulement conservé son *étrangéité* de japonais pas tout à fait devenu français, mais il a de surcroît acquis une *étrangéité* seconde de français plus tout à fait resté japonais. La migration de l'énergie spirituelle disponible a créé deux vides à l'entrée et à la sortie de la « machine

⁴³ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 262.

thermodynamique » à laquelle il se compare. Cette manière d'être au monde est toutefois beaucoup mieux vécue ici qu'elle ne l'est chez Esteban. L'auteur japonais acquiesce à sa double inadéquation, il la revendique, elle est un bonheur. Cette félicité trouve son assise dans le mariage. Le professeur japonais a en effet épousé une femme française. Cette dernière est elle aussi auréolée d'une étrangeté évoquée dans un chapitre antérieur. L'épouse du narrateur s'est en effet limitée à un apprentissage audio-oral de la langue japonaise et a renoncé à apprendre à écrire. De ce fait, une manière japonaise d'être-au-monde lui reste extérieure, dont le secret se trouve dans le signe tracé. Loin cependant d'être une malédiction, ce décalage permanent confère à l'étrangère un charme, une aura. L'auteur donne comme exemple une formule rituelle adressée à la mère du père défunt, qui touche celle-ci malgré, ou plutôt en raison de sa maladresse même.

Épouser une Française : c'est le cinquième motif que l'on peut repérer dans le récit de Mizubayashi. Là se trouve peut-être la divergence majeure avec celui d'Esteban, qui narre une vie de célibataire. Lors de son voyage, puis de son arrivée en France, le Japonais rencontre d'emblée des femmes françaises ou perçues comme telles : hôtesse de l'air, réceptionnistes, étudiantes. Ces premières rencontres se gravent en lui et aboutissent au mariage avec l'une d'entre elles. La narration de Mizubayashi est intéressante par la scission et le déplacement qu'elle opère dans le traitement du *topos* littéraire du « coup de foudre ». Celui-ci se produit, mais il n'est pas attaché à une femme particulière. L'hôtesse de l'air n'est jamais revue, les premières étudiantes rencontrées suscitent un émoi intense mais sans suite. Le coup de foudre est ainsi distribué sur plusieurs femmes et concerne non un être de chair, mais une essence, une idée : la femme française comme entité spirituelle. Michèle, la future épouse, fait une entrée discrète dans la vie du héros-narrateur, et c'est par une banale suite d'enchaînements sociaux qu'elle finit par devenir sa compagne. Le moment décisif est l'écoute d'un morceau de musique classique. Il permet au couple de se former sur l'assise d'une série d'associations séduisantes chez l'homme japonais : en Michèle se retrouvent finalement l'hôtesse de l'air, Mozart, la langue de Rousseau.

La relation de l'épouse française à la langue japonaise a déjà été évoquée plus haut. Elle porte le sceau de l' « étrangeté », notamment par son ignorance de l'écrit. Elle diffère profondément du bilinguisme de son mari par son aspect inductif. Si l'homme japonais est venu à la femme française après avoir voulu connaître la langue, le trajet de Michèle est exactement inverse : elle « fut un jour brutalement plongée dans la nécessité d'apprendre le

Japonais par la décision qu'elle prit de partager ma vie⁴⁵ ». Comme nous l'avons vu, son incomplétude dans l'usage du Japonais s'avère moins un handicap qu'un atout :

[...], la parole de l'étrangère apparaît comme une parole neuve, virginale et authentique. Il s'agit certes d'une parole maladroite, fautive même, mais lourde de sens et infiniment persuasive dans une situation d'énonciation liée à la mort ou à la naissance : une parole vraie, articulée à mille lieues du souci de la correction⁴⁶.

Le japonais de Michèle, tel qu'il est perçu par les locuteurs natifs à l'occasion d'un deuil ou d'une naissance, échappe à la fonction communicative habituelle du langage. Il cesse d'être un système de signes pour devenir une parole reliée à l'être. C'est ici que nous pouvons constater un lien profond avec la conception développée par Claude Esteban (et, par-delà, Paul Valéry par exemple) sur la parole poétique : le langage est double. Le code langagier courant n'est qu'un outil peu opérant en lui-même. Il n'y a que peu de mérite à le maîtriser parfaitement, ou même à en maîtriser plusieurs, la vraie parole émane d'une instance plus profonde, non technique, et peut être balbutiée par une étrangère devant un cercueil ou un berceau. Bien sûr, cette parole authentique ne rencontre qu'une reconnaissance sociale très restreinte ; la femme du professeur ne peut se permettre d'être une charmante étrangère que du fait qu'elle « vend » par ailleurs du Français dans le *monde marchand*. Mais ce n'est pas ici le lieu d'une enquête sociologique ; nous parlons de littérature, et même de poésie.

Le livre d'Akira Mizubayashi se clôt sur l'évocation d'un être en principe dénué de poésie et étranger à la littérature, si ce n'est à l'apologue. Il s'agit de la chienne de l'auteur, Mélodie. Cette golden retriever est bilingue. L'auteur lui attribue la maturité mentale d'un enfant humain de trois ans. Or, ce même auteur n'a accès qu'à la langue japonaise dans ce registre antérieur au *surmoi*⁴⁷. C'est donc en cette langue qu'il lui parle et qu'elle lui répond. Mais il arrive à l'autobiographe de vivre des détresses d'adulte, et de souhaiter s'exprimer en Français. C'est alors que se produit une sorte de miracle : par sa présence, par « son regard

⁴⁵ *Ibidem*, p. 235.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 239.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 252.

pur de tout dessein malintentionné⁴⁸ », Mélodie renvoie à son maître sa parole accompagnée d'une réponse, purgée d'un poids :

Mélodie est une figure de mon enfance japonaise, mais elle est simultanément celle de mon *double* français⁴⁹.

Peut-on parler à un animal ? Et si oui, en quelle langue ? C'est l'absence de langue commune qui sépare ontologiquement les êtres. Telle est du moins la leçon que l'on peut tirer du récit de Claude Esteban. Mizubayashi se situerait plutôt sur le versant optimiste de cette dichotomie, il cherche davantage la ressemblance que la différence. Or, il s'agit bien là de la problématique récurrente de la collection *L'un et l'autre*. Il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'Akira Mizubayashi ait écrit pour elle un autre récit, dont Mélodie est l'héroïne.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 254.

⁴⁹ *Ibidem*, même page.

PARTIE II : EFFET-COLLECTION ET RÉTRO-ACTIONS.

HUMANITÉS, ANIMALITÉS.

La première partie de la présente étude relevait exclusivement de l'examen du corpus constitué par la collection *L'un et l'autre*. Or, nous avons émis auparavant l'hypothèse que celle-ci avait été susceptible d'agir en retour sur l'œuvre de son directeur qui commençait dans les années 1980 à élaborer sa propre œuvre littéraire. Si les motifs de la paternité, de la conjugalité, du soin, de la langue ont été comme nous l'avons vu traités dans plusieurs livres de la collection, il nous a toutefois semblé qu'ils ne s'épuisaient pas en elle. J.-B. Pontalis lui-même a été père, amant, soignant, homme de parole et de langage. C'est pourquoi nous souhaitons dans la suite de notre étude continuer l'examen des ouvrages de la collection en les associant désormais à la lecture de certains textes personnels de J.-B. Pontalis parus parallèlement à son activité d'éditeur. Ces textes qu'il a laissé écrire par d'autres, sans leur imposer de sujet ou de quelconque « cahier des charges », auraient-ils été l'une des sources d'inspiration d'un écrivain naissant ?

L'être humain aime se dire à lui-même qu'il est seul à parler. C'est l'un des privilèges dont Jacques Derrida évoque la longue liste dans sa conférence intitulée *L'animal que donc je suis*¹. Ce privilège de la parole en implique d'autres : la pensée, le raisonnement, la sensibilité, le pouvoir... Parmi eux, Derrida choisit de s'intéresser à la pudeur et à son corollaire : le vêtement. Nu face à son chat dans sa salle de bains, l'homme a honte. Si la Genèse attribue cette honte au « logos », à la manducation du fruit de l'arbre de la connaissance et donc au langage articulé, Derrida considère que c'est plutôt le regard de sa chatte qui suscite son malaise. Plus exactement, c'est le fait de croiser le regard de l'animal, d'être « vu se voyant nu » dans son regard. Nous avons constaté à la fin du chapitre précédent qu'Akira Mizubayashi, lorsqu'il croise le regard de sa chienne, en retire au contraire une consolation, un bienfait. Parmi les multiples frontières définies et franchies dans les ouvrages de la collection *L'un et l'autre*, nous nous proposons à présent d'explorer celle qui court entre

¹ *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 11 au 21 juillet 1997, publiés sous la direction de Marie-Louise Malet, Éditions Galilée, 1999.

l'humain et l'animal dans *Melodie. Chronique d'une passion* d'Akira Mizubayashi². *Les larmes d'Ulysse*, de Roger Grenier³, ainsi que dans l'œuvre littéraire de J.-B. Pontalis⁴.

1. Un homme et sa compagne.

Écrivain bilingue, Akira Mizubayashi se présente aussi comme un homme adonné à une singulière bigamie. Le professeur japonais marié à une femme française est par ailleurs le compagnon d'une chienne. Si cette mise en parallèle peut sembler scandaleuse ou misogyne, la lecture de l'ouvrage ne laisse aucun doute : il s'agit d'une « passion », comme l'indique déjà le sous-titre du livre. Le récit est linéaire, de la naissance à la mort de l'être aimé et admiré, conformément au canon de la biographie traditionnelle, et entrecoupé de sept extraits de « journal » exposant souvent un point de vue théorique.

L'être dont Mizubayashi dresse le portrait possède trois vertus cardinales : faiblesse, fidélité, sagesse.

La faiblesse de l'animal se manifeste dans son inaptitude à feindre. Dans le dernier « extrait de journal » qui ponctue son récit, l'auteur évoque l'ouvrage d'un philosophe, Mark Rowlands, intitulé *Le philosophe et le loup*⁵.

Il est sans doute utile et même nécessaire de reconnaître que la capacité de tromper, de dissimuler, de manipuler, de mentir, est inhérente à l'humaine condition comme le suggère le philosophe qui se considérait, quant à lui, comme un frère de son loup. Mais il me semble tout aussi important, sinon plus, de savoir, d'un point de vue non pas anthropologique mais historique que cette capacité peu louable a connu un essor significatif sans précédent à un moment de l'évolution de la société humaine où se met en place l'habitus de l'homme

² Akira Mizubayashi, *Mélodie, Chronique d'une passion*, Gallimard, 2013.

³ Roger Grenier, *Les larmes d'Ulysse* Gallimard, 1998.

⁴ *Œuvres littéraires*, Coll. Quarto, Gallimard, 2015.

⁵ Traduit par Katia Holmes, Belfond, 2010, cité par Mizubayashi p. 246.

« civilisé » qui se caractérise par un ensemble de mécanismes d’auto-contrainte psychique. Il semblerait que parmi les primates, seul l’homme possède un langage hautement élaboré. Le drame, c’est que ce langage élaboré est devenu un instrument permettant de pousser à l’extrême l’art de la tromperie. Mais ce qui mérite ici une attention toute particulière, c’est que paradoxalement, la sophistication et la complexification de cet art pernicieux ont suscité dans un même mouvement la naissance d’une certaine « littérature » dénonciatrice de cet art même. La littérature apparaît alors comme une machine à déjouer la dissimulation et le mensonge. L’œuvre de Rousseau est d’une certaine manière le point d’aboutissement d’une telle préoccupation littéraire dans l’espace intellectuel des Lumières.

Ce passage est précédé d’une historiette racontant comment un babouin cache à ses congénères une liane dont ils sont friands pour la dévorer seul. Le primate, animal le plus proche de l’homme, en a la dissimulation. Dans une perspective rousseauiste, l’étape suivante est l’homme lui-même, et son aggravation, l’homme civilisé. Le remède est toutefois en quelque sorte dans le mal, puisque la littérature, produit extrême de la civilisation, a le pouvoir de se dénoncer elle-même.

Une telle manière d’être au monde est étrangère à la chienne Mélodie. En cas de manque, elle se contente d’attendre. Elle ne mange que si sa gamelle est pleine. Son existence « minimale »⁶ la dispense d’avoir à « gagner » quelque chose aux dépens d’autrui. Elle n’exerce nulle violence parce qu’elle n’a pas la parole. Mizubayashi considère que l’existence humaine est violente parce qu’elle parle : « Parler, prendre la parole, c’est déjà blesser parfois, entamer au moins une *action* plus ou moins violente sur le monde, sur certains êtres, aussi infime soit-elle ...⁷ ». Prenant l’exemple trivial de l’homme marié qui écrit une lettre d’amour à sa maîtresse tout en avouant sa faute à son épouse, l’auteur constate que l’inaptitude « au calcul et au complot » de Mélodie lui permet d’être « souverainement en paix avec elle-même »⁸.

La faiblesse de la chienne apparaît aussi dans son rapport à la séparation et à la mort. Le deuxième chapitre du livre est consacré à l’agonie et à la disparition de l’animal. Ce

⁶ *Ibidem*, p. 244.

⁷ *Ibidem*, même page.

⁸ *Ibidem*, p. 245.

processus est décrit comme une diminution d'être comparable à celle d'un être humain en ses derniers instants :

Sa vue s'obscurcissait. Les lumières s'éteignaient une à une. Son oreille entendit alors le faible bruit d'un battant qui couinait, celui du placard qui se refermait⁹.

L'empathie du maître se traduit par le glissement de la narration en focalisation interne. Face à l'agonie de son chien, l'homme adopte son point de vue. Toutes proportions évidemment gardées, cette empathie devant le spectacle de l'être mourant rappelle celle de Tolstoï dans *La mort d'Ivan Illitch*. De même que l'auteur russe se glisse dans le personnage prisonnier d'un sac invisible, Mizubayashi ressent la « douleur », l'obscurcissement et (métaphoriquement ou physiquement ?) le bruit d'un placard qui se ferme. Le lecteur se trouve ici à la limite du récit de fait et du récit de fiction, si l'on suit Dorrit Cohn dans son assignation du point de vue interne au régime fictionnel¹⁰.

La faiblesse de l'animal est ainsi différente de celle de l'homme (il ne sait pas feindre) et semblable à celle de l'homme (il meurt comme lui). De cette proximité relative naît une alliance. Qu'est-ce qu'une alliance ? C'est l'union de deux ou plusieurs êtres faibles. La faiblesse de l'animal le pousse à rechercher l'amitié des humains. Dans le quatrième « extrait de journal », l'auteur cite Montaigne :

Quant à l'amitié, elles (les bêtes) l'ont, sans comparaison plus vive et plus constante que n'ont pas les hommes. Hircanus, le chien du roi Lisimachus, son maître mort, demeura obstiné sus son lit sans vouloir boire ne manger ; et le jour qu'on en brusla le corps, il print sa course et se jetta dans le feu, où il fut bruslé. Comme fist aussi le chien d'un nommé Pyrrhus, car il ne bougea de dessus le lit de son maître depuis qu'il fust mort, et, quand on l'emporta, il se laissa enlever quant et luy, et finalement se lança dans le buscher où on bruslait le corps de son maître. Il y a certaines inclinations d'affection qui naissent quelquefois en nous sans le conseil de la raison, qui viennent d'une témérité fortuite que d'autres nomment sympathie : les bestes en sont capables comme nous¹¹.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, traduit par Claude Hary-Schaeffer, Seuil, 2001. Voir plus particulièrement les chapitres « Marqueurs de fictionalité » p. 167-200, et « Pierre et Napoléon à Borodino » p. 225-243.

¹¹ Montaigne, *Essais*, livre II, chapitre XII, *Apologie de Raymond Sebond*, cité par Mizubayashi p. 103-104.

Montaigne prête aux bêtes une capacité d'amitié plus grande que celle des hommes. A l'appui de cette affirmation, il cite des exemples de chiens qui n'ont pas voulu survivre à leur maître. L'amitié est ce qui se révèle à l'occasion de la mort. Elle a donc partie liée avec ce qui précède celle-ci, la maladie, et donc avec le soin, la relation aidante que nous avons déjà évoquée. Quelques pages plus haut, l'auteur avait précisé que sa chienne « tenait à être près de moi le plus souvent possible, si personne, dans la famille, n'était souffrant physiquement ou moralement¹² ». C'est auprès de l'humain souffrant que Mélodie souhaite être en priorité. Comme nous l'avons déjà vu aussi, cette relation soignante est réciproque : le chapitre 14, intitulé « Vomissements¹³ » montre le maître n'ayant de cesse que sa compagne soit guérie d'une perle avalée par mégarde.

Ce qui compense la faiblesse de l'animal est sa stabilité. Toute la partie centrale du livre, des pages 87 à 165, est consacrée au motif de la fidélité, deuxième vertu cardinale de la bête. Cette fidélité prend chair dans l'attente : « Sa vie aura consisté à attendre¹⁴ ». Dans le chapitre 20, on peut relever une vingtaine d'occurrences de ce verbe, qui décrit le mieux l'activité de Mélodie. Cette activité fait l'objet d'une mise en abyme : « Il était une fois un chien qui s'était transformé en statue à force d'attendre ... »¹⁵. L'auteur résume l'histoire très connue au Japon d'Hachi, le chien du professeur Ueno, qui attendait tous les jours son maître à la gare de Shibuya. Le professeur étant mort. Hachi l'attendit dix ans au même endroit, avant de trépasser lui-même. Ses os incinérés reposent au cimetière près de son maître, tandis que sa peau empaillée se trouve au musée. Enfin une statue lui a été élevée en face de la gare. Mizubayashi associe le motif de l'attente à celui du retour. Celui qui attend espère le retour de l'être aimé, et cet espoir est « inaltérable¹⁶ », comparable à une croyance ou une foi. On songe bien sûr à l'enfant au berceau de Freud et à son jeu avec la disparition et le retour de la mère. Or, Mélodie est précisément non seulement la deuxième femme, mais aussi la deuxième fille du narrateur. Avant la naissance de Julie-Madoka, Mélodie est une sorte de préfiguration de l'enfant, et ensuite un double de celle-ci :

¹² *Ibidem*, p. 93.

¹³ *Ibidem*, p. 95-101.

¹⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

¹⁶ *Ibidem*, p. 169.

Elle était comme un enfant sorti d'un acte d'amour, des ébats amoureux brûlants dont nous avons été les acteurs, ma femme et moi, désirant la venue d'un enfant au monde. Elle était ma vraie fille, une fille incarnée dans une chienne que, dans une histoire fabuleuse d'une civilisation ignorée, j'aurais eue, transformée en chien, d'un coït pratiqué avec ma femme également transformée en chienne¹⁷.

Si le petit garçon de la psychanalyse attend le retour de la mère, c'est ici la petite fille qui semble attendre le retour d'un père peut-être peu phallique. Toujours est-il que le caractère paternel et filial de la relation parcourt tout le livre. Un chapitre central¹⁸ est consacré au problème de l'éducation. Comme à son habitude, et en suivant le schéma « balzaco-proustien » déjà évoqué, l'auteur y entremêle récit personnel et réflexion généralisante. Mizubayashi adopte un point de vue rousseauiste sur l'éducation : partant d'un état de nature dans lequel les êtres vivants sont égaux, il constate l'apparition du conflit entre eux et la nécessité du pacte social. L'éducation permet d'extraire les êtres vivants de leur égalité première désorganisée pour les mener à une égalité seconde organisée :

L'éducation que j'ai donnée à Mélodie n'avait pas d'autre but que celui de lui permettre de jouir de la plus grande liberté dans la vie qui était la sienne envisagée sous l'angle des relations qu'elle entretenait avec moi, avec ma famille, avec la société humaine environnante. Lui donner des règles strictes, c'était la seule manière de la rendre libre¹⁹.

Cette éducation n'est pas un dressage, mais une entreprise pédagogique : « Il fallait expliquer à Mélodie la raison de notre absence pour la journée²⁰ », écrit Mizubayashi lorsqu'il raconte qu'il a dû une fois la laisser seule à la maison. Un dialogue s'instaure entre le maître et l'animal, par le truchement combiné de la parole, du geste et du regard.

La stabilité de l'animal est aussi le fruit de son inscription dans la mémoire : « Le réel est inatteignable. C'est le souvenir, perpétuellement renouvelé et rafraîchi, qui remplace le réel en se fondant en lui²¹ ». C'est dans le rêve que la mémoire s'actualise de manière privilégiée. Après la mort de sa chienne, le narrateur la voit fréquemment réapparaître, en

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹⁸ *Promenades*, p. 111-124.

¹⁹ *Ibidem*, p. 112.

²⁰ *Ibidem*, p. 116.

²¹ *Ibidem*, p. 119.

songe, souvent associée à l'image de son père. Dans le vingt-deuxième chapitre²², l'autobiographe se rêve mort comme sa chienne et l'incite à le dévorer ; la vie se transmet fantasmatiquement par dévoration ; pour que l'un vive, il faut qu'il se nourrisse de la chair de l'autre. La mort du père procède du même schéma : il est parti pour que je puisse rester. Ces deux figures, la chienne et le père, dont le narrateur autographe nous dit que « ce sont les deux êtres qui apparaissent le plus souvent dans mes rêves²³ », lui ont légué deux piliers de sa propre existence. Le premier est la langue française, à laquelle l'avait mené son père, et « dans laquelle j'écris ce livre²⁴ ». Le deuxième pilier est la littérature, que « l'animal qui ne ment jamais²⁵ » l'a poussé à utiliser comme langage de vérité.

Faiblesse et stabilité sont donc les deux premières vertus cardinales de Mélodie, la chienne d'Akira Mizubayashi. La troisième est la sagesse :

Apprenant prodigieusement vite ce qu'il ne faut pas faire pour que la vie soit non seulement possible mais encore agréable. Mélodie acquit une sagesse et une délicatesse exemplaires dont personne ne s'était douté. Jamais elle n'aboyait sans raison inutilement ; jamais elle ne détruisait quoi que ce fût : livres, chaussures, meubles, coussins, albums de photos, bibelots divers, enfin aucun des éléments constitutifs du paysage domestique n'était en péril ; jamais elle ne se mettait sur notre lit, ni sur le canapé jaune de la salle de séjour ; jamais elle ne se permettait de s'emparer de la nourriture qui ne lui était pas destinée. Silencieuse, discrète, presque effacée, elle était là comme une ombre transparente. Caisse de résonance aussi : sa présence nous rendait sensibles à notre propre respiration, aux tremblements à peine perceptibles de notre cœur en émoi²⁶.

La sagesse de Mélodie a quelque chose de socratique : elle semble obéir à un démon qui lui demande de s'abstenir. C'est à ce prix que l'harmonie avec les humains est possible. Sur un fond de silence, elle peut « résonner » avec eux. Il y a une musicalité de sa relation à la famille de l'écrivain autographe, symbolisée par son nom. Vivante, elle lui permet par sa présence silencieuse de s'entendre vivre. Morte, son souvenir s'incarne dans la *Quatrième* de Mahler²⁷.

²² *Ibidem*, p. 184-188.

²³ *Ibidem*, p. 263.

²⁴ *Ibidem*, p. 264.

²⁵ *Ibidem*, même page.

²⁶ *Ibidem*, p. 62.

²⁷ *Ibidem*, p. 228-229.

Paru en 2013, le livre de Mizubayashi est le deuxième de la collection *L'un et l'autre* à avoir un chien pour sujet, le premier étant *Les larmes d'Ulysse* de Roger Grenier, paru en 1998. Entre ces deux dates, J.-B. Pontalis écrit lui-même et fait paraître en-dehors de sa collection des textes consacrés à la figure de son propre chien, Oreste. Il s'agit d'ailleurs plutôt de fragments de textes, de morceaux épars dans divers livres. La figure du chien est ainsi dispersée dans un certain nombre de livres écrits ou édités par J.-B. Pontalis, constituant une sorte d'archipel thématique où l'auteur apparaît à visage découvert ou sous un masque. Cette pratique fait penser à celle de Lovecraft ; comme on sait, l'auteur américain disséminait *Ctlulhu*, son mythe fondamental, non seulement dans ses récits, mais aussi dans ses traductions, ses travaux de « nègre », ses articles etc. Il s'agit d'une pratique d'écriture qui à la fois fragilise et renforce l'identité auctoriale en atténuant la frontière entre les personnalités écrivantes et entre les différents rôles de plume tenus par les uns et par les autres. On pourrait appeler « écriture disséminée » cette manière d'être en littérature, mais afin d'éviter une confusion fâcheuse avec le concept derridien de *dissémination*, nous proposons plutôt le terme d' « écriture dispersée » ou « écriture de la dispersion ».

2. Ce qui reste d'Oreste.

Dans l'œuvre autographique de J.-B. Pontalis, son chien apparaît chronologiquement la première fois dans *Loin* (1980). Le narrateur, jeune enseignant nommé en Egypte, évoque des vacances au pays qui sont l'occasion d'une courte analepse :

Pendant la durée de mon séjour, j'allais chaque après-midi me promener dans les bois qui entouraient la maison avec Oreste. C'était le chien, c'était son nom. Je l'avais appelé ainsi, il y avait douze ans de cela, quand une lointaine cousine qui s'occupait d'un petit élevage nous avait fait cadeau de deux chiots. Aussitôt reçus, aussitôt baptisés : Oreste pour le garçon, Electre pour la fille. J'étudiais à l'époque les Tragiques grecs... Electre disparut après quelques mois. C'était une fugueuse. « Ce n'est pas une perte, dit ma mère qui l'adorait. Elle rongea les

pieds des fauteuils et faisait pipi sur le tapis ». Seul resta Oreste qui ne me quittait pas quand je venais à Carville²⁸.

Le chapitre dans lequel s'insère ce court « flash-back » est pour l'essentiel consacré à la mère de l'auteur-narrateur. Le chien y est présenté selon la technique épique : comme chez Homère, son apparition dans la narration est accompagnée d'un micro-récit de sa vie passée. Bien sûr, ce passage ferait plus penser à la *Batrachyomachie* qu'à L'Iliade, à un palimpseste ironique qu'à une vraie épopée. Le « monde inspiré » cher à Boltanski (et c'est de cela qu'il s'agit puisque ce « récit » veut être une « œuvre », ou est du moins d'office inscrit dans ce régime par le titre de couverture) affecte à l'animal une « petitesse » à laquelle il ne saurait se soustraire. Le ton adopté par Pontalis n'est toutefois nullement celui du pastiche ou de la parodie. Oreste est pris au sérieux. La suite du passage ramène le lecteur dans le présent de la narration et voit l'auteur confronté à la vieille somnolente de son chien, puis à la déchéance boutiquière d'un ancien premier de la classe : « Mon contemporain, ce petit homme triste et replet, c'était inimaginable ! Nous rentrions, Oreste et moi, convaincus de la vanité des études²⁹ ». Cette dernière phrase voit s'opérer un glissement, un renversement même, dans l'ordre des grandeurs, ou si l'on veut des distances. Ce n'est pas l'ancien camarade qui est le plus proche du narrateur, c'est le chien, inclus dans le « nous », dans ce que Jean-Christophe Bailly appellerait peut-être une « nostration³⁰ ».

Le brillant élève devenu commerçant est plus déchu que le chien, dont la décadence est purement physique, exempte du surpoids d'une sublimation. L'humour est bien sûr présent, mais le « nous » est maintenu dans la suite de la promenade mélancolique sur les lieux du passé, jusqu'à la phrase proleptique envisageant l'été suivant : « Mais je n'étais pas sûr d'y retrouver Oreste³¹ ».

Le nom d'Oreste réapparaît dans le récit une trentaine de pages plus loin : « Sur la vitrine d'un coiffeur, je lus un nom inscrit en lettres blanches : Oreste Vanakis³² ». C'est le moment où le narrateur constate l'infidélité de son amie. Bouleversé par ce constat, il la suit

²⁸ J.-B. Pontalis, *Oeuvres littéraires*, coll. Quarto, Gallimard. 2015. p. 105.

²⁹ *Ibidem*, p. 106.

³⁰ Jean Christophe Bailly, « *Nous ne nous entoure pas* », conférence prononcée au Banquet de Lagrasse, 7 août 2014.

³¹ *Op.cit.*, p. 106.

³² *Ibidem*, p. 134.

honteusement de lieu en lieu. Le nom d'Oreste n'est pas ici un « effet de réel » barthésien, mais une revenance du chien sous deux formes : d'une part, l'infidélité de la femme est mise en relief par le souvenir onomastique du chien fidèle, d'autre part, l'amant délaissé se conduit lui-même comme un chien qui « suit » sa maîtresse.

Plus en aval du récit, Oreste est évoqué à nouveau dans une scène de « rêve éveillé » qui mêle les différents temps de la diégèse :

Je suis dans la chambre d'angle. Personne ne dit : la chambre de Michel. C'est, ce sera toujours la chambre d'angle. Avant, après moi : je ne fais que passer. Ma table est placée entre les deux fenêtres. Par l'une, je vois le petit bois, par l'autre un champ de blé et, au loin, le bourg où Valignon - est-ce le père ou le fils ? doit à l'heure qu'il est faire ses comptes de ta journée. De plus loin encore, me vient le bruit des moteurs de pêniches. Oreste dort devant la porte. Il attend que je l'ouvre, que je me lasse de travailler, et alors nous irons nous promener tous les deux sur le chemin de terre, vers la forêt. Il trompe l'attente en dormant. Sans moi. Oreste ne sait pas profiter de la vie...³³.

Ce passage illustre l'un des motifs favoris de J.-B. Pontalis : l'entre-deux, le *Royaume intermédiaire*. La position du narrateur est incertaine, celle du personnage aussi. Le lecteur ne sait pas à quel moment l'un écrit la scène, ni quand l'autre la vit. La « chambre d'angle » est un entre-deux spatial, appartenant à deux côtés de la maison. Par son appellation, elle est aussi un entre-deux temporel, puisque son habitant non nommé acquiert de ce fait un statut temporaire, provisoire.

Enfin, à l'intérieur de cet entre-deux global, cet habitant occupe lui-même une « table placée entre deux fenêtres ». L'occupant de la chambre d'angle a une double perception du monde : le bourg qui apparaît au loin peut être celui d'hier (où Valignon « le père » fait ses comptes) ou d'aujourd'hui (ou « le fils » continue ces mêmes comptes). Le chien qui dort devant la porte est en quelque sorte la divinité du seuil en laquelle s'incarne l'entre-deux. Son sommeil est lui-même une figure de l'intermédialité : « il trompe l'attente en dormant ». La relation à son maître le met en valeur de manière inhabituelle : le chien a besoin de l'homme pour « profiter de la vie », il a un humain de compagnie. A la fin du chapitre, le narrateur s'avoue incapable de distinguer les figures du passé de celles du présent et conclut :

³³ *Ibidem*, p. 139.

Moi aussi, devant l'os, je vais renoncer³⁴.

Quelques pages plus loin dans le récit et quelques années plus tard dans la diégèse, le héros-narrateur apprend la mort du chien qu'il avait abandonné entre les mains de ses logeuses. Cette nouvelle le bouleverse, alors que le décès d'humains autrefois proches le laisse indifférent. Il éprouve le sentiment d'avoir été infidèle, d'avoir trahi :

Une nuit, je rêvais d'Oreste, mais pourquoi dit-on rêve quand jamais aucune réalité n'a cette évidence ? Il attendait, une fois de plus, que je quitte ma table de travail et il donnait des signes d'impatience alors qu'il ne s'en permettait guère dans la vie. « Tiens-toi tranquille, Oreste. Laisse-moi lire en paix. On ira se promener tout-à-l'heure, c'est promis ». Je vois ses lèvres remuer. Je m'approche. Germaine disait, croyant me faire plaisir, qu'il ne lui manquait que la parole : cette fois, il l'avait. Mais c'était une parole à peine audible. Il fallait s'approcher davantage, jusqu'à le toucher. « Je te le promets, mon vieux, patience, on va sortir ». Alors, j'entendis distinctement Oreste me dire, en articulant chaque syllabe : « je ne te crois pas³⁵ ».

Ici, le psychanalyste Pontalis perce sous l'écrivain. Le rêve donne accès à l'inconscient, alors que la « réalité » le masque. Le chien y est doué de parole, non par comparaison discursive comme dans un apologue, mais par une métaphore qui lui fait incarner directement une figure première de l'inconscient du sujet. Est-ce la mère, le père, le frère ? Le lecteur ne lit dans le texte que l'attente, la trahison, le reproche. L'épilogue de *Loin* voit le héros s'apprêter à subir une opération du cœur. Il « s'en remet » à une anesthésiste dont les traits lui rappellent toutes les femmes aimées autrefois, et le récit s'achève ainsi :

Puis, c'est le blanc, une masse blanche, d'abord informe, et, soudain, se détachant sur ce blanc, se rapprochant jusqu'à ma bouche, je reconnais Oreste, qui attend³⁶.

Le chien est donc l'être le plus proche du héros, celui qui l'accueille au seuil de la mort. En littérature, une telle figure apparaît souvent. Dans les épopées gréco-latines, le guerrier mourant s'affaisse entre les bras de la divinité qui lui a donné le jour. Les amants médiévaux se rejoignent dans le trépas. Ici, c'est un chien qui accueille le mourant. Quel archétype subsume ces « accueillants » divers ? Leur point commun est peut-être l'amitié, en son sens le plus fort. L'ami est celui dont l'attachement survit à la trahison, celui qu'on

³⁴ *Ibidem*, p. 142.

³⁵ *Ibidem*, p. 144.

³⁶ *Ibidem*, p. 146.

retrouve après l'avoir quitté. Cette figure est très présente dans la collection *L'un et l'autre* et nous aurons à y revenir.

Dans *Traversée des ombres* (2003)³⁷, J.B. Pontalis évoque un autre chien, Douchka, dont une patiente en analyse porte le deuil. Cette patiente est décrite comme une femme active, énergique, dénuée de tout sentimentalisme. Pourtant, la chienne a eu le pouvoir de désorganiser sa vie, d'y introduire une béance qui culmina dans la mort de l'animal caché derrière une baignoire.

Au fait, qui était Douchka ? Un chien, rien qu'un chien. Mais qu'est-ce que ça peut signifier dans ce cas de dire un chien, rien qu'un chien ? Il m'est arrivé parfois de penser en entendant cette femme : « elle est folle, aussi folle (mais elle était des plus raisonnables par ailleurs), aussi incompréhensible dans son attachement insensé que l'était Douchka ». Elle a dû sentir ma réserve et même un peu d'irritation. Elle m'a dit : « C'est vrai ! Les chiens des autres ne sont jamais que des chiens ». Au temps pour moi ! Qui suis-je pour établir une frontière entre un deuil légitime et un deuil pathologique ? Qui sommes-nous pour décider que tel être ne mérite pas tant de soins et d'amour, pour mesurer la douleur, pour juger que ce deuil traîne en longueur et qu'il serait temps de passer à autre chose ? Tout amour est infondé, tout amour est fou³⁸.

Le récit est ici nettement autographique et même autobiographique. Un psychanalyste rédige un fragment de « cas » dans la tradition freudienne (et au mépris du secret professionnel ?). La question qui se pose est celle de l'objet de l'amour. Certains êtres seraient-ils dignes d'être aimés, et d'autres non ? L'analysante constate en tout cas que son amour pour un chien ne souffre ni tempérament, ni transfert. La psychanalyse même ne suffit pas à la guérir de son deuil, qui se résoudra dans l'écriture, dans la littérature.

C'est aussi en littérature que survit Argos, le chien d'Ulysse. Dans *Elles* (2007), J.-B. Pontalis évoque ses amours livresques. S'il dit être tombé « immédiatement amoureux³⁹ » de Nausicaa, c'est Argos qui lui a donné son « émotion la plus intense ». Contrairement aux humains, il n'a besoin d'aucune preuve pour reconnaître son maître. Enchaînant sur le chien de Roger Grenier nommé Ulysse et qualifié par semi-plaisanterie de « plus grand amour, sinon l'unique, de cet écrivain », Pontalis en revient à l'évocation de son propre chien. Oreste.

³⁷ *Ibidem*, p. 515.

³⁸ *Ibidem*, p. 516.

³⁹ *Ibidem*, p. 793.

Il l'a aimé et abandonné. Comme Mélodie chez Mizubayashi, l'animal revient très souvent dans les rêves de l'auteur autographe. Si l'écrivain japonais l'associe à son père, Pontalis constate sur sa propre personne ce phénomène que les psychanalystes appellent « condensation » : en Oreste revivent tous les disparus du rêvant, ainsi que tout ce qui en lui a disparu :

Ô reste, ne me quitte pas, toi que j'ai quitté⁴⁰.

La dernière évocation d'Oreste dans l'œuvre de J.-B. Pontalis est aussi la plus longue. Dans *Marée haute, marée basse* (2013), un chapitre entier lui est consacré. Après l'avoir introduit en remarquant sa présence récurrente dans ses livres, l'auteur dresse de son chien une fiche signalétique :

Nom : Oreste – Race : cocker – Couleur : noire – Regard : mélancolique – Oreilles : pendantes, pas toujours propres - Signes particuliers : présente toutes les qualités.

La fiche signalétique est un exercice dont la marque se doit d'être l'objectivité. J.-B. Pontalis le fait dévier vers une intériorité à la fois sérieuse (« Regard : mélancolique ») et pleine d'humour (« signe particulier : présente toutes les qualités »). Il enchaîne sur un récit autobiographique retraçant sa vie commune avec son chien. Pendant l'Occupation, deux chiens sont offerts au jeune Jean-Bertrand et à son frère. La femelle Electre disparaît, Oreste ... reste ! Le récit diégétique est interrompu par une paralepse qui thématise les rêves dans lesquels Oreste revient régulièrement :

Aujourd'hui, cinquante ans après sa mort, il n'y a guère de semaines où je ne rêve de lui. Qu'est-ce qu'autorise le rêve sinon le retour des disparus, du disparu ! Une réapparition destinée à effacer la disparition.

Une nuit -Oreste était alors bien vivant- j'ai fait le rêve suivant : il allait et venait dans la pièce où je travaillais, manifestant ainsi son besoin de sortir, et je lui disais : « Attends un peu que j'aie fini mon travail, après quoi nous irons nous promener, promis ». Et il me répondait en bredouillant un peu : « Je ne te crois pas ». Ce rêve me remplit de honte, comme s'il annonçait toutes les promesses que je n'allais pas tenir, toutes les attentes que je n'allais pas satisfaire⁴¹.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 794.

⁴¹ *Ibidem*, p. 1138.

Nous avons rencontré la première version de ce rêve dans *Loin*. La diction du chien a changé : dans le premier récit, il articulait « chaque syllabe distinctement », ici il « bredouille un peu ». Le chien s'est en quelque sorte humanisé, il a perdu de son assurance. Ce trajet est symptomatique de l'évolution accomplie par J.-B. Pontalis entre son premier et son dernier récit. L'écrivain débutant hésitait à endosser la première personne, masquait le vécu derrière le voile de la fiction, d'où une tendance à styliser, à solenniser. L'homme au seuil de la mort n'a plus ces pudeurs, et son « alter ego » non plus : il bredouille un peu. Peut-être est-ce là qu'apparaît le mieux la différence entre l'autobiographie romancée et l'autographie.

Pontalis poursuit son récit avec l'épisode d'« Oreste sauvé des eaux⁴² » un jour qu'il avait sauté dans la Seine. Le lecteur y retrouve l'« entre-deux » qui signe l'écriture de l'auteur : la référence biblique est bien sûr pleine d'humour, mais le bonheur d'avoir sauvé cet être de la mort n'est pas feint. Puis réapparaît le thème conducteur de l'abandon annoncé par le songe, sous la forme d'un « oubli » de l'animal au cours d'un voyage en automobile. Une nouvelle paralepse interrompt le récit : « sur le divan d'un psychanalyste » (Lacan n'est pas nommé), l'auteur s'interroge sur le nom qu'il a donné à son chien. La référence au héros mythique meurtrier de sa mère « ne collant pas très bien avec mon propre complexe d'Œdipe⁴³ », c'est le vocatif « Ô reste » qui éclaire soudain la mémoire de l'analysant. Cette supplication met cruellement en lumière l'abandon réel, survenu un peu plus tard, du compagnon importun aux yeux d'une maîtresse. Un pacte a été rompu, une alliance trahie.

L'alliance est de même nature que celle dont nous avons vu plus haut qu'elle unissait le fils au père. A la fin du chapitre, le narrateur unit les figures du compagnon animal et du compagnon humain. Le père avait l'habitude de dire à ses enfants « Montez, les chiens⁴⁴ » avant une promenade en voiture. Des deux frères, l'un refuse cette marque familière d'affection, l'autre l'accepte, mieux, se l'approprie. C'est alors que réapparaissent les mots : « Tu me protèges, je te protège. Ensemble, rien ne peut nous arriver de menaçant ». Une variante de cette phrase servait de commentaire à la photographie montrant le jeune Jean-Bertrand et Monsieur Pontalis sur un ancien champ de bataille, peu de jours avant la maladie

⁴² *Ibidem*, même page.

⁴³ *Ibidem*, p. 1139.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1140.

qui allait brutalement emporter ce dernier. Elle est cette fois appliquée au fils et au chien. Mais une différence incommensurable sépare les deux situations : le père est resté auprès de son fils jusqu'au bout, seule la mort a pu les séparer. En revanche, le fils a abandonné son chien. De surcroît, il l'a fait pour complaire à une amante. Le lecteur même peu féru de psychanalyse retrouve ici l'Oreste mythique que Pontalis dit pourtant récuser : la fidélité masculine est détruite par une femme, l'alliance des mâles anéantie par une Clytemnestre de rencontre.

Nous voyons donc que la figure du chien est présente dans la vie et l'œuvre autographique de J.-B. Pontalis du début à la fin. La collection *L'un et l'autre* constitue une sorte d'œuvre seconde qui se nourrit des motifs de l'œuvre première. Comme l'on sait, Pontalis opérait par commande : il choisissait des auteurs et leur demandait d'écrire sur un thème donné ou de leur choix. Le livre de Mizubayashi, paru en 2013, est l'ultime incarnation de la figure d'Oreste sous la plume d'un autre. On peut considérer que *Les larmes d'Ulysse*, de Roger Grenier (1998), fut la première.

3. Le livre-chien.

L'ouvrage de Roger Grenier s'ouvre sur une anecdote valéryenne *post-mortem* :

Il y a peu d'années, quand un touriste venait visiter le cimetière marin de Sète et demandait au gardien de lui indiquer l'emplacement de la tombe de Paul Valéry, le fonctionnaire municipal réveillait son chien, lui disait, sur le ton du commandement : Valéry ! Le chien vous menait tout seul à la tombe du poète. Un ministre de la culture-de quoi ils se mêlent ?-trouva que le procédé n'était pas respectueux, et fit interdire au chien de servir de guide pour ces pèlerinages littéraires. Pourtant je connais un très joli portrait de chien, au crayon, dessiné par Paul Valéry en personne. Quand je suis en présence d'un chien, je ne cesse de m'interroger. C'est peut-être de la naïveté. Mais ma naïveté se trouve en bonne compagnie, celle de Paul Valéry, justement : « L'animal, énigme inévitablement opposée à nous par la similitude⁴⁵ ».

Cet *incipit* situe d'emblée le livre de Roger Grenier dans le registre de l'écriture journalistique, référentielle et centrée sur l'instance de réception. Le centrage sur le lecteur est

⁴⁵ Roger Grenier, *Les larmes d'Ulysse*, réédition Folio 2000, p. 11.

manifeste dans la technique de la « *captatio benevolentiae* » : une historiette introduit le sujet, « accroche » le consommateur potentiel du texte.

Le texte journalistique ou para-journalistique est clairement référentiel : c'est de chiens qu'il sera ici question. Ce qui fait qu'un texte est journalistique n'est pas qu'il paraisse dans un journal ; celui dont nous parlons ici fut d'emblée publié en volume. Le critère est plutôt à chercher dans un « *habitus* » professionnel du sujet écrivain. Outre la référentialité et le centrage sur le lecteur, le journaliste pratique la narrativité et la concision. Narratif, le texte l'est dès les premiers mots : « Il y a peu d'années ... ». Cet *habitus* de narration est maintenu dans cette page et le sera tout au long du livre, l'argumentation prenant sans cesse appui sur une trame de récit. La concision est l'autre marque du journalisme : le texte s'adresse à un lecteur qui n'est pas installé a priori dans une situation de lecture et qu'il s'agit d'y mettre et d'y maintenir. Les phrases sont donc courtes, les alinéas nombreux, le registre oral dominant, le vocabulaire embrasse le spectre réceptif le plus large possible : « Le chien vous menait tout seul à la tombe du poète », « de quoi ils se mêlent ? », « c'est peut-être de la naïveté ».

Parti de cette familiarité de l'écriture de presse, l'auteur garde toutefois une mesure, une tenue exigée dès la première phrase par la double résonance subliminale induite par les mentions du grand poète et de la mort : Paul Valéry, le cimetière marin. La ligne de crête maintenue au long de la page permet de citer l'aphorisme : « L'animal, énigme inévitable-opposée à nous par la similitude ». La première page du livre se termine ainsi sur un faîte, un dépassement qui permet de le situer dans ce qui dans la culture française est une figure de la transcendance : la littérature.

Nous ne souhaitons pas ici nous livrer à un commentaire exhaustif du livre de Roger Grenier, mais porter notre attention sur deux motifs : le paradis des chiens, le livre-chien.

Le paradis des chiens est le titre d'un chapitre situé au premier quart du récit⁴⁶. L'auteur y raconte un épisode de sa vie. Promenant son chien dans la rue après le travail, il rencontrait régulièrement « un monsieur qui se tenait à la terrasse d'un café » et donnait du chocolat à Ulysse, que celui-ci « prenait dans sa gueule, par politesse », puis « recrachait

⁴⁶ *Ibidem*, p. 29-41.

aussitôt ». Le récit itératif de ce rituel se perpétue par une séparation due à la rénovation du café, et se conclut par une dernière rencontre du monsieur désormais très âgé, qui commente ainsi la mort d'Ulysse :

Maintenant, il est au paradis avec Saint François d'Assise.

Qu'est-ce que le Paradis ? Ou plutôt qu'est-ce qu'un paradis puisqu'il y en a un, écrit Baudelaire, pour les Hollandais, un pour les Turcs, un autre pour les chiens. Un paradis est un lieu d'accomplissement. Il fait suite à une traversée, à un voyage dont il est le terme. Le paradis chrétien, par exemple, est le lieu atteint par le fidèle qui a vécu en Christ. La plénitude est obtenue lorsque celui qui aime Jésus s'est donné un « télos », un but, et qu'il a fait tout son possible pour atteindre ce but. Puisqu'il est pécheur et que son péché lui est pardonné, il n'est nullement nécessaire qu'il obtienne la perfection. Il lui suffit d'aimer le Christ comme il suffit au philosophe d'aimer la sagesse ou au poète d'aimer la muse. Pour entrer au paradis des chiens, il suffit d'avoir été pleinement chien : accepter toutes les caresses, accepter tous les os, même en chocolat.

Le thème du paradis de Saint François d'Assise est traité dans un autre ouvrage de la collection *L'un et l'autre : Le Très-bas*, de Christian Bobin (1992). François est celui qui accorde le paradis aux êtres de peu : l'accomplissement est la plénitude du possible, non la tension désespérée vers un idéal hors de portée. C'est en cela que le paradis des chiens est proche des « limbes », où se trouvent les enfants non baptisés, ainsi que du purgatoire, où J.-B. Pontalis imagine son pécheur de père.

Avant le cimetière et le paradis, il y aura eu la vie. Celle de l'homme, celle du chien. Il est dans la nature du premier de ne pouvoir vivre seul. Cette impossibilité de la solitude est le fil conducteur du chapitre final du livre de Roger Grenier, que nous citons *in-extenso* :

Et si la littérature était un animal qu'on traîne à ses côtés, nuit et jour, un animal familier et exigeant, qui ne vous laisse jamais en paix, qu'il faut aimer, nourrir, sortir ? Qu'on aime et qu'on déteste. Qui vous donne le chagrin de mourir avant vous, la vie d'un livre dure si peu, de nos jours⁴⁷.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 165.

L'ouvrage de Roger Grenier se clôt comme il s'est ouvert, sur la griffe journalistique : « de nos jours ». Mais c'est un journalisme littéraire, dans la grande tradition de la NRF. Qu'est-ce donc que la littérature, se demande Roger Grenier après beaucoup d'autres. La réponse peut sembler saugrenue : la littérature est un animal de compagnie. Cet animal est toutefois pourvu d'une « anima », d'une âme. C'est ici que nous retrouvons la notion de transcendance, dont nous avons vu qu'elle est la marque de la littérature. Cette transcendance n'est pas ultra-mondaine, elle ne désigne aucun au-delà. Comme la « chienne splendide » du cimetière de Valéry, elle « écarte l'idolâtre » et permet à l'homme « d'épuiser le réel ». Certains lisent, d'autres ont un chien, qui peut juger de la meilleure part ?

Notre exploration de la collection *L'un et l'autre* nous a jusqu'à présent fait assister à un élargissement progressif du cercle de l'altérité. Aux figures paternelles et maternelles, verticales, ont succédé celles de l'amour, horizontales, puis celles de l'animalité. Nous avons également constaté que ces dualités pouvaient dans certains cas trouver un écho, puis une résonance de cet écho, dans l'œuvre de l'éditeur-écrivain lui-même. Le cas de Roger Grenier va nous donner l'occasion d'élargir encore le cercle de « l'autre » par l'examen de deux ouvrages consacrés cette fois à des objets « inanimés » : le poste de radio et l'appareil-photo.

PASSAGES PAR L'OBJET.

Deux ouvrages de Roger Grenier parus dans la collection *L'un et l'autre* ont un sujet objectal : *Fidèle au poste* (2001) et *Dans le secret d'une photo* (2010). L'auteur y raconte des pans de sa vie liés à la radio et à la photographie. Ce faisant, il fait réapparaître des personnages plus ou moins célèbres du passé, qui ont croisé sa vie de journaliste. Ces deux textes ont donc trois centres d'intérêt : un objet physique, l'auteur autographe, les autres. Comme nous l'avons déjà vu pour l'animalité, l'un au moins de ces livres, celui qui est consacré à la photographie, est en correspondance avec l'œuvre de J.-B. Pontalis.

1. Journalisme.

Les textes de Roger Grenier sont ceux d'un journaliste et en ont les spécificités formelles : brièveté, *incipits* accrocheurs, liaisons thématiques, pointes finales.

Leur brièveté fait des chapitres de *Fidèle au poste* des sortes d'articles de journal. Les 163 pages du livre sont distribuées en 44 chapitres dont la longueur varie de neuf lignes à une dizaine de pages. Ils semblent refléter l'habitus professionnel du rédacteur habitué à des contraintes de format. Cette brièveté matérielle produit une brièveté du temps de lecture : un chapitre se lit en moins d'une minute. Les textes sont en effet narratifs, monosémiques, et utilisent un lexique courant. À titre d'échantillon, voici le dernier chapitre du livre, cité encore une fois *in extenso* :

Merci d'être venu.

Je pense à une boutade de Jean Rostand, à moins que ce ne soit une pensée profonde :

« La radio ne nous a pas faits plus sots, mais la sottise est devenue plus sonore ».

Longtemps après nos aventures, la dernière fantaisie de Fernand Pouey fut de composer une marche funèbre destinée à être jouée à son propre enterrement. Il lui donna pour titre : *Merci d'être venu*. J'en ai gardé un enregistrement¹.

La brièveté que nous qualifions ici de « journalistique » s'oppose à celle du poème. Ces deux formes brèves se situent, du moins en littérature contemporaine, aux deux extrêmes l'une de l'autre. Ancré dans l'instant, polysémique, lexicalement recherché, le poème contemporain (celui qui naît à la fin du XIX^e siècle avec Mallarmé) produit une lecture longue, c'est-à-dire réitérée, méditée. Sa brièveté typographique n'est nullement la prémisse d'une lecture courte. Le « reportage » en revanche voit la production et la réception coïncider en une lecture unique et dont la durée semble au moins en apparence être égale au temps d'écriture. L'on pourrait qualifier ces textes de « prose pure ».

Les *incipits* de Roger Grenier sont marqués au sceau de la *captatio benevolentiae*. Il s'agit le plus souvent d'une anecdote, d'une historiette destinée à accrocher le lecteur, mais qui informe aussi rapidement sur le sujet du chapitre. Voici celui du premier, intitulé *Autrefois* :

Chez nous, il n'y avait pas de radio. Ma mère, l'opticienne, disait que les clients lui cassaient la tête toute la journée : et qu'elle n'avait pas besoin de la TSF. Et mon père n'a jamais manifesté d'intérêt pour cette distraction à domicile. Une belote quotidienne au café, avec les copains, valait mieux que n'importe quelle émission. L'aurait qu'exerce encore pour moi la radio, au point que j'en ai fait un de mes métiers, vient-il de ce que, dans l'enfance, je me désolais d'en être privé ? Pourquoi pas² ?

L'entrée en matière est négative. L'auteur part de l'absence de radio pour parler de la radio. Par un effet de contraste, de contre-pied, le lecteur est saisi d'emblée par le sujet. Le sigle *TSF*, d'un emploi très ancien, fonctionne comme un marqueur de passéité : c'est l'un des mots que le lecteur contemporain associe automatiquement au « bon vieux temps ». Le discours indirect libre, le registre lexical familier font du texte une lecture narrative aisée. L'évocation de ce dont « dans l'enfance, je me désolais d'être privé », crée une connivence immédiate avec tout lecteur : il est rare qu'un adulte n'ait pas un souvenir aigu d'une frustration enfantine.

¹ Roger Grenier, *Fidèle au poste*, Gallimard, 2001, p.163.

² *Op. cit.*, p. 9.

Outre ce type d'entrée *in medias res*, la textualité journalistique se manifeste dans la fluidité et la visibilité des liaisons. Un chapitre central³ du livre est ainsi consacré à trois figures féminines n'ayant pratiquement aucun lien entre elles, mais que l'auteur reliera artificiellement. Le début du chapitre justifie l'introduction de Françoise Sagan par sa jeunesse, le précédent ayant eu pour sujet des personnalités d'avant-guerre : « Je ne voudrais pas laisser croire que notre émission était consacrée à une troupe de survivants d'un autre âge⁴ ». La transition avec Pamela Moore se fait ensuite par leur commune qualité de « jeune romancière à succès⁵ ». Cette définition s'appliquant aussi à l'Israélienne Yaël Dayan (dont il ne sera pas autrement question), l'auteur termine son chapitre par l'évocation de Betty Knout, très jeune terroriste du groupe Stern. Les qualités de féminité, de jeunesse et de notoriété permettent ainsi de donner une unité de sens visible à un chapitre qui en aurait peut-être manqué sans cela. Un certain type de texte de presse se méfie de la parataxe et préfère souvent mettre en valeur la référentialité par une discursivité lisible et donc liée. L'écriture de Roger Grenier relève pleinement de ce régime.

Le reportage se termine souvent sur une « pointe ». L'auteur de *Fidèle au poste* use systématiquement de ce procédé. En voici quelques exemples tirés de la partie centrale du livre :

- Fin du chapitre *Etrangers de passage* :

Un jour que je suis allé chez lui, raconta Man Ray, il n'était pas là et j'ai vu sa femme attachée à la rampe de l'escalier. Chaque fois qu'il sortait, il attachait sa femme à la rampe. Elle avait l'air d'être tout à fait habituée à cette pratique⁶.

- Fin du chapitre *Patatras* :

Me voici donc chez sa veuve, chez qui je vais interviewer Louis Bromfield. Pour l'enregistrement, le romancier américain s'enferme avec moi et les techniciens dans une petite pièce. Mais patatras ! Mme Gillet, furieuse de voir disparaître

³ *Françoise, Pamela, Betty*, p.60-63.

⁴ *Ibidem*, p.60.

⁵ *Ibidem*, p.61.

⁶ *Ibidem*, p.94.

l'homme illustre qu'elle est fière d'exhiber à ses invités, se met à donner des coups de pieds dans la porte⁷.

- Fin d'un alinéa consacré à Nathalie Sarraute :

C'était en 1953, personne n'avait entendu parler d'elle. Pour montrer aux auditeurs qu'elle n'était pas n'importe qui, je déclarai : « Son livre précédent, *Portrait d'un inconnu*, a été préfacé par Jean-Paul Sartre ». La réplique vint aussitôt : « Il n'y a rien compris ».

La pointe répond à l'impératif d'efficacité auquel doit satisfaire le texte de presse. Elle clôt un segment de manière claire et plaisante par son effet de surprise et d'humour. Souvent annoncée par le titre (*Patatras!*) elle permet de tenir le consommateur en haleine et de le maintenir en régime de lecture. Sa répétition très fréquente (à la fin de chaque chapitre et souvent à la fin d'un alinéa dans les ouvrages de Grenier) permet aussi d'installer un horizon d'attente qui « fidélise » le lecteur au moins le temps d'un livre.

2. Parler des autres.

Le discours sur autrui n'a pas chez Roger Grenier le sens éthique ou moral d'un texte-pour-l'autre qui se donnerait comme but d'être bénéfique à autrui, d'un altruisme, mais celui d'un centrage narratif bien illustré par l'habitus journalistique consistant, par exemple lors d'une interview, à rembarquer l'hôte qui aurait le malheur de demander : « Et vous, qu'en pensez-vous ? » Etre journaliste, c'est parler des autres, et non de soi. Le vecteur privilégié de ce discours sur autrui est l'anecdote. *Fidèle au poste* se présente comme un enchaînement d'anecdotes dont la macro-structure constitue *in fine* une série de portraits. Prenons comme exemple le chapitre *Mauvais coucheurs*⁸ dont voici la structure narrative :

⁷ *Ibidem*, p.101.

⁸ *Ibidem*, p. 98-102.

- a) Le poète Loys Masson ne prononçait pas les « r », et fut invité le même jour qu'Armand Robin, poète lui aussi.
- b) Armand Robin avait inventé un appareil qui lui permettait d'écouter les radios étrangères et de vendre les nouvelles ainsi obtenues aux journalistes français.
- c) Armand Robin avait traité de « pédants » les membres du jury de l'agrégation.
- d) Armand Robin avait traité de « cocu » un patron de café.
- e) Armand Robin mourut le 30 mars 1961, « probablement tabassé par la police ».
- f) Armand Robin chassa Loys Masson du studio en le traitant de « poisson rouge ».
- g) Loys Masson adressa un jour « un remerciement de vaincu » à l'auteur, qui avait « parlé de Melville et de Conrad » à propos de l'un de ses livres, avant d'être contredit par *Le Figaro littéraire* : « N'est pas Melville qui veut ».
- h) « Autre mauvais coucheur », Raymond Guérin fit paraître un livre « osé » avec des passages en blanc qu'il remplissait à la main pour les vendre lui-même.
- i) Raymond Guérin ne voulait parler à la radio que si on le payait, comme la reine d'Angleterre.
- j) Natalie Sarraute, qui n'était pas Natalia Sarokine cachée sous un pseudonyme et qui manqua de respect à Valéry et à Sartre, fut-elle aussi une « mauvaise coucheuse » ?
- k) Le peintre et romancier Schwarz-Abrys, inventeur du *Cloutisme*, « avait composé un tableau avec 5400 clous à tête ronde, soigneusement peints », intenté un procès au *Larousse médical*, était fou, avait cassé le nez d'une marchande de tableaux, porté plainte contre elle pour avoir subi un « traumatisme sentimental », et aussi écrit un roman dont le héros s'enfonçait des allumettes dans le sexe.

La micro-structure du texte s'appuie sur l'enchaînement d'anecdotes ; ce chapitre en compte une quinzaine. Au niveau macro-structural, cet enchaînement aboutit à cinq portraits. Roger Grenier renoue ainsi avec la pratique biographique répandue dans la presse du XIX^e siècle, et qui valut à ce genre d'être condamné par Baudelaire, Mallarmé et d'autres. L'effet produit peut être qualifié de *choral*. Le biographique est ici pluriel, multiple, pulvérisé et donne une impression de *fraternité*.

Outre la fraternité collective produite en aval par l'écoute et en amont par la fabrication des émissions de radio, il y a une fraternité duelle, binaire, qui constitue le fil rouge de *Fidèle au poste*. C'est celle qui unit le narrateur Roger Grenier à son directeur Fernand Pouey. Derrière l'objet « poste de radio » se dessine en effet la silhouette de cet

homme, dont la mort clôt le livre, et dont tel ou tel trait de caractère fournit le motif de maint chapitre. Ainsi, le chapitre *Genet du studio à la tombe*⁹ a pour point de départ une « provocation » de Pouey. Le suivant, *Vendredi Saint*,¹⁰ part d'une « idée saugrenue » du même. Un autre, *Pour en finir*¹¹ le montre « victime souvent de sa gentillesse ».

Le frère peut se révéler n'être qu'un faux-frère ; à propos de Cami, Roger Grenier écrit :

J'ai raconté ailleurs combien il était malheureux parce que Charles Chaplin, au cours d'un premier voyage en France, avait déclaré : « C'est mon frère. Il est triste comme moi », et avait voulu le voir, mais que, revenant après la guerre, l'acteur avait complètement oublié son frère, ne lui avait pas fait le moindre signe¹².

Un des traits marquants de l'anecdote est d'être réutilisable, recyclable : « J'ai raconté ailleurs ... » Dans l'écriture *dispersée* de Pontalis et de ses frères de plume, ce même thème de la fraternité paraît et réapparaît ainsi de manière intermittente. Cette présence discontinue et ses retours spectraux peuvent être positifs ou négatifs, réels ou transférés. Ici, nous avons un exemple de transfert de fraternité symbolique sur un personnage plus *grand* du monde inspiré, doublé d'un phantasme de trahison. Nous aurons à revenir sur ce motif de la fraternité chez Pontalis lui-même et dans la collection qu'il dirigeait.

Le récit de la vie des autres ramène à soi. Dans *Fidèle au poste* se constitue au fil de l'écriture et de la lecture un triangle constitué de « cela » (la radio), de « toi » (le frère proche, lointain ou ennemi), et de « moi » (l'auteur autographe).

⁹ *Ibidem*, p.114-118.

¹⁰ *Ibidem*, p.119-122.

¹¹ *Ibidem*, p.134-137.

¹² *Ibidem*, p.106.

3. Autographie.

Dès les premières lignes déjà citées plus haut, *Fidèle au poste* s'était affirmé comme un récit de soi : entre le père joueur de belote et la mère opticienne, il y a l'absence de radio, le manque, ce dont l'enfant est privé. L' « œil magique », cette « sorte de lumière verte, plantée au milieu des postes comme un œil de cyclope, se dilatant et se rétractant comme une pupille, et qui arrivait à son plein éclat quand on avait bien réglé le curseur sur la longueur d'onde désirée¹³ » en vient rapidement à être l'objet de désir par excellence, ce dans quoi l'enfant investit sa perte primordiale.

En racontant sa vie d'amateur de radio, puis de journaliste de radio, l'auteur raconte finalement sa vie tout court, ou du moins une série de fragments de celle-ci. C'est donc bien un texte autobiographique, ou autographique, pour reprendre le terme privilégié par J.-B. Pontalis. La première partie du livre suit la diégèse avant de bifurquer vers des enchaînements associatifs, selon le schéma « X me fait penser à Y ». Toutefois, même en racontant les autres, l'auteur écrit sur lui-même. Cette *vie* est donc constituée d'une *vie primaire*, celle de Roger Grenier, sur laquelle se greffent des *vies secondaires*. Celles-ci apparaissent et disparaissent en fonction du thème, du motif qu'elles incarnent selon des modalités changeantes. Si l'on voulait par semi-plaisanterie comparer ce texte (et les autres d'ailleurs) de Roger Grenier à une peinture, le *Jupiter et Sémélé* de Gustave Moreau¹⁴ fournirait peut-être un modèle d'analogie. On y voit des divinités mineures être picturalement engendrées les unes par les autres selon une hiérarchie, au sommet de laquelle se trouve bien sûr Jupiter. En l'occurrence, l'auteur de *Fidèle au poste* serait plutôt Pan, duquel cherchent à s'extraire des homoncles à peine visibles. La métaphore pourrait s'appliquer bien sûr à toute la collection *L'un et l'autre*, même si l'on doute rétrospectivement de l'acceptation du rôle de Jupiter par J.-B. Pontalis...

Le chapitre le plus autographique de l'ouvrage nous semble être celui qui, aux deux tiers du texte, inverse la célèbre formule Sartrienne en portant le titre *Le paradis, c'est les*

¹³ *Ibidem*, p.9-10.

¹⁴ Musée Gustave Moreau, Paris, 2^e étage.

*autres*¹⁵. Le sujet en est « l'écrivain livré à la solitude »¹⁶. L'auteur y fait le récit de l'existence de Léon Aréga, « condamné depuis toujours à vivre, écrire et mourir seul ». Ce juif au vrai nom imprononçable commençant par un Z, « petit et laid », vit une existence constituée d'échecs, en butte à « la méchanceté humaine », à laquelle il est particulièrement sensible ; l'écriture lui permet de survivre physiquement et psychiquement, mais l'enferme dans une solitude de plus en plus radicale. Cette solitude ne fut pas le lot de Roger Grenier, journaliste bien intégré dans plusieurs équipes et auteur à succès. Mais les six pages de ce chapitre entièrement consacré à Aréga (alors que les autres enchaînent plusieurs « micro-personnages » textuellement constitués de quelques lignes) lui donnent un relief particulier. La solitude de cet écrivain aurait bien pu être celle de l'auteur, si celui-ci n'avait pas été aussi homme de radio, photographe, maître d'un chien ... Le lecteur, surtout s'il est un lecteur de la collection, est amené à soupçonner dans Léon Aréga un double imaginaire de Roger Grenier. C'est ici l'objet, le poste de radio, qui permet de mettre en mots le moi de l'auteur dans l'une de ses facettes ou de ses possibilités, mais non pas directement. C'est en faisant un détour par un objet et par l'autre être relié à cet objet que je parle le mieux de moi, l'écrivain solitaire.

L'autre livre « objectal » de Roger Grenier, *Dans le secret d'une photo*¹⁷, présente les mêmes traits que *Fidèle au poste*, mais peut être relié de manière plus directe à l'œuvre de J.-B. Pontalis.

4. D'un amateur de photographies à l'autre.

Ainsi que nous l'avons déjà constaté pour le motif de l'animalité, un va-et-vient se produit entre les œuvres de certains auteurs de la collection *L'un et l'autre* et celles de leur éditeur. C'est le cas de Roger Grenier et de l'objet photographique.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 107-112.

¹⁶ *Ibidem*, p.107.

¹⁷ Coll. *L'un et l'autre*, Gallimard, 2010.

a) Le texte de photo sans photo.

À l'exception de celle de la couverture, le livre de Grenier ne présente aucune photographie. Ce fait est remarquable pour deux raisons ; la première est le sujet lui-même, qui semble demander naturellement l'inclusion d'« illustrations ». La deuxième est que cet ouvrage paru en 2010 aurait pu tout aussi naturellement participer d'un phénomène à la mode depuis quelque temps : le texte ponctué d'images.

Une seule photographie, donc, celle de la couverture, entre le nom de l'auteur et le titre : *Dans le secret d'une photo*. Ce titre annonce la dernière phrase du livre, une citation de Diane Arbus : « Une photographie est un secret au sujet d'un secret¹⁸ ». Cette coïncidence du début et de la fin, très fréquente en littérature, nous semble être un des traits de son objectalité. Pour qu'un texte soit un objet littéraire, pour qu'un livre soit un livre, il peut suffire que son aboutissement le ramène à son origine. Il y a une circularité de l'objet, une rondeur qui le constitue comme objet. Cette sphéricité est celle de la photographie, de format rond, reproduite en couverture. Elle manifeste ainsi le double secret annoncé par le titre et énoncé par la dernière phrase : on y voit un photographe à la tête enveloppée d'une couverture viser un sujet hors-cadre. Qui photographie quoi ? Ce sont deux secrets.

b) « J'ai du bon tabac... ».

À l'inverse de l'ouvrage de Roger Grenier, plusieurs livres de J.-B. Pontalis sont ponctués de photographies. Dans une page du *Dormeur éveillé*¹⁹, trois objets photographiques sont associés : un portrait de Flaubert, un autre de Sartre, la photo « découpée » d'une pipe. Cette dernière constitue une sorte de liaison visuelle entre les deux écrivains, un trait d'union de forme quelque peu manuscrite, comme tracée à la plume. De cette liaison signifiante, l'autre face est bien sûr la liaison signifiée : ce sont deux fumeurs. Les deux portraits d'écrivain

¹⁸ *Ibidem*, p.128.

¹⁹ *Œuvres littéraires*, Gallimard, Quarto, 2015, p. 614.

Devant les livres, des images

Pourquoi cette habitude de placer sur les étagères où s'accumulent, où s'empilent les livres, des photographies, des cartes postales, des reproductions de tableaux ? C'est pour moi plus qu'une habitude : une nécessité, comme si je voulais qu'avant d'avoir accès aux pages imprimées des images soient là, à portée de mon regard, comme si seule leur présence allait donner vie, un surplus de vie, à ce qui, autrement, risquait de n'être que discours, mots, lettres, peut-être même lettres mortes.



Flaubert et sa pipe.



Sartre au Café de Flore.



614



Mosaïque de Parisich, Les Philosophes d'Alexandre Orlandi, Basilique de San Carleto, Rome.

Ainsi, alors que les livres sont classés selon un strict ordre alphabétique, se créent des voisinages intempestifs. Voisinages voulus parfois : la photographie de Sartre fumant sa gitanie papier mais est placée à côté de celle de Flaubert avec sa bouffarde et ses bacchantes de Gaulois ; celle de Sylvie Germain devant la Bible qui inspire ses personnages. Plus souvent les voisinages sont arbitraires ou étranges : Merleau-Ponty, en short et en chemise grande ouverte, est à côté du portrait d'un Goethe plutôt compassé, prenant la pose du grand penseur ; une photographie du jeune Valéry, col dur et yeux clairs, au visage illuminé, se trouve tout près du *Cheval dévoré par un lion* de Géricault ; un dessin de Matisse qui, en quelques traits de crayon, nous donne à voir la grâce d'une femme pensive est accolé au portrait de quatre philosophes austères qui jettent un regard réprobateur sur une femme nue, alanguie, de Modigliani...

Quand je cherche un livre dans ma bibliothèque, je m'attarde d'abord un instant sur l'image qui le cache ; non, elle ne le dissimule pas, elle me permet au contraire d'aller vers lui.

Cette collection de photographies, de reproductions de tableaux ou dessins constitue pour une part mon « musée imaginaire ». Mais je ne veux

615

sont des objets que J.-B. Pontalis dit avoir placés sur un rayon de sa bibliothèque devant les livres :

Quand je cherche un livre dans ma bibliothèque, je m'attarde d'abord un instant sur l'image qui le cache ; non, elle ne le dissimule pas, elle me permet au contraire d'aller vers lui²⁰.

L'image semble donc être ici ce que Winnicott nomme un *objet transitionnel*, un pont vers l'objet-cible. Mais alors pourquoi la pipe, d'autant plus que Sartre fume sur la photo non une pipe, mais une « gitane-maïs » ? Nous pensons que nous avons ici un nouvel exemple de cette *écriture dispersée* qui est la marque de *l'œuvre-gigogne* dont parle Martine Boyer-Weinmann. Si nous sollicitons à nouveau l'instance de réception de la collection *L'un et l'autre*, à savoir le lectorat cultivé des années 2000, le tabac est bien sûr un signal de maladie et de mort. L'addiction de J.-B. Pontalis à la cigarette est notoire, documentée par des photographies²¹ et des récits comme celui de Christian Garcin pénétrant dans son bureau. Pour le lecteur de *L'un et l'autre*, les « gitanes-maïs » de Sartre ne peuvent que faire écho à celles du père de Jean-Michel Delacomptée dans *Ecrire pour quelqu'un*, ce père quasi-sosie de J.-B. Pontalis, que nous avons vu plus haut le cendrier-bouclier à la main, transpercé par une semblable gitane-maïs.

c) **Studium et punctum.**

Dans sa célèbre « note sur la photographie » *La chambre claire*²², Roland Barthes propose deux manières concomitantes de voir une photographie. La première, qu'il nomme *studium*, est un investissement déterminé par une culture, un *affect* pour lequel il emprunte à Bourdieu le qualificatif de *moyen*. Cet affect applique à une photographie une grille morale et esthétique préétablie, produite par l'arrière-plan moral et intellectuel de celui qui la contemple. Il possède une *étendue* de laquelle est exclue toute déchirure, toute arête. Son extension s'accompagne d'un bas niveau d'intensité.

²⁰ *Ibidem*, p.615.

²¹ *Ibidem*, p.31-32.

²² Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, 1980.

Alors que le *studium* ainsi défini par Barthes part du spectateur pour aller vers la photographie, le *punctum* effectue le trajet inverse. Comme une flèche, il part de l'image pour « percer » celui qui la regarde. C'est un point, une pointe, qui *point*, blesse le regard. Cet affect n'est pas voulu (ni par le regardant, ni par le photographe), a peu d'étendue et beaucoup d'intensité. Dans une « bonne » photo, le *studium* et le *punctum* sont simultanément présents. Le second est éminemment subjectif et n'appartient qu'à un seul regardant, alors que le premier fait l'objet d'un consensus social.

Nous nous inspirerons dans les pages suivantes de la méthode de Barthes pour poser un regard mi-objectif (*studium*), mi-subjectif (*punctum*) sur quelques-unes des photographies qui « ponctuent » l'œuvre littéraire de J.-B. Pontalis. En raison de sa nature même, le *punctum* me fera quitter le terrain de l'objectivité scientifique pour faire état de perceptions subjectives.

Nous avons déjà évoqué les deux images de Flaubert et Sartre reliés par une pipe dans *Le dormeur éveillé*. Ce type de « photo double » est le plus fréquent dans les « livres illustrés » de Pontalis. Il s'agit soit d'une seule image montrant deux personnages, ou de deux photographies mises côte à côte comme dans le cas que nous venons de citer.

L'archétype de ces double-portraits n'est reproduit dans aucun des livres parus du vivant de Pontalis. De même, le lecteur de *La chambre claire* ne trouve nulle part dans cet ouvrage la photo de la mère de Barthes. Dans les deux cas, c'est une image invisible qui préside à la présentation des autres. Nous avons déjà eu l'occasion dans la présente étude de rencontrer le double portrait de Pontalis père et fils datant d'avril 1933²³. Il convient d'y revenir. Dans un débat à la librairie Mollat de Bordeaux, en 2012, J.-B. Pontalis affirmait toujours avoir cette photographie « dans le champ de [son] regard ». Du point de vue du *studium*, nous voyons un père et son fils dans la France des années 1930. L'homme porte un chapeau mou, un pardessus, une cravate, une moustache : c'est bien un monsieur de la première moitié du 20^e siècle. Le costume du garçon confirme et accentue l'historicité visible de l'image : imperméable clair à gros boutons, chaussettes montantes signalant le port d'une culotte courte, béret. Tout observateur moyennement cultivé de cette photographie constatera

²³ *Œuvres littéraires*, p.23, préface.

sans peine cet ancrage dans un temps déterminé. S'il est européen ou occidental, le béret basque et la tourelle de blockhaus seront peut-être interprétés plus spécifiquement comme des indices d'une proximité de la guerre.

Le *punctum* ne peut être déterminé de la même manière pour tous les regardants. L'auteur de ces lignes ne peut faire état que de ce qui le « point » personnellement. Cette émotion naît pour nous du contraste entre les grosses lunettes rondes du père et les yeux fendus, un peu chinois, de l'enfant. Ce contraste nous émeut parce qu'il *pointe* une ressemblance : ils sont tous les deux myopes. C'est en sa dissemblance même que l'un est le plus proche de l'autre.



Avril 1933. Au cours du voyage sur les lieux où Henri Lefèvre-Pontalis a combattu pendant la Première Guerre mondiale. « À la lecture des morts », dira Pontalis de cette photo qu'il a toujours tenue dans le champ de son regard (débat à la librairie Mollat à Bordeaux en 2012).

J.-B. Pontalis, *Œuvres littéraires*, Gallimard, 2015, p. 23.

Si cette photographie archétypale que J.-B. Pontalis avait sa vie durant dans le champ de son regard n'est reproduite dans aucune de ses œuvres, ses « succédanés » iconiques sont,

eux, bien présents. Dans *Frère du précédent* (2006), ces photos doubles ponctuent le texte. La première page du chapitre *Une plume pour deux* montre un double portrait par Nadar des frères Goncourt²⁴. Si nous lui portons cet intérêt « moyen » et culturellement déterminé qu'est le « studium » barthésien, le changement de siècle est manifeste par rapport à la photo de J.-B. Pontalis et de son père : le mobilier, les costumes, les postures sont ceux du XIX^e. Le trait le plus marquant de cette « dix-neuvièmité » est l'absence de sourire, qui contraste par exemple avec la mine réjouie de monsieur Pontalis en 1933. Quant au *punctum*, la pointe aiguë de l'image, elle réside pour nous dans le redoublement de cette absence de sourire : c'est une photo qui par deux fois ne sourit pas. La répétition mobilise l'inconscient, donne son efficace psychique à ce qui ne serait sinon qu'un élément parmi d'autres. Les frères Goncourt sont deux hommes, et deux hommes semblables : de même taille, pareillement vêtus (la veste boutonnée une seule fois au même endroit), pareillement coiffés et rasés. Il n'y a aucune complémentarité entre eux, mais un strict redoublement. Le lecteur de la collection *L'un et l'autre* que nous sommes ne peut que penser à leur évocation par François Bott dans *La demoiselle des Lumières* comme deux « misogynes » communiant dans le culte de la femme absente.

Le chapitre suivant de *Frère du précédent* est illustré par la photo de deux tombes mises côte à côte : celles de Vincent et Théo Van Gogh²⁵. Du point de vue du *studium*, nous reconnaissons la perpétuation d'un usage ancien de la photographie, celui de la prise de vue de choses, d'objets, de paysages. Dans les premiers temps de la photo, la durée longue imposée par la technique interdisait de fixer le mouvement ; « la première photo » de Niepce reproduite dans *La chambre claire* de Roland Barthes²⁶ est une nature morte : une table, une nappe, des couverts. Le *punctum* résulte pour nous d'une association d'idées avec un autre usage ancien de la photographie et du daguerréotype : le cliché post-mortem. La bourgeoisie du XIX^e siècle photographiait ses défunts sur leur lit de mort. Nous ressentons ces deux tombes comme une prolongation dans le temps de ces visages figés dont la contemplation était peut-être un mélancolique bonheur pour les contemporains du daguerréotype, et qui nous paraissent terrifiants aujourd'hui. Ce cliché illustre pour nous « cette chose un peu terrible

²⁴ *Ibidem*, p. 687.

²⁵ *Ibidem*, p. 691.

²⁶ *Op. cit.*, p. 307.

qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort²⁷ ». Il nous reconduit à l'origine du biographique : le discours funèbre.

²⁷ *Ibidem*, p. 23.

salons littéraires, d'une énergie vitale peu commune et haïe par la mort. On a beaucoup glosé sur le couple d'Éros et de Thanatos, mais Maupassant lui, les a connus dans sa chair, ce conflit et cette alliance entre ces deux dieux ou ces deux diables qui nous animent et nous tuent.

Que fuyait-il dans son activité forcée d'écrivain, dans sa chasse-pèche des femmes, dans ses déplacements incessants, sinon le néant ? Juis Renard, toujours lucide, l'a perçu : « Le néant l'a affolé et tué. »

Personne, peut-être, plus fortement que lui, n'a pressenti à quel point la frontière qui sépare la santé mentale de la folie – cette intruse, cet être qui fait voler en éclats notre moi – est fragile. Quel coup de folie a pu le faire frapper M. Renardet, maire respecté de sa commune, pour qu'un matin au bord d'une rivière, il se rue sur la petite Roque, la viole et l'étrangle et en vienne à se précipiter du haut d'une tour ?

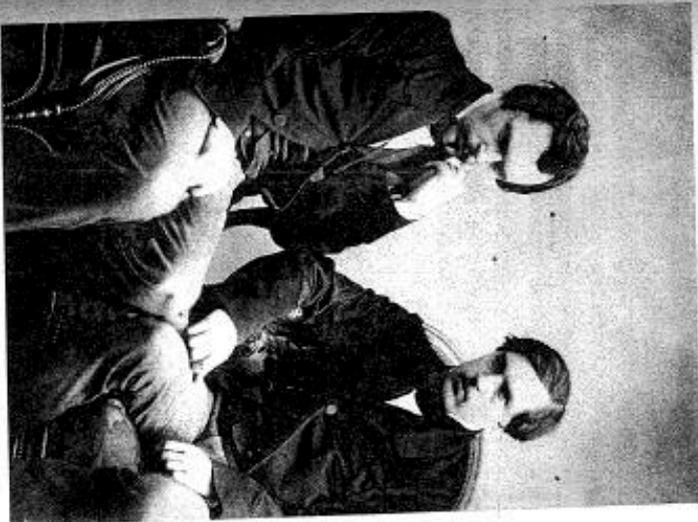
Que cherchons-nous dans la lecture des faits divers sinon à nous agacher de l'énigme, de l'insensé, de la radicale étrangeté inhérente au sens dans la folie, dans le meurtre ?

Étrangeté, l'inquiétante étrangeté : elle peut surgir à tout moment ; là où nous l'attendons le moins. Pour preuve, entre mille autres, cet homme : son unique passion est la rivière, mais comme elle peut être perdue ! L'air est calme, la nuit magnifique, le paysage d'une rare beauté. L'homme monte dans son canot. Soudain le canot s'arrête et c'est, peu à peu, la peur qui s'insinue en lui jusqu'à devenir terreur. Des bruits bizarres, incertains, le brouillard, ce brouillard qui efface tout contour, cache toute forme et alors ce n'est plus seulement le canot qui flotte immobile, enveloppé par le brouillard, c'est l'identité de l'homme qui flotte, qui vacille, qui disparaît. Qu'est-ce qui retient l'ancre de la barque ? « Le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou. »

La folie serait-elle cette vieille femme qui nous serre le cou ? Et c'est qu'on appelle le fantastique une des figures de la mort qui arrête l'écoulement de la rivière du temps ?

S'activer, ramer, danser pour masquer le néant, différer la victoire de l'intruse.

Une plume pour deux



Extrait de *Un cas de harcèlement*, photographie de l'auteur.

exemple que Raymond Roussel, ou encore des « portraits souvenirs » de ceux qu'il avait approchés dans sa jeunesse. Sa réponse était toujours la même : « À quoi bon ? » Maintenant, je m'aperçois qu'il entrait quelque condescendance dans mon conseil : « Comme ça, tu auras de quoi t'occuper »

Mon trouble se dissipa au réveil après quelques secondes, le rêve où je faisais de J.-F. l'auteur d'un chef-d'œuvre s'éffaçait. Pas tout à fait, laissant persister la question : aurais-je méconnu mon frère ?

Ces deux-là

(4)

Théo Van Gogh donna à son fils le prénom de son frère Vincent. Quand l'aîné mourut, rien n'allait plus pour Théo. Ses affaires ne marchaient pas, il menaçait sa femme et son fils, il fut interné. Six mois après la mort de son père, il mourut.

Vincent et Théo sont enterrés côte à côte au fond du cimetière d'Auvers-sur-Oise, le long d'un mur. Derrière ce mur, des champs à perte de vue. Sur la pierre tombale, seulement leurs deux noms et ces dates : Vincent 1857-1890 et Théo 1857-1891.



La tombe des frères Van Gogh.

Leur correspondance occupe deux gros volumes. Que seraient devenus Vincent sans Théo, Théo sans Vincent ?

Je ne compte pas les fois où, comme attiré par un aimant, je me suis approché de la tombe de ces deux frères-là. De préférence, dans le froid de l'hiver.

« Certains se découvrent un frère autre que le leur²⁸ », écrit J.-B. Pontalis quelques pages plus loin, illustrant son propos par une photographie de Gustave Flaubert à côté de celle de Louis Bouilhet. Le *studium* de ces deux clichés conduit à peu près aux mêmes remarques que celui des Goncourt : vêtements, attitudes, coiffures sont marqués au sceau d'un XIX^e siècle immédiatement reconnaissable comme tel. Nous avouons pour notre part que rien ne nous *point* dans ces deux images, même mises côte à côte. Ce qui différencie le *punctum* du *studium* est sa rareté. Il dépend de la subjectivité du regardant et ne se produit que si un point de l'image en rencontre un autre dans sa sensibilité, c'est-à-dire son passé.

d) La photo de l'un sans l'autre.

Nous avons évoqué jusqu'à présent des photos « doubles », représentant concrètement deux personnages, soit sur une seule image, soit sur deux supports associés. *Le dormeur éveillé* offre un exemple de photographie ne représentant visuellement que l'un des êtres qui forment un couple²⁹.

Un garçon pris de profil regarde la mer. Il s'agit de J.-B. Pontalis lui-même quelques mois après la mort de son père et le souvenir de champ de bataille évoqué plus haut.

Essayons d' « étudier » cette image sous le signe de Roland Barthes. Elle ne peut pratiquement rencontrer qu'un seul public : celui de lecteurs de l'œuvre de J.-B. Pontalis. Le regardant en a lu les textes autographiques (ou est en train de les lire) et connaît probablement le double portrait qui le précède chronologiquement. C'est donc une photo très codée ; elle implique presque automatiquement une lecture à la fois historique (les années 1930), sociologique (la bourgeoisie en bord de mer) et psychanalytique (l'absence du père). Ce qui nous *point* (et ne peut pointre que nous ?) est la visibilité non de l'absence du père, mais de l'absence tout court, du manque en tant que tel. Il nous semble qu'elle naît du format rectangulaire de l'image et du léger décalage vers la droite du garçon. L'espace gauche de la photo est vide, mais ce vide est chargé d'émotion par le regard du personnage : il n'y a rien, mais il devrait y avoir quelque chose.

²⁸ *Op. cit.*, p. 695.

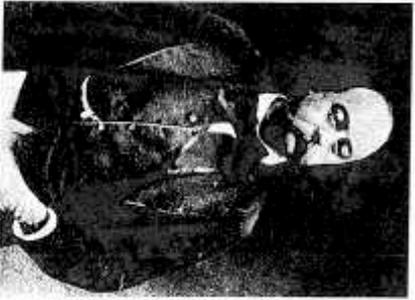
²⁹ *Ibidem*, p. 607.

Aussi bien dans les deux livres *objectaux* de Roger Grenier que dans certains textes de J.-B. Pontalis, l'objet possède ainsi un caractère transitionnel. Ce concept développé par Winnicott a toujours suscité l'intérêt du directeur de la collection *L'un et l'autre*. Il y a bien un *passage par l'objet* comme il y a un *passage par l'autre auteur* pour mettre au monde une œuvre par procuration.

Ils se disputèrent la découverte de la bisexualité puis se brouillèrent définitivement.

On a pu soutenir que Fliess avait tenu lieu d'analyste à Freud.

Gustave Flaubert et Louis Boulhet. Cette fois, quand on regarde leurs photographies, ils se ressemblent tant qu'on dirait des jumeaux.



Gustave Flaubert et Louis Boulhet.

* On peut souvent douter, par non non. Les deux têtes finissent par se rassembler. *

D'autres, surtout s'ils n'ont ni frère ni sœur, s'inventent un compagnon imaginaire.

Et puis il y a ceux, plus nombreux qu'on ne le croit, qui ont eu un frère mort avant qu'ils ne naissent. Comment l'appeler cet inconnu ? Mon grand frère / mon petit frère ? mon demi-frère ? ou bien le considérer comme un frère ? Le livre d'Antoine Billet, *La Part de l'absence*, gravite autour de la question, montre l'insistance de l'énigme. Elle peut être considérable cette part de l'absence, surtout dans la mémoire et le cœur de la mère, et alors quelle part reste au survivant, ce frère du précédent ? Peu de chose, rien, moins que rien. *Vie et mort me sont entrelacés*, écrit Georges Perros né après celui qui « pesait moins de trois kilos... Il était condamné à mort ».

Et puis, et puis, il y a le frère adultérin, clandestin, le frère dissimulé par le père ou la mère. Si c'était lui l'enfant du désir ? Comme on l'enferme, comme on le hait, comme on l'aime en secret !

696

Marcel et Robert

LUI : « Je suis désappointé de ne rien recevoir ce matin. Je te quitte tendrement, t'embrasse tendrement, t'aime tendrement et compte t'étreindre tendrement samedi. »

ELLE : « Ah que ne suis-je avec toi mon chéri, on marcherait à tâtons dans ta chambre ! »

LUI : « Je suis content de te savoir à Dieppe. Je te "vois" mieux. »

ELLE : « Mon pauvre petit loup [...] mon pauvre exilé » (l'exilé est à Rouannebleau).

LUI : « Je te soupçonne de ne pas lire mes lettres, ce qui serait infect. »

ELLE : « Je suis outrée ! que tu oses dire que je ne lis pas tes lettres quand e les lis, rellis, regrignote tous les petits coins et puis le soir tête encore ! il reste quelque chose de bon à savourer. »

LUI : « J'aimerais tant et je veux si absolument pouvoir bientôt me lever et même temps que toi, prendre mon café au lait près de toi, sentir nos ammeils et notre veille réparés sur un même espace de temps. »

ELLE : « La vérité, c'est que dès que je vais bien, la vie qui me fait aller bien reusséprant, tu démolis tout jusqu'à ce que j'aille de nouveau mal. »

LUI : « Tu ne peux, ni n'es sur le chemin de pouvoir me faire du bien positif... Si je t'attriste c'est par des choses qui ne dépendent pas de moi. Dans toutes les autres je fais toujours ce qui peut te faire plaisir. Je ne peux pas en dire autant de toi. »

ELLE : « Je te ferai la concession de ne t'écrire qu'une fois par jour. »

ELLE : « Quels remords d'avoir méprisé, dédaigné, éloigné un tel bienfaiteur téléphonique. Entendre la voix du pauvre loup, le pauvre loup entendre l'ammeine. Rien que ton hello ! »

697

Arrive, l'inconnu. C'est aussi l'inconnu qui surgit dans ce temps extraordinaire – car il vient inopinément faire irruption dans l'ordinaire de nos jours – où l'on tombe amoureux : merveilleuse catastrophe ! C'est encore lui qui parfois se présente au cours des séances d'analyse : soudain quelque chose d'inconnu, aussi bien à l'un qu'à l'autre, quelque chose d'inattendu, d'imprévisible et pourtant de déjà là mais inconnu, entre en scène. Qu'est-ce qu'Arrive ? Tout ce qui nous échappe.

Arrive n'a pas de nom à moins qu'il ne change de nom. Alors, comme il faut bien le nommer, le désigner, je l'appelle Arrive.

Je pense à ma vieille mère, morte à quatre-vingt-seize ans. À quoi pourrait-elle bien songer ? Elle savait qu'il n'y aurait plus pour elle d'événement. Si, un seul et ultime : il ne pourrait plus rien lui arriver que la mort.

J'ai eu tort d'identifier tout à l'heure la mémoire à un sac qui nous servirait à stocker nos souvenirs, un sac aux dimensions réduites. « Arrive premier » n'est pas une image de mon passé que j'aurais préservée. Pas d'image ici, rien qui puisse se transposer en un dessin, un tableau, une photographie, rien de figurable. « Arrive premier » est une marque, un trait – peut-être un portrait – qu'aucun pinceau, aucun crayon ne saurait saisir.

Le garçon au regard perdu



Son père est mort quelques mois auparavant. Sans préavis.

Cet été-là, comme tous les étés précédents, le jeune garçon passe ses vacances dans la villa de sa grand-mère. À la fin de la journée, il descend les marches de l'escalier en bois qui mène à la plage, une longue plage normande de sable qui s'étend sur des kilomètres, bordée de dunes où pousse des herbes folles. Elle est presque déserte en ce mois de septembre proche de la rentrée des classes.

Un promeneur qu'il n'a pas vu venir braque son objectif dans la direction du garçon. Plus tard l'enfant recevra de lui la photographie prise de profil. Comment cet homme inconnu a-t-il su son nom, son adresse ?

Nous avons vu que les textes journalistiques de Roger Grenier développaient une narrativité centrée sur autrui pour revenir à l'autographie. L'appareil photographique relie plus étroitement l'auteur second (Grenier) à l'auteur primaire (Pontalis) : point de départ chez l'un, la photo devient aboutissement chez l'autre, non plus prétexte, mais texte. Les photographies montrées par Pontalis sont non seulement *lisibles* mais *scriptibles*, ouvertes à celui qui les contemple et est libre d'y inscrire (ou non) ce qui le point.

Dans la collection *L'un et l'autre*, les animaux et les objets sont ainsi marqués au sceau d'une mystérieuse fraternité avec l'humain, comme la raie de Chardin évoquée par Bruno Bayen dans *Le pli de la nappe au milieu du jour*, qui par-delà son statut officiel de « nature morte » rayonne d'une humanité visible à qui veut voir. Je souhaite maintenant étudier certains ouvrages de la collection, et aussi un livre de Pontalis-auteur, dans lesquels ce motif de la fraternité s'avère éminemment central.

FRATERNITÉS.

L'un et l'autre : le titre de la collection dirigée par J.-B. Pontalis pourrait tout aussi bien désigner la plupart des photographies présentes dans son œuvre littéraire. C'est dans *Frère du précédent* que le lecteur rencontre la plupart de ces images doubles fixées sur pellicule. Le motif de la fraternité est probablement celui qui illustre de la manière la plus frappante le va-et-vient entre l'auteur et l'éditeur que nous avons déjà évoqué. Cette circulation de l'obsession du frère est présente dans toute l'œuvre littéraire de Pontalis et dans la plupart des titres de *L'un et l'autre*, mais plus particulièrement dans *Frère du précédent* (2006), ainsi que dans *Et qu'un seul soir l'ami* (1995) de Jean-Michel Delacomptée, *Pauvre Bouilhet* d'Henri Raczymow (1998) et *Tombeau d'Achille* de Vincent Delecroix (2008).

1. Frères de sang.

a) Jièfe et Jibé.

J.-B. Pontalis a fait paraître son ouvrage *Frère du précédent* en 2006. À cette date, il dirige depuis une vingtaine d'années déjà la collection que nous étudions. On peut supposer qu'un temps de maturation s'est écoulé et a peut-être permis à l'auteur Pontalis de s'approprier les motifs de l'éditeur Pontalis. Il estime en tout cas que le temps est venu de parler de lui et de son propre frère de manière quasi-directe : le premier chapitre de *Frère du précédent* s'intitule *J. F. et J. B.* Comme on sait, Jean-Bertrand Pontalis est devenu et resté tout au long de sa vie *Jibé*, acronyme paradoxal dans son origine et ses effets. Historiquement, l'usage des initiales dans la langue française procède de deux phénomènes successifs qui s'abolissent *in fine*. Le dernier apparu est un marqueur du monde professionnel ; il désigne un acteur de la sphère du travail dont la face privée est ainsi voilée. Probablement d'origine anglo-saxonne, cet usage a succédé en France à l'occultation pure et simple du prénom, qui

prévalait dans la première moitié du XX^e siècle. Par un phénomène d'usure et d'inversion, cette mise à distance appellative s'est transformée en quasi-familiarité¹.

Toutefois, dans le cas de Jean-François et Jean-Bertrand Pontalis, il s'agit d'une origine tout différente : « Notre mère nous appelait J. F. et J.B. Etait-ce pour gagner du temps ou pour qu'une seule lettre nous différencie² ? » Dans ce cas. L'acronyme n'émane donc pas du monde professionnel, mais au contraire du *monde domestique*, et même, de manière surprenante, de la mère. Les deux explications possibles avancées par l'auteur autographe relèvent de la surface, du signifiant ; la seconde s'augmente d'une générosité, d'un amour reconnu à la mère : elle les aime peut-être l'un comme l'autre.

Les deux acronymes redoublent la dualité inhérente à la fraternité. Cette « dualité dans la dualité » trouve un fondement externe dans l'usage social qui associe l'acronyme au prénom double. Comme on sait, il est plus rare, voire inexistant, lorsqu'il s'agit de nommer une personne portant un seul prénom. Ce n'est pas ici le lieu de s'interroger sur l'éventuelle origine anglo-américaine de la réduction à l'initiale du *middle name*. Contentons-nous de remarquer que les deux frères sont unis par leur première initiale (« J ») et séparés par la deuxième (« F » versus « B »). Ce schéma semble définir la fraternité : les frères sont identiques et différents, amis et ennemis.

b) Edmond et Jules.

Les Goncourt sont des frères amis. Nous avons déjà évoqué la photographie de Nadar qui ouvre le chapitre *Une plume pour deux* de *Frère du précédent*. Cette absence redoublée de sourire qui est la marque de la photo signale aussi le prix de cette amitié entre frères. Etre amis à ce point, boutonner ses costumes identiques de la même manière, poser de façon si semblable : cela expulse la différence, la rupture, vers le dehors. Comme des soldats en uniforme, ils se ressemblent pour combattre les « vrais » autres, les tiers.

¹ Cf. l'entretien de J.-B. Pontalis avec Martine Boyer-Weinmann à la bibliothèque municipale de Lyon, 05/10/2012.

² J.-B. Pontalis, *Frère du précédent*, dans *Œuvres littéraires*, op. cit., p. 657.

Que de fiel, que d'aigreur, que de haine ! Réactionnaires-tout va de mal en pis depuis 1789, révolution faite par des « gens qui puent des pieds »-misogynes, avides de potins qu'ils consignent jour après jour, ils s'en prennent pêle-mêle aux Juifs, aux normaliens, aux critiques, à l'Académie française (faudrait-il encenser celle qui porte leur nom ?). Et, avec ça, souvent vulgaires, grossiers, eux qui se prévalaient d'une écriture artiste, collectionnaient livres et bibelots, bataillaient contre ceux qui contestaient leur titre de noblesse : *de* Goncourt. Oui, mais voilà : leurs livres se vendaient mal et ils rêvaient de gloire ; pour un peu, ils se seraient pris pour des écrivains méconnus, pourquoi pas pour des « maudits »³.

Ce micro-portrait inscrit les Goncourt dans le registre de la haine, de l'inimitié, de l'*être-ennemi*. Leur amour l'un pour l'autre se paie de l'hostilité envers les non-frères. Le champ lexical qui les décrit est marqué au sceau du négatif : « fiel », « aigreur », « haine », « réactionnaires », « misogynes », « avides de potins », « vulgaires », « grossiers », « bataillaient ». Ce qui déclenche cette hostilité générale est l'absence de reconnaissance par les tiers de la « noblesse » des frères. Cet ego à deux se fortifie de lui-même et ne peut tolérer que la troisième instance, « eux », ne reconnaisse pas cette pure fraternité. C'est donc cette troisième instance, les autres, qui concentrera sur elle l'adversité que les Goncourt s'interdisent entre eux.

c) Les deux Proust.

L'adversité fraternelle est plus finement répartie chez Marcel et Robert Proust, sujets d'un autre chapitre du livre de Pontalis⁴. Il l'ouvre par une longue citation de la correspondance entre Mme Proust et son « petit loup », dans laquelle le futur écrivain et sa mère entretiennent une relation qu'on ne peut qualifier autrement que d'amoureuse. Le frère puîné, Robert, sera quant à lui le fils non de la mère, mais du père. Tandis que Marcel ne surmontera jamais son œdipe, « s'éprendra des garçons » et prendra la plume, il choisira le camp du docteur Proust, « prendra femme » et préférera le scalpel.

Se référant à Jean-Yves Tadié, l'auteur évoque « la fréquence de ce couplage médecin/écrivain : les frères James, Giraudoux, Mauriac. Flaubert ... Cherchant à lui donner un sens, il les considère comme avançant « au-delà du visible ». Chacun a son instrument qui

³ *Ibidem*, p. 688.

⁴ *Marcel et Robert*, p. 697- 701.

lui permet d'aller « à la recherche des signes souvent dissimulés de la maladie ». Pour le chirurgien, c'est le corps qui doit être exploré, les organes qui doivent être examinés et traités. Pour l'écrivain, l'exploration porte sur le corps social et sur l'âme individuelle. Nous notons toutefois une différence, dont Pontalis ne parle pas : le médecin, après avoir conduit son investigation, agit et guérit. L'écrivain, quant à lui, explore les organes de la société et de la psyché humaine, mais agit-il sur eux ? Deux réponses sont possibles à cette question. On peut considérer que l'écriture relève du constat, de la description pure. La littérature double le réel sans l'altérer, cette conception serait peut-être proche de celle de Roger Grenier qui, dans *Les larmes d'Ulysse*, considère le livre comme une sorte de chien, d'animal de compagnie. Elle rappelle également la notion valéryenne d'« ornement », de poésie pure.

L'autre réponse possible à la question de l'action de la littérature sur « l'organe psychique⁵ » malade, nous semble plus proche de celle de la psychanalyse. Souvenons-nous de la célèbre formule de Lacan : « l'inconscient est structuré comme un langage ». Souvenons-nous aussi de la « talking cure » de Freud. En utilisant la langue, parlée ou écrite, le sujet libère son inconscient, procède à une exploration qui s'accomplit dans son processus même. Ecrire devient alors effectivement une manière d'agir sur le corps social (conscience collective et/ou inconscient collectif), mais aussi sur la psyché individuelle.

Dans une lettre qu'il envoie à son frère, Marcel cite ce vers de *Rodogune* : « Ô frère plus chéri que la clarté du jour ». Il omet le vers suivant, qui commence ainsi : « Ô rival ». En cherchant bien, sans doute trouverait-on, au détour d'une lettre à la mère, quelques traces écrites de cette rivalité fraternelle. Elle est inévitable. Les jumeaux l'ignorent-ils ? Elle doit bien apparaître un jour, afin qu'ils se différencient⁶.

Comme les frères Goncourt, Marcel et Robert sont des « frères amis ». Dans ce passage et dans d'autres du même chapitre, Pontalis évoque un Marcel Proust plein d'un amour déclaré et « excessif, donc suspect » pour son « petit frère chéri ». Mais cette amitié fraternelle n'est pas close sur elle-même comme chez les Goncourt, et donc pas non plus dirigée contre l'extérieur. La nécessaire rivalité entre frères est présente, mais déplacée. Pontalis soupçonne la jalousie de l'aîné, Marcel, de s'être réfugiée dans sa « nervosité » et

⁵ *Ibidem*, même page.

⁶ *Ibidem*, p. 699-700.

dans son asthme⁷. La figure du frère elle-même n'est pas présente dans la *Recherche*, contrairement aux autres membres de la famille et de l'entourage de Proust. Pontalis émet là aussi l'hypothèse que cette figure ait été déplacée sur un autre personnage de l'œuvre : Robert de Saint-Loup. Nous retrouvons « Jièfe » et « Jibé » : Robert serait à la fois Robert (le frère de Proust) et « le petit Loup » (Proust lui-même). C'est bien sûr l'amour de la mère qui est l'enjeu de la rivalité fraternelle.

Civilisée, masquée, comment cette rivalité peut-elle s'exprimer chez Proust ? Une première réponse n'est pas donnée par Pontalis mais tombe sous le sens : le frère n'est tout simplement pas désigné comme tel dans le roman. Il est en quelque sorte tué par le silence. Ne pas parler ni écrire sur quelqu'un, c'est pratiquer la « damnatio memoriae ». On objectera à cela que le déplacement probable sur Robert de Saint-Loup lui donne une existence malgré tout. Certes, mais celui-ci n'est pas désigné comme « frère » dans le texte. Or, c'est le nom qui honore, qui fait être. Il est inévitable qu'une entité circule dans le psychisme, puisque « rien ne meurt, rien ne naît » au sein de la vie mentale. En lui ôtant le nom de frère, Proust se livrerait-il à cet acte de violence qu'on s'étonne de ne pas constater ailleurs ?

La fin du chapitre « proustien » de *Frère du précédent* voit surgir à l'état brut cette violence masquée et déplacée jusque-là. Pontalis reprend le récit que Céleste Albaret a fait des derniers jours de Proust. Robert veut soigner Marcel malgré lui ; Marcel le chasse :

Madame la mort vint quelques jours plus tard⁸.

L'interprétation que donne J.-B. Pontalis de cette scène est éminemment psychanalytique. « Madame est là ? » demandait Proust chaque fois que, du vivant de Jeanne Weil, il revenait au domicile familial. Pour le thérapeute que fut aussi l'éditeur de *L'un et l'autre*, l'enjeu de cette première et dernière violence entre les frères Proust est bien la première place auprès de « Madame ». Sur son lit de mort, l'aîné dénie au cadet le droit de lui

⁷ *Ibidem*, p. 700.

⁸ *Ibidem*, p. 701.

« imposer »⁹ quoi que ce soit, fût-ce la vie. Marcel reste seul avec Céleste, ultime incarnation peut-être de Madame Proust.

Nous voyons ainsi que la fraternité proustienne est plus complexe que celle des Goncourt. Edmond et Jules formaient un bloc, une forteresse, bien emblématisée par la photographie de Nadar. Nulle faille entre eux, leur alliance contre le monde est indestructible. En ce qui concerne Robert et Marcel, en revanche, l'auteur choisit d'insérer dans son texte deux photos, et non une seule. C'est qu'il y a du jeu, de l'espace, ils s'aiment, mais non point à la manière des barbares ; ils cherchent à ménager une place à une ambivalence dont ils ne sont peut-être pas conscients (selon la doxa psychanalytique, mais qu'en savons-nous au juste ?), mais qu'ils sentent tout au moins. Le champ dans lequel se déploie cette fraternité difficile est pour longtemps l'œuvre et la vie de Marcel, et fut peut-être aussi à un instant donné l'œuvre et la vie de Robert.

2. Frères ennemis.

Si les frères sont par définition des amis : nous avons vu que J.-B. Pontalis leur affecte un coefficient d'hostilité : la mère ne peut être qu'indivise, et les frères par conséquent rivaux. Nous ne saurions dans un tel contexte perdre de vue l'arrière-plan psychanalytique de l'auteur-éditeur ; le frère, ami ou ennemi, circule dans un réseau psychique et peut bien sûr n'avoir aucune réalité génétique et être une instance interne au sujet ou être un frère d'élection. Nous nous proposons d'étudier dans les pages qui suivent la figure du frère hostile, telle qu'elle apparaît dans *Frère du précédent* de Pontalis, et, par extension ou contamination peut-être, dans *Tombeau d'Achille* de Vincent Delecroix¹⁰.

⁹ *Ibidem*, même page.

¹⁰ Coll. *L'un et l'autre*, 2008.

a) L'intrus, l'intruse.

Ce titre est celui d'un chapitre de *Frère du précédent*¹¹. Il est consacré à Maupassant et à son célèbre *Horla*. Pontalis le désigne comme un « persécuteur interne ». Il peut prendre plusieurs formes, dont deux principales. La première, la plus spectaculaire, surgit dans le sommeil ou le délire ; elle s'insinue dans Maupassant et/ou son héros, murmure, parle, hurle. La deuxième forme que prend le *Horla* est plus discrète, mais plus permanente :

L'appellerions-nous alors surmoi, cette *instance* qui nous observe, nous surveille, épie nos moindres faits et gestes, qui nous accable en réveillant toutes nos hontes oubliées, en tournant en dérision nos succès, et nous rend coupables de tout et de rien ? Comme il peut être sardonique, comme il peut être féroce, ce surmoi, quand il veut ! Et il *veut*, il exige, mais ce qu'il veut nous reste obscur : Par comparaison, le père le plus sévère ne pèse pas lourd¹².

Voici un exemple, nous semble-t-il, de ce que peut la littérature lorsqu'elle parle de littérature. On connaît le *surmoi*, notion classique de la psychanalyse, définie par tous les dictionnaires et encyclopédies. Pontalis, lui, est parti d'un texte littéraire, *Le Horla* de Maupassant, pour en venir au « nous », l'une de ces *nostrations* chères à Jean-Christophe Bailly. Nous, c'est-à-dire ici les lecteurs, nous qui vivons et lisons. L'auteur fait ici appel à l'expérience de chacun, à ce qui est vécu par toute personne. Le surmoi n'est pas défini comme dans un article ou un manuel. Il est approché, certaines de ses manifestations sont décrites, l'auteur les rend sensibles. Pontalis pratique une littérature savante mais non pédante. Le surmoi apparaît ici sous sa forme vécue : c'est ce qui nous met mal à l'aise sans que nous sachions exactement pourquoi. Nous sommes gênés parce que nous avons le sentiment que nous n'avons pas agi comme nous aurions dû ; mais il est trop tard, nous avons déjà agi à un moment où nous pensions différemment. Le surmoi est ici rendu lisible, et même scriptible (le lecteur peut s'y inscrire en son propre nom) par induction.

Dans le cas de Maupassant, la punition pour avoir agi autrement qu'il aurait dû porte un nom : paralysie générale, c'est-à-dire syphilis. A deux reprises dans la même page¹³, Pontalis la désigne par le sigle *PG*. Comme on sait, il s'agit de la folie vers laquelle évoluait

¹¹ *Op. cit.*, p. 684.

¹² *Ibidem*, même page.

¹³ *Ibidem*, p. 685.

alors cette maladie vénérienne due à la fréquentation des prostituées. Derrière le sigle *PG* résonnent les deux frères, *J. B.* et *J. F.* Or, dans le même paragraphe, l'auteur évoque le frère de Maupassant, Hervé, qui fut le premier atteint de cette maladie. Guy voulut le soigner et s'entendit dire : « C'est toi qui es fou, tu m'entends, c'est toi le fou de la famille¹⁴ ». Les deux frères connurent la même fin, l'un avant l'autre. Nous pouvons émettre la supposition (que Pontalis ne fait pas) que le spectacle d'Hervé atteint par cette terrible punition a pu ébranler profondément l'écrivain et redoubler son propre mal.

Nous avons évoqué plus haut dans cette étude un usage ancien de la photographie, qui était le cliché post-mortem. C'est ici le lieu d'en mentionner un autre, qui était la prophylaxie. Comme le tabagisme de nos jours, le « péril vénérien » était combattu à la fin du XIX^e siècle au moyen, entre autres, de la photographie. Le mal avait à l'époque de Maupassant un visage, qui était celui des faces affreusement déformées de syphilitiques. Si l'effet premier de cette pratique était peut-être de dissuader les clients prospectifs de maisons closes, l'effet second ne pouvait être que d'enfermer dans la conscience de leur faute les malheureux qui en étaient atteints. Ne devaient-ils pas voir des frères en souffrance, des semblables calamiteux dans ces figures monstrueuses ?

L'intrus et *l'intruse* prennent ainsi plusieurs formes dans le double portrait que Pontalis dresse des frères Maupassant. Le cadet s'immisce dans l'amour de l'aîné pour la mère ; le *surmoi* punit le coureur de jupons ; l'intrus revient comme intruse sous la forme du « cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou¹⁵ ». En trois pages est évoquée une figure d'écrivain sous un angle personnel, propre à l'écrivain biographe, et qui n'est pas sans lien avec la collection qu'il dirigeait.

b) Tuer Hector.

Paru en 2008 dans *L'un et l'autre*, le beau texte de Vincent Delecroix, *Tombeau d'Achille*, est un long poème en prose qui chante à nouveau le héros d'Homère. L'auteur s'y

¹⁴ *Ibidem*, même page.

¹⁵ *Ibidem*, p. 686.

adresse au lecteur à la deuxième personne. Nous avons vu plus haut que selon Michel Butor, cette pratique est didactique : il s'agit de raconter à quelqu'un sa propre vie, de lui enseigner à propos de lui-même ce qu'il ignore. Ici, l'auteur nous dit : Achille, c'est vous ...

La vie du fils de Thétis est un combat fratricide. Il a deux frères, l'un ami, l'autre ennemi. Le premier, nommé 21 fois en 163 pages, est bien sûr Patrocle, le second, évoqué à 17 reprises, Hector. Voici le récit de la fin de ce dernier :

Et il ne suffit pas de lacérer les chairs, il faut encore outrager les cadavres, Hector attaché au char et traîné dans la poussière, le jeune Lycaon, à moitié égorgé, jeté dans le fleuve, à qui il lance : « Va reposer là-bas chez les poissons ! Ils lécheront tranquillement ton sang. Ta mère ne te mettra pas sur un lit pour te déplorer ». A Hector qu'il va achever, il hurle : « Ah si je pouvais, dans ma rage, découper ta chair en morceaux et les manger tout crus ». Voilà, vous y êtes, et Achille dit ce qu'il est réellement : une bête, une bête sauvage, que tous, à un moment ou à un autre, regardent avec étonnement et qui ne fait réellement société avec personne, une bête qui va mourir et qui ne veut plus rien entendre. Il dit encore à Hector qui le supplie d'épargner au moins son cadavre : « entre hommes et lions, il n'est pas de pacte loyal », et ce n'est pas une image¹⁶.

Ce passage se veut une réécriture d'Homère, de Quintus de Smyrne et, dans un sens, de la moitié de la littérature occidentale, celle qui est écrite par un homme, un porteur de glaive. C'est un *palimpseste*, dirait Gérard Genette. Le thème en est la violence, exprimée par un champ lexical qui inscrit celle-ci dans le corps, le corps mort ou qui va mourir : « lacérer », « outrager », « attaché au char », « traîné », « égorgé », « jeté », « achever », « hurle », « rage », « découper ta chair », « manger tout crus », « bête », « bête sauvage », « mourir », « cadavre ».

L'unité de la page est assurée par le nom « Hector » qui apparaît trois fois : au début, au milieu et à la fin. Le bourreau, car c'est d'un portrait d'Achille qu'il s'agit, est défini par sa victime, le tueur par le tué. Ce texte est donc traversé par une dualité qui est d'une part redoublement, d'autre part scission.

Le redoublement le plus lisible est celui de la violence elle-même, de l'acharnement. La violence d'Achille est excessive. Du point de vue le plus en aval de cette textualité de

¹⁶ Vincent Delecroix, *Tombeau d'Achille*, coll. *L'un et l'autre*, Gallimard, 2008, p. 99.

réécriture, nous reconnaissons bien sûr l'*hybris* condamnée par les Grecs, le manque de mesure de celui qui s'éloigne des dieux en voulant s'en rapprocher. Du point de vue le plus proche de nous, et qui est peut-être celui de la psychanalyse, l'excès, le redoublement est la marque du retour du refoulé : ce qui a été réprimé se manifeste non seulement en se répétant, mais en se répétant deux fois.

Achille ne tue pas ici n'importe qui, un guerrier quelconque. Il tue celui d'entre les Troyens qui lui ressemble le plus, l'Achille troyen. Le redoublement est associé à la scission. Scission de la chair par le glaive, bien sûr, mais également scission de la victime et du bourreau. Hector n'est pas en effet le seul à être tué par Achille : celui-ci égorge « à moitié » Lycaon, le frère d'Hector. Quant au vainqueur ivre de sa victoire, il se diminue par cette ivresse, scinde sa gloire en semi-défaite : « Demi-dieu par la force, demi-bête par la violence¹⁷ ».

Nous voyons ainsi les « frères de sang » continuer à l'être quoiqu'il advienne. En littérature, c'est le sang qui marque la fraternité. Les collatéraux biologiques le sont aux yeux de la génétique ; ils peuvent être amis, comme Jièfe et Jibé, Edmond et Jules, Robert et Marcel. Ils peuvent aussi être ennemis, et dans ce cas c'est non pas leur consanguinité génétique qui signale la fraternité, mais le tranchant, l'acuité de leur face-à-face. Le sang ennemi et jaloux peut être, comme chez Maupassant, celui qui transmet le tréponème pâle ; il peut aussi être celui que verse le héros grec, celui d'Hector puisqu'il n'a pu transpercer Pâris.

Mais les « frères de sang » peuvent encore être ceux de Fenimore Cooper et de la conquête de l'ouest, ou plutôt de sa littérature ; l'homme rouge et le visage pâle qui mêlent leurs sangs au cours du rituel mille fois décrit dans les romans d'aventure deviennent frères. Si la collection *L'un et l'autre* explore peu ce terrain et reste eurocentrée et culturellement « exigeante » (y compris le volume de Jean-Yves Tadié consacré Jules Verne), les frères d'élection sont bel et bien présents. Outre le *Tombeau d'Achille* de Delecroix, que nous nous

¹⁷ Bespaloff, cité par Delecroix, même page.

proposons de continuer à examiner, *Pauvre Bouilhet* d'Henri Raczymow¹⁸ et *Qu'un seul soit l'ami* de Jean-Michel Delacomptée¹⁹ en témoignent.

3. Frères d'élection.

a) Aimer Patrocle.

Une toile de Cy Twombly exposée au centre Beaubourg montre *Achille pleurant la mort de Patrocle*²⁰. Le principe du tableau est celui du graffiti : c'est un dessin, mais c'est aussi un texte. On y voit des lignes rouges qui se gribouillent, se mêlent et finalement se concentrent pour former deux taches écarlates. La première tache sanglante, à gauche et donc première dans le sens de la lecture, est peut-être la blessure infligée à Patrocle ; elle est énorme, laide, insupportable. Et d'ailleurs, Patrocle ne peut la supporter seul ; un fil rouge s'en détache donc et cet excès va s'emmêler un peu plus loin en une seconde tache, celle d'Achille, sa douleur. Ou bien alors, Patrocle est déjà mort et donc absent du tableau. En ce cas, la première blessure est la souffrance d'Achille, aussi excessive et obscène que s'il avait lui-même reçu le coup ; mais là aussi, c'en est trop pour un seul homme : le fil rouge mène alors à Hector.

¹⁸ Henri Raczymow, *Pauvre Bouilhet* ; coll. *L'un et l'autre*, Gallimard, 1998.

¹⁹ Jean-Michel Delacomptée, *Qu'un seul soit l'ami*, coll. *L'un et l'autre*, Gallimard, 1995.

²⁰ Cy Twombly, *Achilles mourning the death of Patrocles*, Musée d'art contemporain, Paris.



Cy Twombly, *Achilles mourning the death of Patrocles*, Musée d'art contemporain, Centre Georges Pompidou, Paris.

Tel quel, ce tableau serait « lisible », pour employer à nouveau la terminologie de Barthes, mais non « scriptible ». Pour qu'une œuvre soit une œuvre d'art, il faut que le regardant puisse l'interpréter et y inscrire lui-même une énergie. Un second graffiti, plus fin, forme un texte sous les deux taches : *Achilles mourning the death of Patrocles*. Le regardant sait alors de quoi il s'agit, la littérature lui dit que le tableau montre cette douleur si antique et si forte que les siennes n'existent plus. Mais ce deuxième graffiti est barré, biffé. Pourquoi cette rature ? Le deuil doit-il être effacé par la vengeance ? Le tableau dit-il : je blesse la blessure ?

Cette œuvre n'est pas mentionnée par Vincent Delecroix, qui prend appui sur des bas-reliefs vus à Rome lors de son séjour à la Villa-Médicis. Si nous l'évoquons ici, c'est que son livre nous semble être une nouvelle petite tache rouge, la continuation du fil carmin qui mène de Patrocle jusqu'à nous. Une deuxième raison est que l'efficace de l'œuvre de Twombly tient à la laideur qui y est présente : cet enchevêtrement de fils rouges a quelque chose de choquant, provoque un malaise que renforce le texte anguleux, *anticalligraphié* pourrait-on dire, et de surcroît raturé. Chez Vincent Delecroix aussi, il y a de la laideur dans le souvenir d'Achille et de Patrocle :

Parmi ce qui fait un héros, chez Gracian, il y a l'exemplarité, ce qui veut dire à *la fois* être un exemple et avoir un exemple. Mais une vie exemplaire, des actions exemplaires, est-ce que l'on suit, ou est-ce que l'on imite, ou est-ce que l'on rivalise ? Il faut, bien sûr, exclure l'imitation servile, le mimétisme imbécile qui immanquablement dégénère en ridicule, abaisse celui qui s'y livre d'autant plus bas qu'il y a plus de hauteur dans son modèle et fait de son existence pantomime une pitoyable satire. L'Alexandre de Plutarque n'est pas de ceux-là—il l'imita pourtant, et de la pire des manières, si l'on en croit ce même Plutarque, en faisant traîner derrière un char, mais vivant, le roi de Gaza, après lui avoir fait percer les talons—mais il y eut des rois et empereurs pour pleurer autrement sur la tombe d'Achille. Chateaubriand rapporte, avec une férocité à laquelle son mépris pour l'empereur n'est certainement pas étranger, une scène qu'il faudrait peut-être longuement méditer et qu'il emprunte à Dion Cassius ou bien à Hérodiens. Caracalla, empereur dégénéré, monument à la fois ridicule et effroyable de la décadence, se rend lui aussi au cap Sigée où se trouve la chambre d'Achille. Par politique, par bêtise, par mégalomanie, il voudrait être Achille, il veut faire comme lui—croyant qu'on peut reproduire des gestes à l'identique, croyant que cette reproduction confère mécaniquement ou magiquement la gloire et la grandeur qui leur étaient attachées. Parmi ces gestes, il y a celui, sublime, de pleurer la mort de l'ami. Caracalla veut faire de même. Fâché de n'avoir pas d'ami mort à disposition, il s'en trouve un et le fait égorger proprement, pour le pleurer à son aise comme Achille pleura Patrocle. Cette sinistre comédie s'achève par une image dont on ne sait s'il faut en rire ou en être accablé. Achille avait coupé sa chevelure et jeté les mèches dans le bûcher de Patrocle, Caracalla s'en avise. Mais il est très dégarni. Et les soldats qui l'entourent de regarder alors, narquois, pleins d'un insurmontable et dangereux mépris, cet histrion féroce suer

sang et eau pour s'arracher une maigre et galeuse touffe de cheveux. A voir agir certains, il arrive que l'on se sente soldat de Caracalla²¹.

Comme la toile de Cy Twombly, cette page de Vincent Delecroix a pour thème ce qu'on pourrait appeler la *laideur d'Achille*. Il y a en effet une laideur de la beauté, qui est son imitation. Est laid celui qui *fait le beau*, qui imite ce qu'il n'est pas. Delecroix traite ici deux motifs achilléens majeurs : le(s) talon(s) percé(s) et le deuil de Patrocle.

Le talon percé est ce qui appartient en propre à Achille, ce qui le définit et ce à partir de quoi il se meut. Sa vulnérabilité native détermine son agir, il l'exorcise en l'extériorisant, et donc en perçant les talons du cadavre d'Hector dans la fameuse parade décrite par Homère. La laideur invisible de son suiveur Alexandre est de ne pas posséder ce talon vulnérable, qui est d'Achille seul. Sa laideur visible est d'infliger ce supplice à un vivant, et de montrer par-là que, justement, il n'est pas Achille.

La laideur de Caracalla est de même nature. L'empereur décadent n'a pas d'ami, pas de frère. Dans notre imaginaire, il se meut en un monde où les frères s'empoisonnent, où les amis se trahissent. Mais il en veut un, car il désire ressembler à Achille : qu'on égorge donc l'un de mes sujets, afin que je le pleure. La laideur inhérente à l'imitation, au faux, au postiche, est renforcée par un trait comique : le chauve s'arrache les cheveux.

Le texte de Vincent Delecroix jette une ombre sur la fraternité d'élection. Si elle est un redoublement du même, ce redoublement ne peut avoir lieu qu'une seule fois, il ne supporte pas l'imitation. Etre un frère veut dire être né doublement, mais d'un amour, d'une connivence qui ne sont donnés qu'une fois. Si Achille est beau, c'est qu'il est seul à avoir aimé Patrocle. Ceux qui veulent faire comme lui le *singent*, ils sont laids.

b) Bien aimer Bouilhet.

La laideur pourrait sembler être le marqueur du double portrait de Gustave Flaubert et de Louis Bouilhet reproduit, comme nous l'avons vu, dans *Frère du précédent*, de J.-B.

²¹ *Op.cit.*, p. 29-31.

Pontalis, et qui avait déjà orné, une dizaine d'années auparavant, la couverture du *Pauvre Bouilhet* d'Henri Raczymow. Voici donc encore un exemple de « rétro-action » de l'éditeur sur celle de l'auteur. Mais cette laideur en est-elle vraiment une ? La calvitie, la moustache, la rondeur ne sont peut-être déplaisants que pour nous, abreuvés que nous sommes de modèles iconiques numérisés.

La vraie question que pose le livre d'Henri Raczymow n'est pas celle de la beauté opposée à la laideur, mais celle du *sérieux*. Plus précisément, ce texte nous demande ce que signifie « prendre quelqu'un *au sérieux* ». Cette question est d'emblée inscrite dans le titre du livre : *Pauvre Bouilhet*. A maintes reprises, l'auteur substitue l'adjectif « pauvre » à « Louis », prénom de son héros. C'est que Bouilhet est pris entre deux auteurs : Raczymow et Flaubert. Ce dernier le prend au sérieux, le premier, non.

Si Vincent Delecroix, dans son *Tombeau d'Achille*, choisit le registre du poème en prose, Henri Raczymow, lui, pratique « la prose en prose » :

Vous ne connaissez pas Louis Hyacinthe Bouilhet. Il est né le 27 mai 1821 à Cany-Barville, mort à Rouen, au 43 rue Bihorel, le 18 juillet 1869, à quarante-huit ans. Il vivait là avec sa compagne Léonie Le Parfait et le fils de celle-ci, Philippe, qu'il avait adopté. A Cany, commune de la Seine-inférieure (chef-lieu de canton, 1800 habitants au recensement de 1872, arrondissement d'Yvetot), habitaient sa mère, Clarisse, née Hourcastremé et ses deux sœurs cadettes, fort dévotes, probablement restées vieilles filles, Sidonie, née en 1823 et Esther, née en 1830. Son père mourut en 1832, prématurément : lors de la retraite de Russie, il avait traversé la Bérézina à la nage et ne s'était jamais remis d'une pneumonie. Bouilhet était un homme de Lettres. Accessoirement répétiteur de candidats rouennais au baccalauréat, plus tard conservateur de la bibliothèque municipale de Rouen. C'était un ami de Flaubert. L'ami de Flaubert²².

Cet *incipit* est marqué au sceau de la factualité. Le premier trait de la prosaïté est le prosaïsme. La biographie « moderne » est un genre référentiel, qui dit ce qui fut, ce qui s'est produit. Mais ce prosaïsme est traversé d'hétérogénéité. La toute première phrase, « Vous ne connaissez pas Louis Hyacinthe Bouilhet », part de beaucoup plus loin, d'une adresse au lecteur qui fait signe et semble l'avertir : ce que vous allez lire n'est pas tout à fait ce que je veux dire.

²² *Op. cit.*, p. 9.

En milieu de page, une seconde déchirure marque le texte : le père héros de la Bérézina contraste avec la liste d'informations administratives qui le précède. Présentée comme un fait de même nature, cette mort héroïque mais différée (de vingt ans) peut avoir un effet comique et/ou d'information psychanalytique. L'effet comique est celui de la généalogie héroïque attribuée à des personnages relevant d'un autre registre, dont l'archétype est pour nous celle de Gargantua. L'information psychanalytique est pour le lecteur de la collection *L'un et l'autre* le mythe du père : il a disparu mais continue à hanter le sujet, prêt à resurgir comme la pneumonie qui continuait à exister en lui.

La troisième incision dans le prosaïsme du texte se trouve en fin de page : « ami de Flaubert », écrit deux fois. Le lecteur pensait jusqu'alors avoir affaire à une *vie minuscule*, et voilà qu'apparaît un monument de la littérature. La connotation « sérieuse » est pour un lecteur des éditions Gallimard quasi-obligatoirement associée au nom du grand écrivain. Là encore, ce sérieux est mêlé d'un effet comique et/ou d'information psychanalytique. C'est la répétition qui les produit ; insister sur le fait que cet inconnu encombré de traits ridicules est « l'ami de Flaubert » fait sourire ; mais, toujours pour un lecteur par ailleurs supposé familier de Pontalis, la répétition signale la névrose, le retour du refoulé, ainsi que nous l'avons déjà vu plus haut.

Revenons à la question du *sérieux*. Nous disions que Raczymow ne prend pas Bouilhet *au sérieux* et que le titre en est un signe. Ce titre est repris 31 fois²³ dans le livre pour désigner son personnage principal. Il s'agit d'un mot de Flaubert, mais que Raczymow reprend à son compte. Outre le lexème *Pauvre Bouilhet* dans sa forme stricte, l'auteur use de variantes : « Pauvre vieux », « Piètre », « Petiot », « Mièvre », « Bouillon ». Bouilhet est aussi désigné par des antiphrases : « Le sieur Bouilhet », « Monseigneur » (Flaubert étant « le Grand vicaire »). Tout ce champ lexical de l'insignifiance s'applique à Bouilhet et fait peut-être signe, mais surtout *effet*. Si nous souscrivons à la poétique de Poe, reprise par Valéry, Bouilhet est littéralement exécuté par le livre d'Henri Raczymow. Il y a un effet-lexique qui peut suffire à faire ou à défaire un personnage. Ce récit de *L'un et l'autre* en est un exemple.

²³ Pages 12, 45, 54, 60, 63, 68, 76, 77, 87, 88, 89, 92, 95, 97, 100, 103, 118, 130, 133, 143, 157, 158, 173, 184, 188, 189, 193, 195, 196, 197, 198.

La question se pose alors de savoir pourquoi Raczymow minore ainsi une figure de l'histoire littéraire qui n'en avait pas besoin. La réponse est donnée dans le dernier chapitre : « Bouilhet, aujourd'hui, ne vaut rien comme écrivain²⁴ ». Cette opinion n'est guère étayée, aucun échantillon n'est proposé au jugement du lecteur, mais après tout Raczymow se situe lui-même en littérature, non en critique. Le principe de la collection *L'un et l'autre* est de poser un regard poétique, et donc personnel, sur une vie.

S'il considère que Louis Bouilhet fut un écrivain médiocre, l'auteur ne lui dénie toutefois pas tout intérêt. C'est que Flaubert, lui, prenait Bouilhet « au sérieux ».

Un chapitre situé vers le début du livre est intitulé : *Louis Bouilhet : Que Charles Bovary, c'est moi*²⁵. Il est précédé d'un autre qui porte le titre *Le nouveau*²⁶. Raczymow y situe les circonstances de l'entrée au collège de Louis Bouilhet en regard du passage de *Madame Bovary* où Charles est accueilli par ses futurs camarades de classe. Comme le héros du roman, Louis Bouilhet intégra la classe de cinquième déjà constituée « à l'époque de la foire Saint-Germain »²⁷.

En fait, l'élève Charbovary tient un peu de Louis et de Gustave lui-même qui, au collège de Rouen, fut « raillé » par ses condisciples. Or, si le « nous » disparaît, c'est que le narrateur cesse de s'intéresser à cette histoire. Ou plutôt, c'est plus subtil et complexe. Il fait désormais corps avec l'entier du texte dont il est, à la lettre, tous les personnages, les persécuteurs et les victimes. Il épouse le texte. Ce surgissement du « nous » suivi de son énigmatique disparition, je le mettrais volontiers en rapport avec cette autre curiosité : Flaubert et Bouilhet, en plus de cinq ans de scolarité commune (Jusqu'au renvoi de Gustave au milieu de l'année de philosophie), se seront à peine adressé la parole. Leur intimité d'alter ego ne commence vraiment qu'après la mort d'Alfred Le Poittevin, en 1846, mort symbolique pour Flaubert, suivie peu après par la maladie, puis par la mort réelle du « bougre » deux ans plus tard²⁸.

Charbovary est une *nostration* de Flaubert et de Bouilhet. C'est un *nous* primaire qui n'apparaît qu'au tout début du roman de Flaubert pour s'élargir, selon Raczymow, à tous les

²⁴ *Ibidem*, p. 146.

²⁵ *Ibidem*, p. 25.

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

²⁷ *Ibidem*, p. 24.

²⁸ *Ibidem*, même page.

personnages du texte. La plasticité de cette instance duelle, puis plurielle, est mise en relation avec un troisième personnage que Raczymow évoque sans insister tout au long de son récit. Un chapitre²⁹ lui est toutefois consacré : il s'agit d'Alfred Le Poittevin. La vraie nostration s'y révèle être le couple Gustave-Alfred, désigné par « nous » à quinze reprises à la seule page 31.

Reprenant l'analyse de Sartre, Henri Raczymow voit en Le Poittevin le type de l'homme *pas sérieux*. Désenchanté, désabusé, il choisit la philosophie de l'« à quoi bon³⁰ ». Puisque rien n'a de sens, je renonce à tout, et même à renoncer. Or, c'est précisément cette tentation que Flaubert rejette à partir du moment où son ami se marie. Il choisira, quant à lui, non la voie de l'oisiveté, mais celle du travail, il ne se mariera pas, il composera une œuvre. Flaubert a cependant besoin d'un alter ego qui le soutienne, qui lui propose un modèle concret d'existence : ce sera Louis Bouilhet, ce « bœuf de labour et de labour³¹ ». Bouilhet, l'homme sérieux.

Ce que l'auteur de *Madame Bovary* prend au sérieux, c'est le théâtre : « Flaubert aime d'abord le théâtre (toutes les pièces qu'il porte en lui, mille projets) »³². Une preuve en est qu'il « dit détester le théâtre »³³ lors d'un dîner avec les Goncourt : affirmation paradoxale, marque de la névrose. Cet amour du théâtre est déplacé sur l'alter ego, Bouilhet. Selon Raczymow, le théâtre représente pour le romancier l'enfance, « le temps magique où, avec sa sœur Caroline et Ernest Chevalier, on montait sur le billard du salon de l'hôtel-Dieu pour jouer la comédie »³⁴. Mais être sérieux, c'est aussi quitter l'enfance, s'interdire d'y demeurer. Flaubert poussera donc Bouilhet au théâtre, qui en retour le poussera au roman. Henri Raczymow conclut :

Bouilhet eut raison. Lui seul eut raison. Pour le salut du seul Flaubert.

²⁹ *La mort Le Poittevin*, p 31-35.

³⁰ *Ibidem*, p. 33.

³¹ *Ibidem*, p. 32.

³² *Ibidem*, p. 27.

³³ *Ibidem*, même page.

³⁴ *Ibidem*, p. 28.

c) « Car cette parfaite amitié, de quoy je parle, est indivisible ».

Flaubert est l'un des romanciers qui ont le mieux décrit l'amour et son jumeau rebelle, l'amitié. Si *Bouvard et Pécuchet* semblerait être une possible transposition du couple d'amis Flaubert-Bouilhet, c'est à l'amour de Frédéric Moreau pour Mme Arnoux que se réfère Jean-Michel Delacomptée pour décrire a contrario l'amitié entre Montaigne et La Boétie.

Qu'on se remémore certaines premières fois comme l'éblouissement de Frédéric Moreau au début de *L'éducation sentimentale*, le choc initial et visuel jailli dans l'aveuglement des yeux sous le large chapeau de paille garni de rubans roses, apparition de Mme Arnoux dans l'air bleu : splendeur de la peau brune, séduction de la taille, finesse des doigts traversés de lumière. Dans cette scène exemplaire, c'est par l'œil que surgit la passion. C'est par lui qu'elle s'impose dans l'instant où il se fixe, où il se replie sur l'émotion captive, rien dorénavant n'ayant plus d'importance que la recherche sans fin de l'éblouissement perdu. « Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? » La question qui transperce Frédéric sous le choc de l'apparition oublie et gomme l'avenir. C'est que le regard s'étourdit d'une possession impossible, car jamais ne s'abolira l'illusion qui enferme dans sa propre stupeur l'œil ébloui. Et la passion tourne dans le passé comme un ours en cage³⁵.

L'exercice auquel semble nous convier cette page est l'explication de texte d'une explication de texte. Mais la référentialité de Delacomptée est biographique et non littéraire au sens strict. Il s'agit de défendre un argument : contrairement à la thèse prudemment avancée par Fausta Garavini³⁶, c'est l'amitié et non l'amour qui unissait Montaigne et La Boétie. Pour Delacomptée, l'amitié naît de l'ouïe et l'amour du regard. La première rencontre décrite par Flaubert, et qui vaut pour toutes les rencontres amoureuses, est essentiellement visuelle. L'amitié entre Montaigne et La Boétie, en revanche, a son origine dans la renommée de l'auteur du *Contr'un*. Montaigne a entendu parler de lui, une rumeur l'a saisi. C'est la face aimable, amicale, de cette allégorie shakespearienne au manteau brodé d'oreilles qui, dans *Henri V.*, propage un nom en le bénissant ou le maudissant d'avance. La rencontre *de visu* entre Montaigne et La Boétie, vaudra simple confirmation. Delacomptée ajoute, pour étayer son argument, un fait, la laideur de La Boétie : « Déplaisante, immédiate, visuelle »³⁷.

³⁵ Jean-Michel Delacomptée, *Et qu'un seul soit l'ami*, collection *L'un et l'autre*, Gallimard, 1995, p. 103-104.

³⁶ Fausta Garavini, *Monstres et chimères*, citée par J. M. Delacomptée, p. 103.

³⁷ *Ibidem*, p. 105.

Une troisième raison est apportée par J. M. Delacomptée dans les pages suivantes et consiste en un détail significatif : Montaigne a entr'aperçu sous la robe de son nouvel ami « une vigueur soldatesque » et non « la » vigueur³⁸. Dans le contexte des troubles religieux commençants, il s'agirait d'une arme dissimulée, et non de l'organe masculin. Nulle homosexualité, donc.

Mais alors, quelle est cette « parfaite amitié » qu'évoque Montaigne et qui est calligraphiée sur la couverture du livre de Delacomptée ?

La balance à deux plateaux que figure la formule « parce que c'était lui, parce que c'était moi », ne repose certainement pas sur la jalousie ni sur une rivalité sournoise, mais sur l'émulation. Elle symbolise une égalité dans la dissemblance, chacun des amis appuyé sur l'autorité de sa valeur respective, l'un dans sa liberté et l'autre dans la sienne, chacun de son bord, les bras tendus pour se rejoindre. Comme le déluge résumé dans la goutte de pluie, le frère condense le langage humain dans la contestation qu'il m'oppose. Il est la possibilité du langage. Non celui, geôle verbale, de l'Un, mais l'ouverture même, le « moi » jeté à la face tyrannique, l'autre voix qui résonne pour faire lever la mienne, pour me la prendre et pour me la rendre³⁹.

Montaigne et La Boétie sont par excellence les « frères amis ». L'émulation est le contraire de la rivalité, elle ne cherche pas à détruire, mais à joindre. C'est la face aimable de la fraternité qui intéresse Delacomptée et qu'il trouve chez les deux humanistes jumeaux en esprit. Nous retrouvons ici la notion de « condensation », mais cette fois plus poétique que médicale, intégrée dans une comparaison. Si le frère condense le langage comme la goutte le déluge, c'est qu'il figure une dualité fluide et non ignée, le fleuve d'Héraclite plutôt que le volcan d'Empédocle. Delacomptée lui oppose la *concentration*, la figure de l'Un, du tyran qui nie l'échange et étouffe le dialogue comme en un poing fermé. La Boétie n'est donc pas un frère de substitution, pas plus que les lecteurs des *Essais* ne sont ensuite des substituts du mort. Il est un frère de parole qu'il ressuscite dans son texte, en parlant de lui.

Si l'amitié est le contraire, ou plutôt un contraire, de l'amour, l'*indivision* est un contraire de *L'Un*. Ce motif central dans le livre de Delacomptée l'est également dans *Frère du précédent* paru en 2006. C'est un nouvel exemple de rétro-action de l'œuvre par

³⁸ *Ibidem*, p. 114.

³⁹ *Ibidem*, p. 105.

procuration de l'éditeur sur l'œuvre propre de J.-B. Pontalis écrivain, comme nous le verrons un peu plus loin.

Chez Delacomptée, *L'Un* combattu par La Boétie est le pouvoir tyrannique, celui du Roi lors de la répression des faux-saulniers de Guyenne en 1548⁴⁰, celui de l'Église dans sa lutte contre l'hérésie⁴¹. C'est l'unité mauvaise, celle d'une partie qui prétend être tout. L'unité bonne est celle de la *Patrie*, du tout authentique qui, lui, est indivisible⁴². C'est de cette même indivision que participe le compagnon, le camarade, *sodalis* :

Sur son lit de mort, quand il se tourne vers Michel et qu'il le fait successeur de sa bibliothèque et de ses livres, La Boétie lui dit : « Ce vous sera *mnémosunon tui sodalis*, en souvenir de ton camarade ». *Sodalis*, dit-il, pas *amici*. *Sodalis*, c'est le compagnon, le collègue, celui qui nous est lié dans le cadre d'un cercle, d'une activité sociale définie. Emile Benveniste traite du *Sodalis* dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, pour mettre en valeur la notion d'élite, de « groupe professionnel étroit » qui spécifie l'homme privé « en le séparant du reste de la société par un statut particulier ». Ce n'est pas tant à l'ami unique que La Boétie lègue sa bibliothèque et ses papiers, qu'au camarade au-dessus des autres et chéri plus que les autres, mais considéré moins en lui-même que dans le rapport multiple où la préférence personnelle s'efface devant l'unité du groupe⁴³.

Le « sodalis » est ici le collègue magistrat, et aussi l'humaniste, le compagnon d'esprit. Mais cette notion est *dispersée* dans le livre de Delacomptée, à la manière de l'un de ces mythes personnels dont nous parlions plus haut. C'est ainsi que La Boétie est évoqué comme compagnon de jeu de paume⁴⁴, comme catholique non adverse aux protestants,⁴⁵ comme camarade « non efféminé⁴⁶ ». La camaraderie est ce qui permet *in fine* l'administration de la cité. En formant des liens non emmêlés, des nœuds de bon aloi, les compagnons contribuent à l'unité de l'état et de la nation. Peut-être faudrait-il voir ici une préfiguration mentale de cette « unité » et de cette « indivision » que les révolutionnaires élargiront et attribueront à la république.

⁴⁰ Chapitre *Le sel et le sang*, p. 57-71.

⁴¹ Chapitre *Le bûcher d'Anne du Bourg*, p. 73-89.

⁴² Chapitre *L'Etat*, p. 163-172.

⁴³ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 153.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 161.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 164.

L'indivision et son opposé, le partage, sont également le sujet de deux chapitres de *Frère du précédent*, de J.-B. Pontalis⁴⁷. C'est de l'héritage des parents morts que part l'auteur pour se peindre lui-même en amant de l'indivis. Qu'il s'agisse d'un terrain ou d'une maison, la mort met les frères aux prises : en apparence, chacun veut sa part, en réalité chacun veut tout. En effet, une « mère ne se partage pas⁴⁸ ».

Pontalis, comme Montaigne, s'écrit en décrivant son rapport à un objet mental, ici l'indivision. Il a « aimé ce mot comme s'il avait le pouvoir de me protéger des ruptures⁴⁹ ». La brutale séparation sartrienne entre le réel et l'imaginaire s'oppose par exemple pour lui à certains peintres qui atténuent le contraste entre le ciel et la mer ou à certains écrivains qui font s'entremêler « ce qui émane du nocturne et ce que révèle la clarté du jour⁵⁰ ». S'engager dans les passages parisiens chers aux surréalistes, traverser des frontières entre pays, continuer le jour les rêves de la nuit : autant de moments que Pontalis savoure.

Un jour, le hasard m'a fait tomber sur un fragment d'Empédocle que je m'étais empressé de noter : « Je fus autrefois déjà un garçon et une fille, un buisson et un oiseau, un muet poisson dans la mer... » Peut-être ne suis-je venu à la psychanalyse que pour tenter de retrouver en moi, via le rêve, la régression, l'oiseau s'échappant du buisson, la fille que masque le garçon et surtout le poisson muet⁵¹.

Ces quelques lignes sont un exemple de l'intertextualité à l'œuvre dans les écrits de Pontalis et dans ceux des auteurs qu'il édite. Le souvenir des vies antérieures d'Empédocle qui croyait en la métempsychose, est décrit par Marcel Schwob dans ses *Vies imaginaires* de 1890. On le retrouve dans *Vidas* de Christian Garcin (*L'un et L'autre*, 1995), qui est une « imitatio » très stricte du livre de Schwob. Ici, ce motif réapparaît sous la plume de J.-B. Pontalis. Il ne cite ni Schwob, ni Garcin, ce qui importe peu puisqu'il s'inscrit en littérature, et non en régime scientifique. C'est d'ailleurs d'une remémoration personnelle qu'il fait état, non d'un souvenir de lecture. Nous croyons toutefois, mais cette croyance n'engage

⁴⁷ *Op. cit.*, p 205-210

⁴⁸ *Ibidem*, p. 706.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 707.

⁵⁰ *Ibidem*, même page.

⁵¹ *Ibidem*, p. 708.

évidemment que nous, que Schwob et Garcin ont joué leur rôle dans la réémergence de ce souvenir. Nous nous souvenons de ce qui a trouvé un relais dans nos vies, des choses et des êtres dont une trace ou un reflet visible subsiste ; ce sont parfois des livres. Le reste est oublié.

Ici, le substrat est une croyance religieuse : les âmes migrent de corps en corps. Ce niveau sacré est marqué d'ambivalence : garçon/fille, animal/végétal, bouche ouverte/silence. L'anamnèse spirituelle ne peut être pour l'écrivain français du XX^e siècle que le symbole d'une régression psychique : ce qui l'attire, ce sont ses ambivalences inconscientes, le souvenir de ce qu'il a, autrefois, aimé.

La collection *L'un et l'autre* réunit ses auteurs au sein d'une large fratrie. Son impulsion première a été donnée par l'éditeur, Jean-Bertrand Pontalis : la lecture de son œuvre autographique tardive montre qu'il a repris le thème existentiel qui a marqué sa propre jeunesse, après avoir donné la parole à d'autres écrivains. Les livres de Vincent Delecroix, Henri Raczymow ou Jean-Michel Delacomptée exemplifient les destins de la fraternité au-delà de la consanguinité : frères amis, frères ennemis, frères d'élection. L'être-frères est une construction qui peut aboutir à la maturation civique, mais aussi au retour sur soi. Nous avons étudié dans ce chapitre des livres consacrés explicitement à ce motif. Mais il est présent dans beaucoup d'ouvrages de la collection comme thème secondaire ; citons à titre d'exemple *De livre en livre* de Michel Cournot, dont plusieurs chapitres s'intitulent « Paulhan et Michaux », « Marc Allégret et André Gide », ou encore « Marcel Proust et Gaston Gallimard ».

Ce que certains nomment la « sororalité » n'est pas absent non plus de *L'un et l'autre*, par exemple dans *La passion d'être soi* de Martine Bacherich, ou dans *La femme en pierre* de Diane de Margerie. Dans l'œuvre de J.-B. Pontalis, *Elles* (2007), succède à *Frère du précédent* (2006).

SŒURS

L'un et l'autre : le directeur de cette collection est un homme, son titre l'indique suffisamment. La femme y est objet et sujet d'amour, ainsi que nous l'avons vu dans un chapitre précédent. La figure de l'amante n'exclut toutefois pas celle de la sœur, présente elle aussi dans la collection. Là encore, le lecteur peut observer une circulation du motif entre Pontalis auteur et Pontalis éditeur. La sororalité est dans ces deux corpus, majoritairement « masculins », un thème mineur. De surcroît, il est abordé de manière oblique, indirecte. *Elles* de J.-B. Pontalis est prioritairement consacré aux amantes, aux maîtresses ; mais on y voit des sœurs, venues non seulement de la vie de l'écrivain-éditeur, mais aussi de certains livres de sa collection. Parmi eux, *La passion d'être soi* de Martine Bacherich et *La femme en pierre* de Diane de Margerie.

1. D'Elles à « Elle ».

Le titre du dixième récit de J.-B. Pontalis est au pluriel et nomme les épouses, les amantes, les passantes. La dernière phrase du livre le dédie « à elle, au singulier¹ ». Il s'agit de la mère, premier rendez-vous manqué de l'écrivain. Si la relation amoureuse en est le sujet principal, le lecteur attentif peut y discerner une figure latérale, discrète, mais présente : la sœur.

Un de mes grands regrets : n'avoir pas eu de petite sœur. Notre mère nous aurait donné notre bain ensemble, j'aurais pu constater qu'un garçon et une fille ne différaient pas seulement par leurs vêtements et leurs jeux préférés².

Cette phrase extraite du quatrième chapitre du récit donne à la petite sœur sa place : celle du regret, de l'absence. C'est au conditionnel, au mode de l'irréel, qu'elle innovera modestement les pages suivantes. Ainsi que nous avons déjà eu à plusieurs reprises l'occasion de le constater, le psychanalyste apparaît en filigrane derrière l'écrivain. Pour un jeune

¹ *Op.cit.*, p. 836.

² *Ibidem*, p. 765.

garçon, la petite sœur est la première figure de la différence : dans la représentation courante, il lui « manque quelque chose ». Mais ce n'est pas d'un manque que parle Pontalis : on n'a rien « retranché » à la petite fille, et le petit garçon ne court aucun risque. Le jeune Jean-Bertrand s'émerveille du « corps lisse » d'une petite fille, entrevu sur une plage. Mais ce n'est pas sa sœur à lui, et son livre ne les verra apparaître qu'ainsi, non seulement de biais, de côté, mais aussi d'un peu loin.

D'un peu loin : c'est une certaine distance, un léger éloignement qui fait d'une jeune fille une sœur. Comme Roger Grenier, J.-B. Pontalis réitère de livre en livre le récit de sa vie en adoptant à chaque fois un angle de vue particulier. Après la petite sœur que le petit garçon n'a pas eue, vient le tour de la sœur adolescente que l'étudiant de khâgne n'a pas eue non plus. Donnant des leçons particulières de philosophie à une jeune fille rétive à cette matière, il en vient à lui lire de la littérature.

Le lendemain, je lui lus des passages du roman. Là où Descartes, Platon et d'autres avaient échoué, Stendhal réussit à capter son attention.

« Mais pourquoi Mme de Rênal n'a-t-elle pas quitté son sinistre mari pour Julien Sorel ? Je l'admire, ce Julien ; il est fier, courageux, il sait prendre des risques ». Je ne crois pas qu'Isabelle se reconnût en Mathilde, mais moi je n'étais pas loin de les confondre.

Pendant quelques jours, nous poursuivîmes notre lecture. Je ne me sentais plus seul dans la chambre mansardée de mon hôtel. J'ouvrais grand la fenêtre. Je respirais l'air frais de la nuit et je pensais à Isabelle, elle me tenait compagnie comme si elle était à mes côtés auprès de la fenêtre ouverte sur le ciel étoilé, un ciel autrement lumineux que celui de Kant³.

Comment une jeune fille inconnue devient-elle une sœur pour « quelques jours » ? Le jeune répétiteur avait tout d'abord adopté, usurpé peut-être, la posture du père de front, de face, comme le beau-père de Jacques Drillon. Or, il y a bien sûr déjà un père dans ce micro-récit la jeune fille avait déjà une page plus haut dit s'être « arrangée pour me faire jeter dehors de tous les collèges où mon père m'a expédiée après la mort de sa femme ». Elle avait précisé ensuite que « les garçons qui tournent autour de moi n'ont aucun intérêt » et qu'elle dit maintenant « dans cet immense appartement, mille fois trop grand pour nous deux », où ce

³ *Ibidem*, p. 769-770.

père « lit les journaux financiers⁴ ». Si l'on adopte ici une lecture psychanalytique, la jeune fille souhaiterait donc prendre la place de « sa femme » auprès du père, qui ne répond pas à ce désir. Il est trop « sérieux ». Le « sérieux » n'est pas ici celui dont traite *Pauvre Bouilhet* d'Henri Raczymow, mais une valeur négative, une absence de vie, un manque. En parlant à la jeune fille de philosophie, le précepteur double le père, adopte la même attitude distante et frustrante. Dès lors qu'il quitte les concepts pour les récits, il passe du « face-à-face » au « côte-à-côte », il n'est plus père, mais frère. Il s'agit donc d'une question de distance, mais celle-ci ne doit pas être abolie, si la sœur doit rester telle. Dans la suite du récit, elle l'est, puisque la jeune fille devient l'amante du narrateur, une unique fois. L'acte ainsi accompli a pour suite la séparation, révélant ce que les deux personnages cherchaient, et n'ont obtenu que pour quelques jours : elle voulait un frère, il voulait une sœur.

Dans un autre chapitre d'*Elles*⁵, la sœur est associée au chien, comme la fille chez Mizubayashi. Evoquant l'année de ses seize ans, l'auteur-narrateur dit avoir trouvé dans *L'Odyssée* ses deux émotions les plus intenses. Nous avons déjà vu que c'est le chien Argos reconnaissant son maître qui est la première figure de cette altérité aimante qui bouleversa le jeune lecteur. La seconde est Nausicaa, la jeune fille qui accueillit le naufragé. Comme l'amitié chez Delacompée, cet amour sororal et non sexuel est suscité par l'ouïe, et non par l'œil : « Je me répétais son nom, je le trouvais musical, j'en prolongeais la dernière syllabe... »⁶ De même, Nausicaa ne voit pas la nudité repoussante d'Ulysse, contrairement à ses servantes qui s'enfuient :

Nous marchons. Elle me prend la main, elle sait où nos pas nous conduisent.

À nouveau, c'est le côte-à-côte, la latéralité qui permet à la sœur d'être sœur. Le sexe disparaît du champ visuel, de même que le glaive ne sépare plus les frères qui se côtoient. Comme la fraternité, la sororalité est bien sûr traversée d'une ambivalence possible. Si l'ouïe

⁴ *Ibidem*, p. 768-769.

⁵ *Les femmes d'Ulysse*, p. 792-794.

⁶ *Ibidem*, p. 792.

en est le vecteur privilégié, il existe des sirènes, qui ne sont pas plus des sœurs que les loups ne sont des chiens : « là l'expérience sert à quelque chose⁷ ».

Un chapitre plus central d'*Elles* jette un jour semblable sur la sororalité. Il est intitulé *Chastes amours*⁸ et évoque à nouveau la période égyptienne du jeune enseignant autographe. La figure de la « sœur » (lexème utilisé trois fois p. 797, en début, milieu et fin de page) y est redoublée. Une jeune fille inconnue (nommée par « son vrai nom », Nicole Angel) vient chercher sa « petite sœur » au lycée. La conversation s'engage et le jeune professeur en vient par glissement à vouloir aider non plus la petite sœur mais la grande, qui a le « même défaut qu'elle⁹ ». L'absence du père « retenu à Chypre par ses activités commerciales » favorise une amitié prudente qui aboutit à un baiser de théâtre dans une troupe de comédiens amateurs. L'occasion de l'acte sexuel se présente lors d'un retour de baignade :

Quelque chose me retenait d'aller plus loin. J'étais convaincu que Nicole était vierge, l'idée d'apparaître à ses yeux et aux miens comme un « vil séducteur », d'autant que je devais retourner en France l'année suivante, m'était difficilement supportable. Mais il devait intervenir autre chose dans cet interdit que je me refusais à transgresser. Ce que j'aimais en Nicole, c'était la jeune fille, et je craignais de ne plus l'aimer quand elle aurait cessé de l'être. Et puis ce nom, Angel, la rapprochait de la pureté d'un ange qu'on ne saurait faire déchoir¹⁰.

Ce récit est presque une « histoire de cas » psychanalytique, en l'occurrence un cas d'auto-analyse. Le tabou de l'inceste est le plus souvent associé à la mère. Celui qui s'attache à la relation prohibée entre frère et sœur revêt dans notre imaginaire culturel une importance aussi modeste que la *Vie* du Pape St Grégoire par rapport à Œdipe ou Hamlet. Mais c'est bien de cela qu'il s'agit ici. Annoncée comme « sœur » d'une petite élève, la jeune fille devient sœur symbolique du jeune professeur. Le chapitre dans lequel s'insèrent les lignes que nous venons de citer attribue quatre traits à la sororalité : la virginité, le nom, l'esprit, la transposition.

⁷ *Ibidem*, p. 793.

⁸ *Ibidem*, p. 777-800.

⁹ *Ibidem*, p. 777.

¹⁰ *Ibidem*, p. 798.

La virginité de la sœur renvoie à un trait traditionnel de notre culture occidentale : sa perte signifie un changement de statut, en bien ou en mal : épouse ou femme de mauvaise vie. Le nom, ainsi que la psychanalyse l'a amplement développé, est indispensable pour qu'un sujet existe. Ici, Nicole Angel devient angélique parce que son nom le dit. L'esprit dans lequel la rencontre a eu lieu est celui de l'école, des études. La sœur est associée à la sagesse, à Minerve et non à Vénus, par le contexte dans lequel elle est apparue : le lycée. Ce tracé « spirituel » est ensuite continué par le théâtre d'amateur et le baiser sur scène, qui achève de transposer la relation dans la culture, dans le non-sexuel.

Le trajet accompli par les sœurs imaginées (« elles ») dans l'esprit du narrateur le ramène à sa mère (« elle »), sur qui se clôt le livre. En réalisant un parcours d'éloignement, il crée une figure « autre » à laquelle il pourra rendre hommage, mais à laquelle il ne s'unira pas. C'est aussi en cela que la sœur est une seconde mère.

2. De PV/CK à CK/PV.

a) Perdre la tête.

Dans le même récit de J.-B. Pontalis se trouve un chapitre intitulé *Perdre la tête*¹¹ où la première personne cède la place à la troisième, et d'ailleurs du pluriel : de « je » à « ils ». Ce passage du récit autodiégétique à l'hétérodiégétique s'accompagne d'un glissement de perspective : non plus seulement la « sœur » vue du point de vue du « frère », mais le point de vue des deux saisi simultanément.

En milieu de chapitre, ce glissement devient basculement :

¹¹ *Ibidem*, p. 804-807.

P.V. (c'est ainsi qu'elle le désigne par ses initiales, mais elle l'appelle « Lionardo moi ») va-t-il perdre la tête ? Pour lui qui voudrait tant n'être qu'un pur intellect, ce serait la catastrophe ... Et elle, que veut-elle ? Le sait-elle elle-même ? Que l'amour lui fasse perdre la tête ? Sûrement pas. Ce serait mettre fin à ce qui lui importe avant tout : leurs échanges « spirituels », cette connivence si profonde qu'ils en viendraient à ignorer ce qui vient de l'un, ce qui vient de l'autre. Il est son « petit frère chéri ». Son rêve : que les Cahiers secrets de P.V. et le Journal intime de C.K. se répondent au point de ne faire qu'un seul ensemble¹².

Ici, ce n'est plus le frère frustré de sœur qui cherche inconsciemment cet être qui lui a manqué, c'est la sœur qui se trouve ou croit se trouver un frère d'élection. Catherine Pozzi veut un frère, et elle veut que ce frère soit Paul Valéry. Les traits de sororalité que nous avons vus dans l'extrait précédent se retrouvent ici : virginité, nom, esprit, transposition. Il s'agit de ne pas « perdre la tête » par amour, mais de préserver une « spiritualité » et de transposer dans un double journal/cahier un amour de tête (de *Teste* ?). Chez l'auteur primaire (Pontalis), la transposition/sublimation se faisait au profit du théâtre d'amateur, chez l'auteur secondaire (Catherine Pozzi) elle a lieu en direction du genre diaristique. La sororalité est, comme la fraternité, tributaire d'un nom double, d'une dénomination particulière. J.-B. Pontalis retrouve chez Catherine Pozzi et Paul Valéry la signification spécifique des initiales : P. V. et C. K. sont frère et sœur comme J. B. et J. F. étaient frères.

La circulation de la sororalité/fraternité ne s'effectue pas seulement du niveau autographique (Pontalis aîné/Pontalis cadet) au niveau biographique (Paul Valéry/Catherine Pozzi), mais aussi du biographique au biographique. Le « petit frère chéri » évoqué ici par la sœur de tête de Valéry répond au « petit frère chéri¹³ » du chapitre de *Frère du précédent* consacré à Robert et Marcel Proust, et dans lequel Pontalis cite le docteur Robert Soupault, frère de Philippe...

« La phrase chirurgicale est bien la sœur de la phrase littéraire de Marcel ». La sœur...il me vient une idée saugrenue : si Proust avait eu une petite sœur, il n'aurait peut-être pas été asthmatique¹⁴ !

¹² *Ibidem*, p. 806.

¹³ *Ibidem*, p. 700.

¹⁴ *Ibidem*, p. 699.

b) « Hélas, vous êtes donc l'amour ! »

Paru en 2008, soit un an après le livre de Pontalis, *La passion d'être soi*, de Martine Bacherich, consiste en cinq « portraits » dont le premier porte le titre *CK/PV—Hélas, vous êtes donc l'amour*¹⁵. Il est précédé d'une introduction générale au volume dans laquelle l'auteur révèle son désir passé et présent d'avoir une sœur, d'être une sœur : « Si je serais toi... »¹⁶, « il était de toute façon mal vu de convoiter la place de quiconque, exception faite pour celle de la première de la classe, c'eût été double faute¹⁷ », « [...] nos idoles. Dans la série des belles, animales ou sophistiquées, Bardot. Audrey Hepburn, comme des ingrates et virtuoses, Sagan, Judy Garland, et des phénomènes de précocité ou d'aplomb, Roberta Benzi, Minou Drouet¹⁸ », « et Louise majestueuse chargée de me surveiller qui courait, qui courait entre les pins derrière moi¹⁹ », « J'avançais néanmoins dans l'histoire romaine de Rhéa Silvia²⁰ ».

Ces souvenirs d'enfance sont marqués au sceau du désir de sœur : camarades de classe, actrices de cinéma, une gouvernante, une historienne, autant de sœurs fantasmées. Dans cette même introduction, Martine Bacherich reconnaît et revendique le caractère d'« éclats autobiographiques des récits qui vont suivre. Chacune des héroïnes de ces cinq textes répond donc à la femme-auteur, à la portraitiste ; la sœur écrite réalise le désir de la sœur écrivante.

À la première page de son portrait de Catherine Pozzi, l'auteur met dans la bouche de celle-ci une réponse à la question de savoir si elle aime Paul Valéry. La réponse est « non. Je vous appartiens²¹ ». Aimer implique une séparation, on aime un autre que soi. Catherine

¹⁵ Coll. *L'un et l'autre*. 2008.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*, même page.

¹⁸ *Ibidem*, même page.

¹⁹ *Ibidem*, p. 9.

²⁰ *Ibidem*, p. 10.

²¹ *Ibidem*, p. 12.

Pozzi *est* Paul Valéry, elle l'« existe²² ». La différence entre ce qu'est une sœur et ce qu'est une amante se révèle dans cette mêmeté : il n'y a dans la sororalité ni arc, ni flèche, Eros est absent. Paul Valéry, lui, ne cherche pas une sœur, mais une amante : « il la désire²³ ».

Le drame de leur relation réside dans ce malentendu : ce qu'elle cherche, ce qu'il veut. « Ce duo où l'une est sans appétit sexuel, l'autre normalement pourvu²⁴ » exécute un air du oui et du non où la sœur répond à l'amant.

Comme dans la relation fraternelle entre Montaigne et La Boétie décrite par J. M. Delacomptée, la laideur joue un rôle : « elle a un étrange visage, d'une laideur et d'une distinction impressionnantes, juché sur un corps maigre, presque décharné, rompu aux pratiques sportives²⁵ ». Quant à lui, c'est « un vieillard, sec et fatigué, un vieux petit garçon » et « ce rêveur poussiéreux, ce savant négligé, est un homme répugnant qui ne se lave pas²⁶ ».

C'est donc dans le domaine de la pensée que Catherine Pozzi cherchera à devenir la sœur du grand poète :

Comme pour en atténuer les effets, elle affirmera plus tard qu'elle ne pouvait alors dissocier l'instant qui était caresse de celui qui était pensée. La conviction est qu'on ne peut aller à la volupté que « d'une âme entière », autant dire : deux âmes en une, dans un rapport d'essence fusionnelle. Elle rêve d'une forme de communion, au plus une étreinte amoureuse, dont le ressort ne serait que d'ordre spirituel²⁷.

Cette restriction montre bien de quelle nature est son amour : la sexualité est un pis-aller de moins en moins consenti, et si C. K. est amoureuse, ce n'est pas d'un corps, ou du moins pas d'un corps d'amant. « Elle se voit près de lui comme deux enfants qui se serrent dans le noir, s'il y a danger, il ne la rejoint pas²⁸ ». L'attitude de C. K. est incontestablement

²² *Ibidem*, même page.

²³ *Ibidem*, p. 22.

²⁴ *Ibidem*, p. 23.

²⁵ *Ibidem*, p. 20.

²⁶ *Ibidem*, p. 24.

²⁷ *Ibidem*, p. 22.

²⁸ *Ibidem*, p. 25.

régressive : elle se veut petite sœur, elle se veut « auditrice émerveillée de la première heure ». Là encore, la sororalité de Martine Bacherich résonne avec la fraternité selon J.-M. Delacomptée : c'est par l'ouïe que Montaigne a connu La Boétie, c'est en écoutant la lyre que C.K. a connu P.V. De même, si l'auteur des *Essais* et celui du *Contr'un* sont frères en esprit, elle se veut « son cerveau à moitié », « sa chère tête annexe ». Son échec est dû non seulement à l'animal²⁹ » qui est en Valéry, mais aussi à sa propre ambivalence, à son désir d'être malgré tout un peu plus que sœur. Ainsi s'explique peut-être ce rêve devenu cauchemar : ils sont trois, Valéry, sa femme et elle, et alors « Valéry ne la voit plus, *je vis du noir à ma place en toi*³⁰ ». Elle souhaite donc non seulement être entendue, mais également vue, aussi « laide » soit elle. Peu avant sa mort. Catherine Pozzi sent en elle-même la figure du frère et du père se rapprocher, peut-être se fondre :

Est-ce l'extrémité de son état qui la rapproche de son père, si estompé dans ses écrits, ou, à travers le thème de l'éloignement subi, l'intuition finale d'une relation paternelle à Valéry, qu'elle a toujours vu tellement plus âgé qu'il n'était³¹ ?

L' « éloignement subi » du père négligent et du frère négligent s'ajoute à leurs autres points communs : célébrité (« éminent chirurgien³² » et éminent poète), origines italiennes, don d'écriture (Samuel Pozzi faisait aussi des vers), succès féminins (« Sarah Bernhardt figurait parmi ses conquêtes³³ »), mondanité. Après avoir depuis longtemps rompu avec Valéry, C. K. ne survit que de quelques jours à son père, en octobre 1934. A la perte de l'un et de l'autre, il lui reste un refuge, « Louise Labé, sa grande sœur d'infortune, Louise aussi de Lyon et d'Italie³⁴ », à laquelle elle dédie un de ses derniers poèmes :

Je ne sais pas pourquoi je meurs et noie.

²⁹ *Ibidem*, p. 34.

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ *Ibidem*, p. 37.

³² *Ibidem*, p. 19.

³³ *Ibidem*, p. 20.

³⁴ *Ibidem*, p. 38.

3. La sœur en pierre.

Dans la collection *L'un et l'autre*, la sororalité décrit des cercles, différant en cela des parallélismes et des croisements parfois coupés de la fraternité. La sœur est en consonance avec la mère qui l'englobe et peut être une première sœur, une sœur originelle. Comme nous l'avons vu, le plus étroit de ces cercles successifs se trouve chez J.-B. Pontalis-auteur dans la sœur absente et désirée. Un cercle plus large nous est apparu comme exemplifié dans le désir de sororalité de Catherine Pozzi, l'égérie de Paul Valéry narrée par Pontalis-auteur et aussi par Pontalis-éditeur. Une figure maternelle-sororale à la circonférence encore plus étendue me semble être le sujet de *La femme en pierre* de Diane de Margerie³⁵.

Comme le *Tombeau d'Achille* de Vincent Delecroix, le livre de Diane de Margerie est un poème en prose, un chant composé par un moi rêveur et rêvant. Le principe de composition formelle en est l'« abécédaire », de A (« ambivalence ») à Z (« zénith »). Mais la composition sous-jacente dont le sens se déploie en cours de lecture est celle de cercles. Qui est en effet « la femme en pierre » ? C'est une figure à la fois maternelle et sororale dans laquelle la femme de lettres se reconnaît et qui s'incarne en plusieurs « lieux » : la Beauce, Chartres, sa cathédrale, des statues.

La Beauce est une terre sororale, lustrale, baignée de l'eau des canaux qui la sillonnent « entre Chartres et Jouy, Chartres et Dreux. Chartres et Maintenon³⁶ ». Cette féminité est également présente dans l'« élévation », la « protubérance » remarquée par Georges Perec à propos de l'étymologie même de son nom : « Beauce, comme Beaucis, bosse, bossoir, bossu, Bossuet, vient de la vieille racine carnute *bos* qui signifie élévation, gonflement, mamelon, turgescence, éminence, arrondissement, faîte³⁷ ».

Envahi, cerné par cette féminité, par cette plaine sans fin, l'homme beauceron se venge par l'humour :

³⁵ Diane de Margerie, *La femme en pierre*, coll. *L'un et l'autre*, Gallimard, 1989.

³⁶ *Op.cit.*, p. 15.

³⁷ *Ibidem*, p. 33.

Derrière saint Pierre
Y a une femme
Qui n'a qu'une dent
Quand il fait du vent³⁸.

Ou par la fuite :

Il y a beaucoup de suicides en Beauce, c'est un fait reconnu. On dit que ce n'est pas la faute de la boisson. Que tout, dans le plat pays, est à la fois à découvert sous le ciel et secret, dissimulé entre les murs fortifiés des grandes fermes éloignées les unes des autres—ces fermes que l'on voit, comme des îlots, flotter dans la brume. La brume, souvent, fige tout ; on ne distingue plus rien dans ce nuage de lait. Dès que l'on s'éloigne de la ville immobile, on est confronté par des directions illimitées : rien ne vous empêche d'aller là ou ailleurs³⁹.

L'homme suicidaire est ici décrit par Diane de Margerie comme celui qui est perdu dans la femme, ce corps immense autour d'un point fixe « à la fois à découvert sous le ciel et secret », dispensateur de « lait » et d'indéfinition. Celui qui n'a su quitter ce pays à temps peut s'y noyer. Dans d'autres chapitres sont évoqués les oiseaux⁴⁰, les nuits⁴¹, et, dans presque tous, la folie. La Beauce est une terre illimitée, sans repères, sans frontières. Sa féminité est redoutable.

Moins redoutée des hommes est Chartres, la ville-mère, mais aussi ville-sœur. Voici la dernière phrase du livre :

A Chartres—métaphore de la vie⁴².

Phrase nominale, sans verbe, phrase-femme. La ville de Chartres est le deuxième cercle métaphorique autour duquel Diane de Margerie mène son lecteur/sa lectrice. C'est à elle que s'applique au début la dénomination de « femme en pierre⁴³ ». La femme de lettres y reconnaît l'être aimé dans lequel sa vie trouve son miroir. Comme Proust rencontrant Illiers

³⁸ *Ibidem*, p. 43.

³⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁰ *Kyrielles d'oiseaux*, p. 61-64.

⁴¹ *Nuits*, p. 79-89.

⁴² *Ibidem*, p. 135.

⁴³ *Ibidem*, p. 10.

en tous temps et en tous lieux, elle voit Chartres dans tout ce qui lui ressemble aussi bien que dans ce qui en diffère. Elle y reconnaît l'amour, maître de ce qui nous hante, un être ou un lieu. Pour Diane de Margerie, c'est un lieu, Chartres.

La ville de province « aigüise le regard et les sens⁴⁴ ». Ce qu'on y voit et entend n'est pas « la rumeur anonyme et chaotique des grandes villes », mais le particulier, l'unique. Cette réduction du champ perceptif permet une porosité au passé : Chartres est un lieu où il est possible, dans un espace raréfié, de voir simultanément ce qui est (« un canard noir dominait la berge avec un air d'une méchanceté inouïe⁴⁵ » et ce qui fut (« il y a longtemps, le long d'un canal d'Amsterdam⁴⁶ »). De la même manière, la musique peut y déployer son pouvoir associatif mieux qu'en tout autre lieu. Proust n'est pas loin.

Si nous réduisons encore le schéma circulaire que j'ai proposé, nous rencontrons, après le pays et la ville, la cathédrale. La figure maternelle y décroît, la sœur y prend davantage sa place :

Nous dormons parallèlement, la cathédrale et moi. Ma tête est posée en direction de ses tours et mes pieds sont tendus parallèlement à son chevet⁴⁷.

À l'intérieur de la Beauce, dans Chartres, il y a deux femmes qui dorment, l'une en chair, l'autre en pierre, côte-à-côte, telles deux sœurs. Elles partagent plus d'un trait. C'est ainsi qu'elles changent, l'une n'est pas plus immuable que l'autre. Mais alors que la femme en chair se transforme d'année en année, la femme en pierre « n'est jamais la même⁴⁸ », accomplissant de siècle en siècle le même trajet et le réfléchissant de jour en jour :

Je l'ai vue transparente, son toit vert suspendu dans le givre ; je l'ai vue luisante et noire et nue comme le dos d'un dauphin bondissant : je l'ai vue poreuse, ravagée, grise de bruine comme une série de cavernes grignotées par la mer ; je l'ai vue telle une pieuvre lumineuse, les bras prédateurs, avide et blanche de soleil ; je l'ai vue droite et pure comme une falaise à pic. Peut-être est-ce à cause

⁴⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem*, même page.

de ces incessantes métamorphoses que, sans pouvoir en préciser l'instant, je me suis laissé prendre⁴⁹.

La femme en chair dit s'être laissée « prendre » par la femme en pierre. C'est qu'elle s'y est reconnue elle-même, à la fois changeante et éternelle. Si l'eau est l'élément dont est faite la Beauce, en ses canaux et ses pluies, le feu est la substance de cette cathédrale mille fois brûlée : « de l'incendie allumé par Hunald en 735⁵⁰ » au « formidable » incendie de 1836, son existence est rythmée par les flammes qui la ravagent trois ou quatre fois par siècle.

Après quoi le feu est entré en elle, a continué de rôder, solidifié, dans ses vitraux⁵¹.

La cathédrale traverse les flammes et se nourrit d'elles, les transformant en lumière. Semblable à la salamandre du blason de François 1^{er}, elle pourrait en adopter la devise : « Nutrisco et extinguo⁵² ».

Le dernier cercle sororal décrit par Diane de Margerie est à hauteur de femme. Parlons d'ailleurs plutôt de cercles sororaux, car ils sont plusieurs. Ce sont les statues féminines de la cathédrale de Chartres.

Parmi elles, « la troisième à gauche sous le tympan, celle d'une jeune femme à la taille très haute, au visage légèrement souffrant et qui montre le moignon d'un de ses bras détruits⁵³ ». Cette statue fonctionne comme un déclencheur d'écriture. La femme de lettres y « projette » le roman de la Manekine, écrit au XIII^e siècle par Philippe de Beaumanoir. Puis, elle interprète cette projection. Les pages 102 à 104 du livre constituent ainsi un récit triplement référentiel : la statue de Chartres, le roman médiéval, le « je » écrivant.

Diane de Margerie réécrit donc l'histoire d'une jeune fille, Joie, trop aimée de son père veuf, et qui se mutilé pour se soustraire à lui. Mais l'homme ne peut supporter le spectacle de

⁴⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 101.

⁵¹ *Ibidem*, p. 13.

⁵² *Ibidem*, p. 101.

⁵³ *Ibidem*, p. 102.

la souffrance féminine, « de son désir ainsi abîmé⁵⁴ » : Joie est condamnée au bûcher. Prise en pitié par son geôlier, elle erre sur la mer, sa blessure guérit. Epousée par le roi d'Ecosse, Joie se heurte à la haine de sa belle-mère « afin que se vérifie la trame symétrique que doit déchirer le défi humain⁵⁵ ». Une seconde condamnation au bûcher est alors suivie d'une seconde errance maritime. Après un long périple. Joie retrouve et se réincorpore sa main jaillie d'une fontaine « à Rome où les flots l'ont portée ».

Le texte se présente comme un micro-récit interprété, semblable à ces courtes vies de saints accompagnées de leur exégèse. Mais l'herméneutique de Diane de Margerie ne suit pas celle d'une quelconque doxa ; elle s'interroge, sans répondre, sur le sens de la répétition. Pourquoi l'épreuve du feu, puis de l'eau, doit-elle se produire deux fois ?

Serait-ce en punition de ce qu'Eve se soit laissée si facilement tenter ? Ou pour juguler ta liberté naissante de l'être ? Pour se l'attacher à travers les bandelettes du doute apaisé seulement par sa totale soumission⁵⁶ ?

À ces interprétations possibles, que l'on pourrait qualifier de scolastique, d'inquisitoriale et de mystique, nous préféreront celle d'une sororalité existentielle. En effet, le texte de Diane de Margerie est habité d'un redoublement qui le structure en profondeur. Les moments d'une vie deviennent des histoires lorsqu'ils ont été vécus deux fois ; une histoire est un instant répété. Là encore. Proust n'est pas loin. Si une durée devient histoire en étant sœur d'une autre, la composante spatiale, géographique, est présente aussi. La petite ville beauceronne d'Illiers, modèle de Combray comme l'on sait, est mainte fois évoquée dans le livre de Diane de Margerie. Les schémas binaires qui sont le principe de la collection *L'un et l'autre* se déploient aussi selon une logique spatiale, géographique, que nous souhaitons examiner à présent.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 103.

⁵⁵ *Ibidem*, même page.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 104.

IÇI ET LÀ.

L'un et l'autre : ce titre de collection semble faire référence à deux personnes, à deux êtres. Nous avons vu qu'effectivement les livres qui la composent racontent des pères et des fils, des aînés et des cadets, des sœurs. Mais il est également apparu que ce dernier motif de la sororalité avait au moins dans un volume partie liée avec les lieux. J.-B. Pontalis n'aurait-il pas pu choisir pour son projet éditorial le titre *Ici et là* ? Sans préjuger de la réponse à cette question, nous nous proposons d'étudier la manière dont la spatialité s'inscrit en littérature dans *Aller aux mirabelles* de Jacques Réda¹ et *Carnet d'adresses* de Didier Blonde². Comme dans les chapitres précédents, nous nous interrogerons également sur les rapports que ces ouvrages entretiennent avec l'œuvre de J.-B. Pontalis écrivain.

1. Revenir à Lunéville.

Le livre de Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, est autobiographique. Le pacte défini par Philippe Lejeune y est respecté : auteur, narrateur et héros y sont une seule et même personne. Il s'agit du récit d'un week-end prolongé, du « vendredi soir » au « mardi matin », chaque demi-journée fournissant la matière d'un chapitre en prose. Une *coda* versifiée clôt le volume.

L'auteur revient dans la ville de son enfance : Lunéville. Le récit le suit dans ses déambulations et ses rencontres, dressant derrière l'autoportrait du narrateur un portrait de cette petite cité lorraine. Il y a deux Lunéville : celle d'hier, et celle d'aujourd'hui. L'auteur les met en regard l'une de l'autre au fil de son récit.

La matinée avance. Revenu sur mes pas, je descends la rue des Capucins. Une pâtisserie renommée y tempérait un peu l'horreur du salon de coiffure et l'embêtement des leçons de piano. Du premier, j'appréhendais moins les ciseaux que la tondeuse électrique, les autres n'étaient qu'une longue syncope où

¹ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, coll., *L'un et l'autre*, 1991.

² Didier Blonde, *Carnet d'adresses*, coll., *L'un et l'autre*, 2010.

sombrant aussi le professeur, une dame timide et triste dont le mari collectionnait les papillons. Je reprenais connaissance devant les grandes tablettes enfermant cette musique de couleurs. Tel autre jour de la semaine il y avait aussi le cours de dessin, où je me suis distingué davantage, notamment avec une mémorable *Prise de la smalah d'Abd-El-Kader*. Mes parents faisaient des sacrifices ; ils avaient de l'ambition pour moi. J'aurais pu devenir un artiste, comme ma mère qui dans sa jeunesse avait peint des roses sur velours. Mais qu'est-ce qui me reste ? La violente nostalgie d'un crayon d'un certain bleu—pervenche intense, presque violet—et de la volupté de mélanger du vert et du bleu pour peindre la mer que je n'avais jamais vue. Autrement je m'en rendais bien compte : c'était raté. Il aurait fallu plus d'attention que je n'en étais capable, une persévérance qui m'humiliait³.

Cette belle page fait vivre le Lunéville d'aujourd'hui et revivre le Lunéville d'hier, selon un schéma croisé : présent/passé/présent/passé. Les deux premières phrases (« La matinée...Capucins ») relèvent d'un présent singulier. L'auteur-narrateur-héros flâne dans la ville, ce « lundi matin »-là.

La « rue des Capucins » voit le récit soudainement basculer dans un passé itératif, suscité par le souvenir d'enfance de la pâtisserie. La chaîne associative ainsi créée fait se succéder le salon de coiffure, les leçons de piano, celles de dessin. Ces trois motifs ressuscitent la ville de garnison (« tondeuse électrique », « Prise de la smalah d'Abd-el-Kader »), de province (« une dame timide et triste dont le mari collectionnait des papillons ») et d'autrefois (« Mes parents faisaient des sacrifices : ils avaient de l'ambition pour moi »).

Une rupture en sens inverse est produite par le « souvenir » impossible de la jeune mère artiste, avant la venue au monde de l'« infans ». Il se produit alors pour ce dernier devenu « scriptor » un « punctum » au sens où l'entend Roland Barthes dans *La chambre claire*. Comme ce dernier voyant des photos de sa mère petite fille, le narrateur « se souvient » des roses sur velours peintes avant sa naissance par celle qui lui a donné le jour. C'est alors que le « point » la « violente nostalgie » de certaines couleurs, ainsi que la remémoration de la « volupté » de « peindre la mer que je n'avais jamais vue ». L'anamnèse de type proustien est ici associée à un souvenir-écran psychanalytique selon un schéma récurrent dans la collection *L'un et l'autre*.

En plein milieu de phrase, (« du vert et du bleu/pour peindre la mer »), le récit bascule à nouveau dans le passé itératif, cette scansion brutale donnant au « punctum » mémoriel sa force poétique.

³ Réda, *op. cit.*, p. 79-80.

Pour le poète, aller à la mère, c'est aller à la mort, accomplir le cycle, les mirabelles annoncées par le titre ouvrent et ferment le récit.

Des mirabelles qui ont lâché d'elles-mêmes, dans ce moment où la volupté de l'accomplissement se confond avec la loi de la pesanteur, il y en a sur le bas-côté qui me tentent, blondes à point, un peu talées peut-être, donc bonnes pour le fût, et par conséquent non moins intouchables que les autres. On ne me laisserait pas un noyau. Ainsi se montre à moi la patrie : sous l'espèce d'un fruit défendu. Celui-là même qui pourtant la symbolise, et dont le parfum du moins m'est offert dans le vent⁴.

Cette prose extraite de la première page du récit est celle d'un poète. Le lecteur « supposé savoir » de la collection *L'un et l'autre* le sait de Jacques Réda. Il peut entendre derrière sa mélodie celle du *Cimetière marin* de Paul Valéry et de son décasyllabe scandé selon le rythme 4/6 (« Des mirabelles qui ont lâché d'elles-mêmes »), 5/5 (« où la volupté de l'accomplissement ») ou 3/3/4 (« qui me tentent, blondes à point, un peu talées »). Il peut ouïr derrière « la volupté de l'accomplissement » les célèbres vers :

Comme le fruit se fond en jouissance/Dans une bouche où sa forme se meurt...

Le texte n'est pas clos sur lui-même, il est référentiel. Valéry chantait le cimetière de sa « patrie », Sète ; Réda écrit la sienne : la Lorraine. Il s'agit de revenir au commencement et de le joindre à la fin. La dernière page du récit en prose reprend le motif des mirabelles :

[...] et je sèmerai les noyaux au fur et à mesure sur la route. Je reviendrai⁵.

La mort est ainsi ce qui permet le retour. Si le petit Poucet peut retrouver son chemin, c'est qu'il a aboli en lui « le fruit défendu ».

Le récit de Jacques Réda conte une action. Cette action est la marche. L'auteur-narrateur-héros marche dans Lunéville. Il serait sans doute possible d'utiliser *Aller aux mirabelles* comme un guide de promenade dans cette ville. Telle rue mène au château, telle autre au collège... Ces trois ou quatre jours de déambulation dans la petite cité lorraine font revivre au promeneur d'aujourd'hui la vie du petit garçon d'autrefois. Chaque lieu est

⁴ *Ibidem*, p. 9-10.

⁵ *Ibidem*, p. 123.

l'occasion d'une narration en général itérative d'un épisode de l'enfance du narrateur. Aux trois-quarts du livre, les rues parcourues aboutissent à « la rue ». Cette rue est celle qu'il faut « éviter⁶ ».

Si l'évitement physique est possible, et maintenu plusieurs jours durant, la proximité n'en éveille pas moins les souvenirs. Parmi eux, ceux d'un écrivain ami de la famille : « c'est à Fernand que je pense en courant à mon rendez-vous⁷ ». Evoqué en quelques pages, son souvenir rapproche mnémoniquement le narrateur de ses parents auxquels il rendait visite, et desquels il se différenciait par son urbanité d'homme de lettres. La course au rendez-vous présent met en branle une accélération du souvenir : « un choix s'était prononcé dans ma tête : je serais écrivain comme Fernand⁸ ». Arrivé devant un jardin, le vieil homme se trouve face à ce avec quoi il avait vraiment rendez-vous :

Sous les grands arbres, parmi les trilles des merles déchirant l'air comme une soie mollement tendue sur un monde plus profond, on percevait leurs rires et leurs murmures, les gestes expressifs et ronds du conteur détachés en ombres chinoises contre les cascades lumineuses des feuillages, le poudrolement de feu du champ de mars. Et tout à coup frappé par le couchant d'un long rayon d'or rouge, ce petit groupe resplendit et monta un instant vers une sorte d'éternité, avec les battements des robes blanches comme des pages, les chaises éblouissantes, les verres métamorphosés en émeraudes, en hyacinthes, en rubis⁹.

Cette épiphanie quasi-proustienne ramène le narrateur à l'origine de sa vocation de « conteur ». Comme Swann dans la *Recherche*, l'ami de la famille est une figure latérale, le « parrain », qui transmet le vrai métier.

Après les quelques jours de marche d'approche qui ont fait l'objet de pratiquement tout le livre, le narrateur se trouve dans « la rue que j'ai jusqu'à présent évitée¹⁰ ». C'est la certitude de l'imminence de son départ qui autorise sa présence en ce lieu : « demain je serai

⁶ *Ibidem*, p. 103.

⁷ *Ibidem*, même page.

⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁹ *Ibidem*, p. 106.

¹⁰ *Ibidem*, p. 114.

parti¹¹ ». Le lieu de l'enfance est en effet un royaume des morts dont il ne faut pas manger les fruits, pas plus qu'il n'admet qu'on ne le regarde trop longuement. « La rue »¹² est déterminée par « un partage rigoureux du territoire¹³ » : un côté est celui du magasin de vélos des parents, l'autre celui de « Fernand et son fils qu'on prenait toujours pour mon frère »¹⁴. Cette binarité là aussi quasi-proustienne de la géographie mémorielle est toutefois dangereuse, régressive : le narrateur est soulagé de ne pas voir de « vélos fantômes¹⁵ » dans la vitrine du bureau d'assurances qui a supplanté le garage paternel. Il se garde d'entrer dans la maison où il a grandi. Le souvenir suffit au narrateur à retrouver le « vieux chien qui rêve¹⁶ », le « puits où les adultes situaient le repère du peut-homme », « le trou d'une préoccupante pierre d'évier sans robinet », « la grande chambre noire et vide où je n'entrais qu'en rêve », « puis la chambre où mon petit lit était coincé entre celui de mes parents et la colossale, maléfique armoire à glace ». Chez Jacques Réda, la souvenance est ambivalente, c'est un médicament-poison, un *pharmakon* dont il faut user avec précaution. D'où la brièveté, la concision de son texte, reflet littéraire de la brièveté de son séjour au pays. Il y a chez cet auteur un refus de la complaisance, un désir de « remettre le passé à sa place » qui lui permet de donner aux lieux leur saveur présente, de ne pas refuser les supermarchés, ni les autoroutes. Son attitude est proche de celle qu'évoquait Pontalis dans *L'amour des commencements*, paru cinq ans auparavant :

J'hésite toujours à approcher de nouveau les lieux que j'ai aimés¹⁷.

Le lieu géographique est aussi un lieu mental, qui fait désormais partie de nous-mêmes. L'un nous appartient, l'autre non. Le retour au pays expose à une blessure. C'est pourquoi cette drogue, ce filtre convient en petite quantité concentrée, en mesure restreinte. Jacques Réda a finalement choisi de le distiller en langage orphique :

¹¹ *Ibidem*, même page.

¹² *Ibidem*, p. 118.

¹³ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴ *Ibidem*, même page.

¹⁵ *Ibidem*, même page.

¹⁶ *Ibidem*, même page.

¹⁷ *Œuvres littéraires*, p. 232.

Aussi, quand j'y reviens, je trouve son mystère
Toujours intact : celui de notre lieu natal,
Endroit énigmatique et neutre de la terre
Où *moi*, cet improbable, est devenu fatal¹⁸.

2. Revenants parisiens.

La collection *L'un et l'autre* est une comédie humaine partagée entre la province et Paris. Si *Aller aux mirabelles* de Jacques Réda peut être lu comme une sorte de scène de la vie de province, *Carnet d'adresses* de Didier Blonde textualise Paris. Ces deux livres diffèrent aussi sur un point essentiel : Jacques Réda écrit sur un lieu de sa vie personnelle, alors que le Paris de Didier Blonde est avant tout littéraire.

Le motif de la rue que nous venons de voir chez Réda s'articule autour d'une mémoire humaine qui est celle de l'auteur et de l'enfant qu'il fut. Les rues de Didier Blonde sont en revanche celles d'autres écrivains. Chaque chapitre se réfère à un certain numéro d'une certaine rue, associée à un ou plusieurs souvenirs de lecture ou de cinéma. C'est ainsi que le « 95, rue Charles-Laffitte » du premier chapitre est l'adresse d'Arsène Lupin ; le « 45, rue Poliveau » du deuxième évoque le film *La traversée de Paris*, dans lequel Jean Gabin profère cette adresse d'une voix tonitruante chaque fois qu'il souhaite intimider son domiciliaire au passé louche. Il en est ainsi tout au long du livre : un numéro, une rue, une suite de souvenirs littéraires ou cinématographiques. La toute première rue mentionnée dans l'ouvrage est particulière : si le 95 est l'adresse du héros de Maurice Leblanc, le 67 du dernier chapitre¹⁹ est l'adresse réelle où l'auteur a vécu son enfance. L'objectalité du livre que nous évoquions plus haut, sa rondeur ou sphéricité de chose livresque est ainsi réalisée par l'association du souvenir littéraire et du souvenir personnel.

¹⁸ Réda, *op.cit.*, p. 128.

¹⁹ *Op.cit.*, p. 111-118.

Le couplage d'un numéro et d'une rue condense des signifiés. Le « 11 rue Simon-Crubellier » en est un exemple. Contrairement à la plupart des autres adresses du livre, celle-ci est imaginaire :

Quant à la rue Simon-Crubellier de *La vie, mode d'emploi*, on sait, d'après les précisions fournies par Georges Perec, qu'elle traverse très exactement dans sa diagonale tout le bloc d'immeubles formé par « les rues Médéric, Jardin, de Chazelles et Léon-Jost » dans le dix-septième arrondissement — mais elle reste introuvable, même vue du ciel. Peut-être est-ce pour mieux enfouir dans le labyrinthe urbain un discret témoignage de reconnaissance de l'auteur à ses amis du groupe de « La ligne générale » Jeannette Simon et Jean Crubellier dont le nom recomposé s'affiche sur la plaque²⁰ ?

Le premier niveau de référence est celui de deux militants, qui inscrit le lieu dans l'Histoire, pour peu qu'une investigation biographique étaye la lecture, ce qui est le cas ici. Un deuxième niveau surgit à la page 52, où le « 11, rue Simon-Crubellier » est à nouveau évoqué à propos de la célèbre coupe sociologique des immeubles parisiens du XIX^e siècle, popularisée par la gravure. Comme l'on sait, cette coupe fait apparaître en une pyramide de silhouettes dessinées la hiérarchie sociale de la population parisienne, selon un principe inverse : les très riches au rez-de-chaussée, les misérables sous les toits. Maintes fois utilisée soit comme illustration, soit comme structure textuelle, cette coupe peut-être inventée par Balzac ou l'un de ses contemporains est rappelée au souvenir du lecteur pour *Pot-Bouille* de Zola, *Passage de Milan* de Michel Butor et finalement pour *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec. Le lecteur supposé savoir de la collection *L'un et l'autre* connaît en principe la couverture du roman de Perec reproduisant cette gravure. Un effet choral est ainsi créé par la mention répétée de cette adresse et sa mise en relation avec d'autres livres : des vies possibles apparaissent, des existences multiples et contrastées, qui par leur concentration en un numéro et trois mots créent une émotion de lecture.

La rue Simon-Crubellier réapparaît aux trois-quarts de l'ouvrage :

²⁰ *Ibidem*, p. 43.

Le numéro 11 de la rue Simon-Crubellier n'est-il pas pour Georges Perec le rappel de la disparition de sa mère, embarquée le 11 février 1943 à Drancy, pour Auschwitz²¹ ?

La condensation mémorielle est ici le fait du numéro, qui suffit à faire renaître l'histoire (la mère disparue) et l'Histoire (la Shoah). Le même principe est à l'œuvre dans le chapitre intitulé « 33, rue La Bruyère²² ». L'auteur y évoque le roman de Paul Gadenne, *Le vent noir*, dont le héros est hanté par le chiffre trente-trois. Ce chiffre est celui du Christ en croix, mais aussi de l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Les chiffres convoquent des fantômes, et pas seulement celui de Fantômas :

L'adresse a une valeur de preuve. Celle d'une présence réelle. Le numéro en fait foi. Il est vérifiable²³.

La « preuve » relève du vocabulaire de l'enquête policière : ce qui a été peut être vérifié, comme après un crime. Le livre de Didier Blonde est traversé de références à l'œuvre de Patrick Modiano, dont les héros sont à la recherche d'un(e) disparu(e) dont ne subsiste qu'un numéro de rue et/ou de téléphone. C'est ainsi que le « 41 boulevard d'Ornano » « était l'adresse d'une morte, raflée pendant la guerre, où s'était engouffrée l'Histoire avec sa grande hache, et qui fait du livre le tombeau auquel elle n'a pas eu droit²⁴ ». Ici, le chiffre « 41 » évoque la conférence de Wannsee et le début de la Shoah et est associé à la même page au 39 (début de la guerre) et au 43 (grandes rafles).

Chez Patrick Modiano comme chez Jacques Réda ou Didier Blonde, les lieux sont ainsi associés aux temps, aux moments du passé. Si les auteurs de la collection *L'un et l'autre* sont des lecteurs, leur éditeur l'est aussi, et écrivain de surcroît. Comme d'autres motifs que nous avons vus au cours de la présente étude, celui du « retour sur les lieux » a été repris par J.-B. Pontalis dans ses écrits.

²¹ *Ibidem*, p. 97.

²² *Ibidem*, p. 63-69.

²³ *Ibidem*, p. 15.

²⁴ *Ibidem*, p. 99.

3. Lieux de mémoire d'un éditeur-écrivain.

Une belle page d'*En marge des jours* met en mots le rapport complexe qu'entretient son auteur avec les lieux du passé, c'est-à-dire « du bonheur (ou du crime)²⁵ ».

À plusieurs reprises, je m'étais promis de ne jamais revenir sur des lieux que j'avais découverts, connus, aimés une première fois et qui auraient dû rester, bien des expériences décevantes et malheureuses me l'avaient confirmé, la seule et unique fois. Pourtant, j'y revenais, dans ces lieux, comme pour me confirmer que je n'étais pas dupe de ces embellissements auxquels se complait la mémoire, que je n'avais pas tort de les avoir intensément aimés, ces villes, ces maisons, ces paysages²⁶.

Le sentiment pontalisien du lieu est proche de celui de Jacques Réda. Un endroit géographique que le sujet s'est approprié, un paysage qu'il a aimé est devenu un lieu mental. Y revenir signifie donc mettre la mémoire en contradiction avec elle-même, constater que la perception n'était qu'une perception. Nous avons vu que dans *Aller aux mirabelles*, Jacques Réda se sentait attiré par une rue « interdite » dans laquelle il finissait par se rendre. De même, J.-B. Pontalis revient sur les lieux d'autrefois malgré sa résolution de ne pas le faire.

À la suite de l'extrait que nous venons de citer, Pontalis raconte une tentative de revoir la villa de son enfance à Cabourg. Il se heurte au refus du gardien. Cette expérience est acceptée par le narrateur dont la frustration se mue en soulagement. Il reconnaît d'une part que ce lieu n'est plus le sien, mais celui de ses nouveaux occupants ; d'autre part, cette interdiction lui permet de garder intacts « son » Cabourg, « sa » villa : « Voir la villa telle qu'elle est aujourd'hui eût altéré, détruit cette image, eût meurtri ma mémoire²⁷ ».

Cette meurtrissure est précisément ce qui advient à l'auteur-narrateur lorsqu'il retourne à San Gimignano. Aucun gardien ne lui interdisant cette fois de revoir les lieux qui l'avaient émerveillé autrefois, il les « compare » avec ceux du présent :

²⁵ *Œuvres littéraires*, p. 488.

²⁶ *Op. cit.*, même page.

²⁷ *Ibidem*, même page.

Quoi ! Des parkings tout autour de la petite ville, la délicieuse place de la Cisterna envahie par des centaines de touristes... J'ai fui, accablé. J'ai pris la route de Volterra. Au bord de la route, on avait édifié une prison, une prison modèle apparemment, toute blanche et cernée de murs au cœur de ce qui demeurerait malgré tout un des plus beaux lieux du monde. Une prison : c'était donc ça. De ma mémoire, « ils », à moins que ce ne soit moi, avaient fait une prison sans portes ni fenêtres. J'étais un prisonnier immobile qui rêvait amèrement de ce qu'était sa vie avant. Le passé était mon enfermement²⁸.

La métaphore de la prison désigne le lieu présent « comparé » au lieu passé. La comparaison est une erreur produite par l'autorisation, la non-contradiction. En l'absence de gardien, le voyageur imprudent veut retrouver un lieu qui n'existe plus, happé par le temps. La mémoire n'est pas une prison en elle-même, elle le devient par son amalgame avec un lieu, par son enfermement dans un espace.

Un troisième retour évoqué dans ce chapitre concerne Orléans, ville où l'auteur a enseigné autrefois et dans laquelle il se promène dans un passé plus proche en compagnie de Pierre Michon. Ce retour est cette fois heureux ; c'est que le voyageur n'a associé aucun paradis perdu à ce lieu ; il ne compare pas. La prison n'est pas géographique, elle est mentale.

Plusieurs ouvrages de la collection *L'un et l'autre* que nous n'avons pas étudiés dans ce chapitre sont « géocentrés » : *Au grand miroir* de Gilles Ortlieb (la Belgique de Baudelaire), *Z.M.* de Sophie Pujas (Trieste, Venise, la Slovénie), *Le principe de ruine* de Danièle Sallenave (l'Inde), *Le fils du ciel et son annaliste* de Jean Lévi (la Chine) ; ils confirment notre constat : l'espace de la collection *L'un et l'autre* est duel, divisé. « Ici » et « là » ne sauraient se confondre, ni être confondus. Jacques Réda réexplore un lieu de la périphérie, sa ville natale, cet endroit emblématique de la littérature française qu'est la province. Le centre de cette même littérature, Paris, est arpenté par Didier Blonde sur les traces de fantômes qui finissent par rejoindre son propre passé, l'effet-collection est lisible dans l'œuvre de Pontalis lui-même, qui entretient avec les lieux un rapport aussi ambivalent que ses auteurs : les espaces sont libres si la mémoire ne les enferme pas dans une unicité qui méconnaîtrait l'œuvre du temps.

²⁸ *Ibidem*, p. 489.

AUJOURD'HUI ET NAGUÈRE.

Dans notre culture, l'espace et le temps sont généralement associés. La collection qui est l'objet de la présente étude constitue un tout organique et respecte ce schéma. Dans *L'ami qui venait de l'An Mil*, Claude Roy fait voyager son lecteur en arrière (le Moyen âge) et au loin (la Chine). La collection *L'un et l'autre* raconte des histoires dans l'Histoire. Ces histoires sont subjectives, elles racontent un individu, du dedans ou du dehors, mais toujours en gardant la perspective d'une singularité. L'Histoire avec une majuscule, n'est certes pas objective mais elle « désire » l'être, elle raconte un ou des peuples, fût-ce au travers d'un prisme individuel. Une des spécificités du genre biographique est de chercher un moyen terme entre la vie d'un homme et le destin de l'Humanité. Par un surprenant paradoxe, c'est souvent par l'objectalité déjà évoquée plus haut qu'un ajustement peut se faire, qu'une justesse peut être trouvée.

La collection de J.-B. Pontalis inclut plusieurs livres à dominante délibérément historique : *Le songe royal* de Philippe Le Guillou (consacré à Louis II de Bavière), *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal* de Christian Jouhaud, *La ferme de Navarin* de Gisèle Bienne (enquête sur un épisode de la première guerre mondiale vécu par Blaise Cendrars). Mais c'est le beau livre de Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure*, ainsi que *L'autre hémisphère du temps* de Gérard Macé, qui nous semblent les plus propres à révéler la relation réciproque qu'entretenait J.-B. Pontalis avec ses auteurs.

1. L'un, l'autre, l'Autre.

L'Autre avec une majuscule dont il sera ici question n'est pas celui de Lacan, mais le monstre emblématique du XX^e siècle, jamais nommé par son nom et d'autant plus présent. La Shoah est en effet l'Histoire dans laquelle s'inscrivent les histoires racontées par Marcel Cohen.

La couverture du livre montre trois signes, ou si l'on veut « graphèmes » ou dessins signifiants : un coquetier peint, le titre en blanc (*Sur la scène intérieure*), le sous-titre *Faits en*

ocre. Cette tripartition se retrouve en feuilletant l'ouvrage : des photographies représentant des êtres ou des objets, des textes en caractères droits, d'autres en italiques.

Les textes en italiques sont ceux qui relèvent de la plus forte subjectivité, on pourrait presque créer pour eux le néologisme « subjectalité ». Ils mettent en mots les souvenirs d'enfance de l'auteur-narrateur. Voici le premier d'entre eux :

Une paire de gants en cuir fin, de couleur crème, et un livre attendaient en permanence sur la petite tablette noire en verre teinté couvrant le radiateur, près de la porte d'entrée, dans l'appartement que nous habitons boulevard des Batignolles. Dans la rue, livre et gants dissimulaient l'étoile jaune chaque fois que nécessaire. Celle-ci devait être cousue à gauche sur la poitrine. C'est donc sa main droite que me tendait Marie pour trouver la rue. Elle était très agacée lorsque, au bord du trottoir et par manque d'attention, je me retrouvais à sa gauche. Avant de s'engager sur le passage clouté, il lui fallait donc passer derrière moi, ou faire un tour complet sur elle-même, pour venir saisir ma main gauche. Dans la foule, cette manœuvre était très compromettante. Si l'incident se reproduisait trop souvent, il n'allait pas sans un « tss ! » d'agacement¹.

Cette « petite anamnèse », comme l'auteur nomme lui-même ses textes en italiques, est une évocation de sa mère morte à Auschwitz (« Convoi n° 63 du 17 décembre 1943 »²). Les italiques fonctionnent comme le noir et blanc dans le cinéma d'aujourd'hui : ils sont un marqueur de passéité et de subjectivité.

La mère n'est ni racontée, ni décrite de manière directe. Elle est évoquée, ressuscitée d'entre les morts par le truchement d'un objet et d'une parole, comme dans une invocation magique. L'objet est la « paire de gants en cuir fin, de couleur crème ». Cet objet délicat est connoté de féminité, mais aussi de dissimulation : les gants sont un cache. Associés à « un livre », ces gants pointent ce qu'ils cachent : « l'étoile jaune ». La judéité est donc associée à la nécessité de se dissimuler, ainsi qu'à un livre, à un récit garant de l'Être. Mais ces objets sont discrets, modestes : l'auteur raconte une histoire, non l'Histoire.

La parole est modeste aussi : anecdote, historiette, souvenir d'enfance. Un vieil homme se souvient d'avoir été un petit garçon et d'avoir eu une mère qui le protégeait,

¹ *Op.cit.*, p. 14-15.

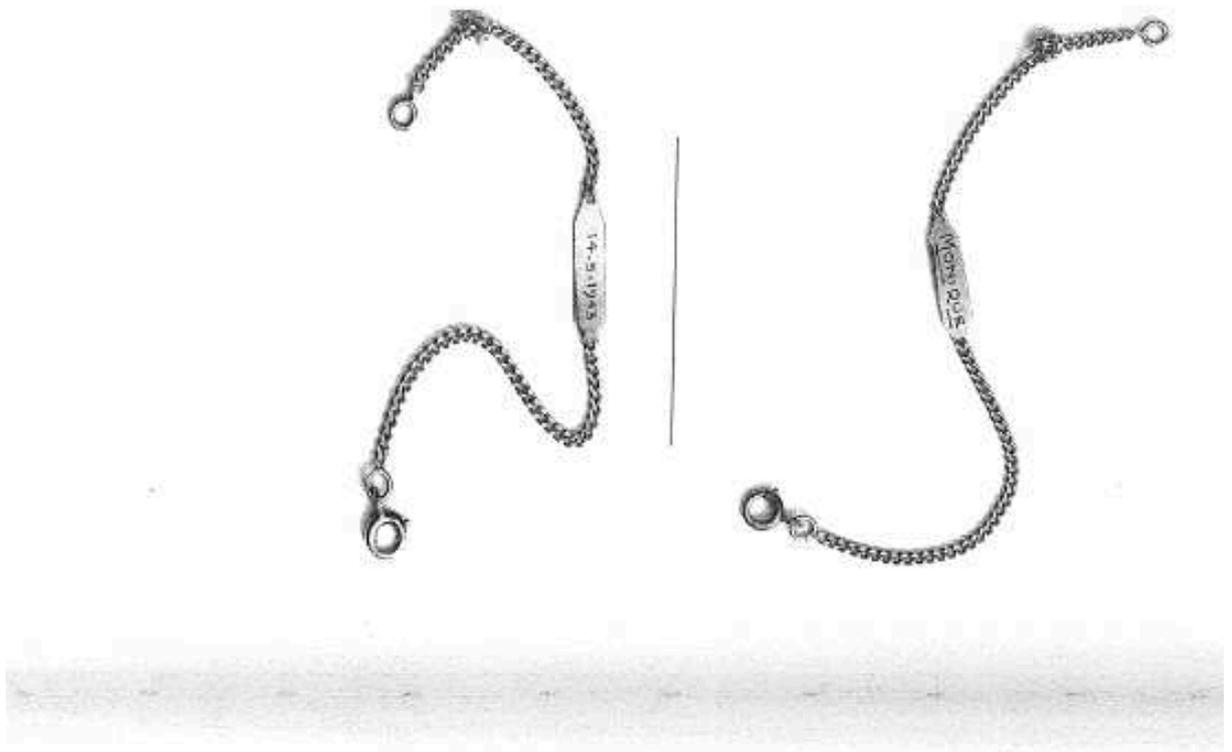
² *Ibidem*, p. 11.

l'éloignait du « trou » redouté de J.-B. Pontalis enfant. Nous sommes ici dans une histoire d'individus, de circonstances particulières et de choses précises.

À l'inverse, les textes en caractères droits racontent l'Histoire avec une majuscule, non plus les récits de « la scène intérieure », mais les « faits » annoncés par le sous-titre :

Arrêté en même temps que sa femme Perla à Béziers, où ils avaient créé une petite fabrique de textile, ils sont déportés par le même convoi alors que le débarquement allié en Normandie est imminent. Sélectionnés tous deux pour le travail, on sépare David et Perla sur la rampe de Birkenau. David ne supporte pas d'être sans nouvelles de sa femme, détenue, peut-être, à quelques centaines de mètres seulement. A peine s'est-il fait une idée des lieux qu'il tente de s'évader pour la rejoindre. Il meurt sur les barbelés électrifiés sous les yeux des détenus qui tentaient de le retenir. Pour que sa mort serve de leçon aux nouveaux arrivants, les SS pendent son cadavre au milieu de l'allée qu'empruntent matin et soir les déportés allant au travail et en revenant. Son corps reste suspendu là plusieurs jours, peut-être davantage. C'est moins en pensant à sa mort qu'aux illusions qu'il n'avait pas eu le temps de perdre que les détenus l'ont surnommé « le pauvre petit David ». Aucun de ceux qui ont survécu à l'évacuation du camp, en janvier 1945, peu avant la libération par l'Armée rouge, n'a oublié le corps du « pauvre petit David » se balançant au-dessus des têtes. David avait trente-six ans³.

³ *Ibidem*, p. 137-138.



Nous nous tenons debout côte à côte, mon père et moi, devant la fenêtre du petit salon donnant sur le boulevard des Batignolles. Sur la tablette du lampadaire, le petit ours (voir chapitre précédent) est à sa place habituelle. Jacques m'a pris par les épaules et me parle. Nous regardons le terre-plein central du boulevard à travers la fenêtre. C'est une situation tout à fait inhabituelle et j'en ai conscience : jamais Jacques ne s'est adressé à moi en me tenant ainsi, ni avec une telle gravité. Marie, de surcroît, n'est pas à la maison.

Le lendemain, nous allons voir Marie dans une clinique d'Amièrès. Elle est couchée et je la crois malade. Mes parents rient, ce qui me laisse perplexe puisque Marie est malade. Cependant, je n'ai aucun souvenir de ma réaction devant le berceau, ni de ce à quoi pouvait bien ressembler ma sœur. Souvenir très net, par contre, d'une forte odeur d'eau de Javel prenant à la gorge dans les couloirs et les escaliers de la clinique. J'ai retrouvé cette odeur quelques mois

Ce récit extrait du dernier chapitre du livre n'est pas un souvenir. L'auteur-narrateur n'a « pas connu » l'oncle dont la fin est racontée. Nous sommes dans la strate factuelle du texte, celle qui n'a presque pas besoin d'un auteur particulier pour exister, du moins en littérature. Presque : car si c'est bien ici l'Histoire qui se donne à lire, elle le fait sous l'angle de l'individuel, du particulier. On pourrait penser que cette page relève de la « micro-histoire » de Carlo Ginzburg et aurait davantage sa place dans une collection à vocation historienne. Mais la présence discrète de certains « flashes » de focalisation interne maintiennent le régime littéraire : « David ne supporte pas... », « A peine s'est-il fait une idée... », « C'est moins en pensant à sa mort qu'aux illusions qu'il n'avait pas eu le temps de perdre... ». Ce qui fait l'acuité du texte et lui donne sa charge émotionnelle est la présence de ces quelques moments de subjectivité dans l'enchaînement implacable des faits.

L'entre-deux parcouru par Marcel Cohen, son oscillation entre les histoires et l'Histoire se manifeste aussi dans les photographies qui illustrent le texte, ou que le texte illustre. Un exemple particulièrement intéressant de ce dernier cas se trouve en milieu de volume dans le chapitre consacré à celle qui fut peut-être la sœur de l'écrivain : « Monique Cohen, née le 14 mai 1943 à Asnières (92). Convoi n° 63 du 17 décembre 1943 »⁴.

Le narrateur n'a aucun souvenir de cette sœur, dont les seules traces sont le registre des naissances, la mention sur une liste de déportés, ainsi qu'une gourmette reproduite en photo. En l'absence de certificat de décès et étant donné la précocité de son envoi en déportation, l'existence de cette sœur est réduite à très peu de choses : quelques souvenirs plus ou moins indirects de tiers, des suppositions, et cette gourmette. L'entre-deux particulier dans lequel vit cet être semble celui des « limbes », ce lieu où se trouvent les enfants qui n'ont pas eu le temps d'exister, et auquel J.-B. Pontalis a consacré un livre. La photographie de la gourmette constitue ce « retour de la morte » dont parlait Roland Barthes, et les cinq pages que lui consacre Marcel Cohen la font être, en la nommant et en la racontant, fût-ce sous la forme d'une enquête sur sa disparition. La littérature est ici résurrection.

⁴ *Ibidem*, p. 87-93.



C'est le plus jeune frère de Marie et son aîné de sept ans. Je ne l'ai pas connu. Ceux qui savent quelque chose de David ne connaissent pas les circonstances de sa mort, et ceux qui les connaissent ne les répètent pas volontiers.

Arrêté en même temps que sa femme Perla à Béziers, où ils avaient créé une petite fabrique de textile, ils sont déportés par le même convoi alors que le débarquement allié en Normandie est imminent. Sélectionnés tous deux pour le travail, on sépare David et Perla sur la rampe de Birkenau. David ne supporte pas d'être sans nouvelles de sa femme, détenue, peut-être, à quelques centaines de mètres seulement. À peine s'est-il fait une idée des lieux qu'il tente de s'évader pour la rejoindre. Il meurt sur les barbelés électrifiés, sous les yeux des détenus qui tentaient de le retenir. Pour que sa mort serve de leçon aux nouveaux arrivants, les SS pendent son cadavre au milieu de l'allée qu'empruntent matin et soir les déportés allant au tra-

2. Temps, histoires, Histoire.

Le livre de Marcel Cohen est paru en 2013, c'est l'un des derniers de la collection. Il constitue un exemple de rétro-action au second degré, ou si l'on veut de rétro-action de la rétro-action de *L'un et l'autre* sur J.-B. Pontalis. Nous avons vu que celui-ci reprenait et développait des motifs déjà traités par ses auteurs. L'inverse est également vrai. Marcel Cohen a longtemps hésité avant d'écrire sur ses parents assassinés.

Dans *Un jour, le crime* (2011), J.-B. Pontalis intitule un chapitre *L'innommé, l'innommable*.⁵ Il s'ouvre sur une narration hétérodiégétique à focalisation externe :

Ils sont là, une quinzaine d'hommes, assis autour d'une longue table comme les membres d'un conseil d'administration.

Le récit mène à la formulation d'un « problème » par le président de séance, Reinhard Heydrich. Ce problème est présenté au style indirect libre par l'auteur, en focalisation interne sur le personnage : comment trouver une "solution" efficace, durable, finale, au "problème juif". En même temps que la question, le personnage formule la réponse : c'est "la raison" qui doit guider les acteurs et les faire agir. Parmi les actes rationnels, le personnage distingue la nécessité de ne pas nommer les actes, ou de leur donner un autre nom : « traitement spécial », « grand nettoyage »... En milieu de chapitre, le récit devient auctorial, passe au « je » :

J'ignore ce que dans son discours a dit exactement Heydrich, mais j'ai quelque idée de ce qu'il avait en tête et de ce qui était dans celle de son auditoire. Alors j'imagine ce qu'auraient pu être ses propos.⁶

Nous sommes ici à la frontière de ce que Dorrit Cohn appelle « le propre de la fiction » : la focalisation interne sur un personnage, qui a pour effet de le faire sortir de sa réalité historique pour en faire une figure littéraire. Le « j'imagine » est continué par « je n'imagine pas que... », « j'y vois quelque chose comme... ». L'exercice risqué auquel se livre ici J.-B. Pontalis consiste à traiter un sujet historique sur le mode d'un va-et-vient perpétuel entre la subjectivité littéraire et l'objectivité référentielle. Cet exercice est cependant un trait

⁵ *Œuvres littéraires, op.cit.*, p. 1011-1014.

⁶ *Ibidem*, p. 1012.

constant de la collection *L'un et l'autre*, comme nous l'avons vu à propos de tous ses ouvrages et peut-être plus particulièrement dans le *Rimbaud le fils* de Pierre Michon.

Au coeur du chapitre se trouve la question du nom à donner à l'extermination des juifs d'Europe par les nazis. Ces derniers souhaitaient taire le crime en lui donnant par exemple le nom de « Nacht und Nebel » en référence à un opéra de Wagner. Comment les enfants des victimes peuvent-ils nommer l'innommable ? La question de la temporalité rejoint ici celle de la spatialité que nous évoquions dans le chapitre précédent de mon étude. Cette question est à nouveau celle de la « comparaison » :

Holocauste, catastrophe, désastre, ce n'étaient pas tes noms qui convenaient. Même le mot de génocide n'allait pas, car, alors, on compare - combien de victimes, quel genre d'atrocités ?- après quoi, on relativise.⁷

La comparaison est une erreur parce qu'elle gomme la spécificité de l'événement. Elle est un acte de langage qui définit la conscience (ou l'inconscience) que nous avons des choses. C'est le mérite de Claude Lanzmann d'avoir trouvé le mot juste pour désigner « le plus grand et le mieux organisé des crimes collectifs » :

Shoah.

Venu de l'hébreu, ce terme ne peut que désigner le fait unique auquel il se rapporte : comme une monnaie de bon aloi, le côté pile et le côté face s'y ajustent, interdisant tous les révisionnismes et négationnismes.

Si ce chapitre d'*Un jour, le crime* fait revivre l'Histoire avec une majuscule, c'est une histoire, ou plutôt des histoires, que J.-B. Pontalis avait raconté dans *Un homme disparaît*⁸, paru une dizaine d'années plus tôt. Un récit-cadre auctorial y ouvre et ferme deux chapitres centraux : *Celui-là*, récit hétérodiégétique et fictionnel ; *Celui-ci*, à la première personne mais fictionnel aussi. Les catégories que nous utilisons ici sont toutefois quelque peu hasardées, dans la mesure où J.-B. Pontalis maintient tout au long du livre une incertitude quant aux statuts réels des « je » et « il » exprimés.

⁷ *Ibidem*, p. 1013.

⁸ *Ibidem*, p. 255-313.

La première partie adopte le point de vue d'un Julien Beaune « inventé », inséparable dans ses années de collège de son camarade Samuel Friback, qui « n'est pas revenu du camp où il fut déporté avec sa mère au cours du printemps 1944⁹ ». Au fur et à mesure de l'avancée du récit, Julien Beaune s'éloigne progressivement de Samuel Friback, qui finit par disparaître de sa vue et de sa vie. Cette disparition par étapes s'accompagne de réapparitions dégradées dans la vie du héros ou dans sa conscience.

Dans la vie du héros : lors de rencontres inopinées au lycée, le jeune juif est d'une « maigreur » qui « effraie¹⁰ », préfiguration du cadavre qu'il deviendra.

Dans sa conscience : au moment du remariage de sa mère, la fidélité de la mère de Samuel, qui est restée veuve, s'impose à l'esprit de Julien Beaune¹¹.

La présence de « frère » abandonné est de plus en plus ténue dans le texte, marquée par des signes faibles comme le marqueur temporel « 1943 », qui a la même valeur ici que chez Modiano ou Didier Blonde. Autre rémanence ténue : les livres « que lui avait donnés autrefois Samuel Friback¹² » et qu'il ne revend pas chez Gibert.

Au chapitre 23 se produit la vraie réapparition de Samuel Friback, sa « résurrection ». Le héros devenu médecin accueille un beau jour un patient dans son cabinet, qui ne semble souffrir d'aucun mal physique, mais évoque son passé :

Voici que l'homme évoque le temps où il était étudiant, un étudiant sérieux, brillant même et on ne peut plus solitaire. Le concours était difficile : des centaines d'éliminés, une poignée de reçus. Il dit : de rescapés. Un membre du jury n'avait pas apprécié ce qui lui était apparu comme un trop d'assurance : « Monsieur Samuel Fischer, vous vous croyez très fort, beaucoup plus fort que vous n'êtes. Cela vous nuira. »

« J'ai été reçu quand même mais de justesse. Je ne sais pas pourquoi je vous raconte ça. » Samuel Fischer répète : « Tout cela est d'une grande banalité ».

⁹ *Ibidem*, p. 264.

¹⁰ *Ibidem*, p. 274.

¹¹ *Ibidem*, p. 277.

¹² *Ibidem*, p. 286.

Un certain Samuel fait face à Julien, avec ses yeux d'un noir intense, sa mèche qui lui couvre une partie de son visage et derrière lui le tableau noir. Samuel, l'enfant maudit, l'enfant grandi trop vite, que *Madame* a saisi.¹³

Cette scène est une répétition de celle qui, une quarantaine de pages en amont, ouvrait le premier chapitre du récit. Le collégien Samuel Friback y récitait ironiquement les vers de Racine « Me cherchez-vous Madame... » à son professeur *gazé* au front, et se voyait alors souhaiter « du malheur dans votre vie » par celui-ci. « Madame » revient sous la forme de « Madame la mort » et Samuel Friback enfant sous ceux d'un adulte nommé Samuel Fischer. La malédiction du jury de concours fait écho à celle du *rescapé* du front. Celui qui a échappé « de justesse » au gaz est maintenant « l'enfant maudit », marqué par la « banalité » du mal qu'évoquait Hannah Arendt à propos d'Eichmann.

Alors que la première partie du récit était racontée du point de vue de Julien Beaune, celui-ci devient « l'autre » dans la seconde. Le narrateur homodiégétique y narre ses diverses rencontres avec lui. Il est désormais avant tout un médecin, un docteur, mais d'un genre un peu particulier, un peu sorcier ou thaumaturge. Il finit par « disparaître » de l'horizon du narrateur comme le personnage de Samuel Friback avait disparu dans la première partie. Le livre se clôt à la terrasse du « café de l'oubli », comme il avait commencé. A nouveau, deux hommes s'y croisent, mais une dissonance grave empêche une fin harmonieuse : l'un des deux, *l'autre*, est devenu un fou vociférant et gesticulant. Une fêlure s'est produite : les histoires ont été traversées par l'Histoire, les lieux ont subi la marque du temps.

3. Lieux, temps, visions.

L'association traditionnelle et toujours vivace dans notre culture (pas seulement scolaire) de "l'Histoire" et de la "Géographie" est la marque du livre de Gérard Macé, *L'autre hémisphère du temps*¹⁴.

¹³ *Ibidem*, p. 298.

¹⁴ Gérard Macé, *L'autre hémisphère du temps*, Gallimard, 1995.

Le lieu de départ et d'arrivée du récit est le Portugal. Ce repère géographique s'inscrit dans une subjectivité française et littéraire : « Il faut avoir l'âme un peu malade pour aller à Lisbonne¹⁵ ». C'est la première phrase de l'ouvrage. Le Portugal est dans notre imaginaire un lieu secondaire, biaisé, intermédiaire : une Espagne que le voyageur aurait manquée, un Brésil pas encore atteint, une course de taureaux sans estocade. Camoens est un Homère seulement « borgne¹⁶ » dont l'odyssée rate Christophe Colomb pour ne suivre « que Vasco de Gama¹⁷ ». Le navigateur portugais le plus célèbre, Magellan, se voit refuser par son roi la lettre de mission que lui accorde finalement le monarque espagnol ; après le tour du monde qui lui a été fatal, ses compagnons reviennent en Espagne en cherchant à ne pas tomber « aux mains des Portugais...¹⁸ » Le dernier chapitre du livre voit le narrateur revenu à son point de départ : Lisbonne. La capitale portugaise est le blason d'un presque-tout devenu presque-rien, lieu de la « Saudade¹⁹ », tristesse du départ inutile et de l'arrivée impossible.

Dans l'ordre du temps, « le premier serait Henri le navigateur²⁰ ». La diégèse historique du récit de Macé est l'univers d'Ambroise Paré, des « Cannibales » de Montaigne : la Renaissance. L'auteur narre les aventures des grands navigateurs espagnols et portugais sur le mode d'une lecture de récits de voyages (Camoens donc, le dominicain Carvajal) complétés par « J'imagine²¹ ». L'auteur s'éloigne ainsi du scientisme, mais non de toute référentialité. Comme nous l'avons déjà vu, c'est un des traits de la collection *L'un et l'autre*. Ces aventures couvrent à peu près un siècle, de la fin du XV^eme à celle du XVI^eme, de Vasco de Gama s'élançant sur l'Océan à Orellana descendant l'Amazone. Ce temps est celui d'une expansion suivie d'un rétrécissement, d'une énorme prise de souffle se terminant en expiration.

Gérard Macé propose une lecture de lectures. Si les textes primaires suivis sont ceux des chroniqueurs portugais et espagnols, nous croyons pouvoir avancer que l'auteur cherche à relancer chez son lecteur le souvenir du *Bateau ivre* de Rimbaud. Il y a tout d'abord le motif

¹⁵ *Op. cit.*, p. 11.

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹ *Ibidem*, p. 97.

²⁰ *Ibidem*, p. 23.

²¹ *Ibidem*, p. 32 et ailleurs.

de la traversée de l'Océan et de l'épuisement auquel aboutit cette traversée. Comme le héros rimbaudien, « l'équipage²² » de Magellan finit misérablement près des quais ; Colomb termine son périple enchaîné, peut-être sur un « ponton » ; Orellana achève la descente de son fleuve sur un radeau dépareillé, criblé des flèches d'indiens hostiles.

À Mexico, Diaz del Castille découvre « ce qu'aucun homme n'avait vu²³ », ses compagnons « qui ont vu²⁴ » Rome et Constantinople n'ont « jamais vu de ville aussi parfaite²⁵ ». À cela répond « la vision des vaincus²⁶ » éblouis d'armures, de canons et de chevaux. Puis le chapitre « Ce que l'homme a cru voir²⁷ » et qui relate la conquête du Pérou égrène sur trois pages quinze occurrences du verbe « voir » au passé simple.

Enfin, le dernier conquistador, Orellana, achève le périple des Espagnols là où commence celui de Rimbaud, en entreprenant de « descendre un grand fleuve²⁸ ». C'est sur « un bateau ivre »²⁹ que Carvajal, le dominicain « éborgné³⁰ » comme les « falots » et les « pontons » du poète voyant, note ses « visions³¹ ». Il a vu ce qu'il voulait voir et le revoit en écrivant³². Quant à son capitaine, Orellana, il « meurt de fièvres sans avoir dépassé l'estuaire » lors d'un retour pour « remonter le fleuve ». Les conquistadors effectuent ainsi le trajet inverse de celui du bateau de Rimbaud, pour aboutir à la même tristesse.

Le mot maintenant galvaudé de « palimpseste » nous semble pouvoir désigner avec justesse le livre de Gérard Macé. En effet, il donne à lire une nouvelle strate, une nouvelle couche d'écriture sur des cartes de géographie (celles des navigateurs), sur des histoires

²² *Ibidem*, p. 19.

²³ *Ibidem*, p. 59.

²⁴ *Ibidem*, p. 60.

²⁵ *Ibidem*, p. 61.

²⁶ *Ibidem*, p. 63.

²⁷ *Ibidem*, p. 73-75.

²⁸ *Ibidem*, p. 79.

²⁹ *Ibidem*, p. 81.

³⁰ *Ibidem*, p. 85.

³¹ *Ibidem*, même page.

³² *Ibidem*, p. 90.

d'Histoire (Camoens, Diaz del Castillo, Carvajal) et sur un poème (celui de Rimbaud). Le lecteur sait ce qu'il a entre les mains : un livre de livres.

Le temps de Pontalis est duel, objectif et subjectif, historique et historien. Le témoignage personnel de Marcel Cohen sur la Shoah est l'aboutissement d'un travail mémoriel déjà mené de plus loin par J.-B. Pontalis lui-même, et dont un exemple encore plus lointain est le récit de « conquista » de Gérard Macé. L'Histoire s'incarne dans des lieux, des objets, des textes. Elle prend aussi la forme de visions, d'images. Ces « visions » ne sont pas forcément celles de l'esprit, mais aussi des yeux, ainsi qu'en témoignent plusieurs textes de Pontalis et de sa collection consacrés à des peintres.

LITTÉRATURE ET PEINTURE.

Les grands écrivains entretiennent souvent une relation privilégiée avec les arts de la représentation, notamment la peinture. Diderot, Baudelaire montraient et jugeaient des tableaux. Les vies des peintres ont cependant, en France, été moins écrites. Marcel Schwob fut, à la fin du XIX^e siècle, un des premiers à s'intéresser à Paolo Uccello. L'un des ouvrages des débuts de la collection *L'un et l'autre, La chair de l'oiseau* de Jean-Philippe Antoine¹ reprend le principe des *Vies imaginaires* pour faire revivre le célèbre artiste italien. Dans les ouvrages qu'il écrira dans les années suivantes, J.-B. Pontalis fera à plusieurs reprises état de son intérêt pour la peinture et pour les peintres, prolongeant ainsi personnellement l'impulsion donnée par son activité éditoriale. Il avouera avoir un peintre préféré : Bonnard. Celui-ci sera alors raconté par Guy Goffette, dans *L'un et l'autre*. Je me propose donc d'explorer à nouveau la circulation d'un motif dans l'œuvre double de l'éditeur-écrivain Pontalis. Ce motif est : une vie de peintre.

1. Oiseaux, forêts.

Jean-Philippe Antoine a choisi de transformer la vie et l'œuvre de Paolo Uccello en une forêt peuplée d'oiseaux. Lisons le texte du rabat de couverture :

On ne peut s'empêcher de noter la constellation de noms qui dans la vie d'Uccello cernent l'importance de la gent ailée. Le nom du chef de guerre anglais auquel les citoyens de Florence décident de vouer le monument exécuté par Paolo -Hawkwood- signifie "le bois du faucon". Il sonne comme l'écho anticipé de la tardive *Scène de chasse* que l'on admire lorsqu'on fait le voyage d'Oxford. Sous sa forme italianisée de "Acuto", c'est-à-dire "aigu", on retrouve le même bec d'épervier. Il n'est pas jusqu'au nom de sa mère, Antonia di Giovanni Castelli *del Beccuto*, qui ne semble participer de cet assaut de becs.

Ce portrait de l'artiste en oiseau est le premier motif du récit. Il apparaît tout d'abord avec la figure du père qui « faisait commerce de volailles et fournissait les meilleures familles

¹ Jean-Philippe Antoine, *La chair de l'oiseau*, Gallimard, coll. *L'un et l'autre*, 1991.

de Florence en chapons, dindes, pintades, faisans² ». Le fils peintre et sculpteur est pourtant le premier à être pourvu d'une « oisellisation³ » patronymique à l'occasion de l'érection d'un monument au condottiere John Hawkwood. Ce *Joannes Acutus* est un oiseau de proie au bec aigu, dans lequel Uccello semble faire son autoportrait en pierre :

Lui-même n'était pas sans ressembler aux oiseaux qui obsèdent sa vie : un nez aquilin vient tôt se poser sur un visage où tout est promu charpente, absence de bonne ou de mauvaise graisse.⁴

Le fils est la prolongation du père, mais aussi son abolition :

Chassé souvent par des coqs en furie, très jeune il prit la volaille en horreur, et en amitié les oiseaux les plus doux : hirondelle, hochequeue, courlis, rouge-gorge, l'invisible rossignol, la chouette qui voulait être sa sœur nocturne, passereaux et moineaux, ou encore les perdrix et bécasses rencontrées en campagne, la vive alouette et son frottis d'ailes, et aussi cet oiseau de paradis qu'il ne vit de longtemps mais dont il avait oui dire que ses plumes transparentes se chargent des couleurs de la lumière, et qu'il est arc-en-ciel au soleil, argent lorsqu'il fait gris, invisible la nuit, sauf son cœur rouge qui chante et palpite, mais si petit.

Il aime aussi éperviers et faucons, qui, au contraire des habitants de basse-cour, ne chassent pas les hommes, sauf si on leur en donne l'ordre⁵.

Nous retrouvons ici « l'effet-lexique » déjà évoqué à propos d'autres ouvrages de la collection. Ce paragraphe contient dix-sept occurrences de noms de volatiles, brossant un portrait indirect du héros. Les oiseaux qui le constituent sont « doux », « petits », parfois « invisibles » ou « nocturnes » comme sa sœur la chouette. Ils chantent et brillent, contrairement aux « habitants de basse-cour ». Le peintre s'exclut du « monde domestique » en choisissant le « monde inspiré ». Il dessine ainsi son destin futur de misère terrestre et de gloire céleste.

L'amour d'Uccello pour les oiseaux apparaît dans sa « première commande d'importance⁶ », la peinture de l'église de Montegatto, exécutée en 1416 ; on y voit François

² *Op. cit.*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 18.

⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁶ *Ibidem*, p. 34.

d'Assise prêchant aux oiseaux. Rompant avec la tradition picturale, Paolo Uccello montre le saint non pas dans l'acte de prédication lui-même, mais après celui-ci, au moment où les volatiles s'en repartent joyeux, quittant le parterre herbu pour s'envoler et virevolter à tire-d'aile sur tout le champ de la peinture, exultant et vibrant d'amour trop plein⁷.

Il pourrait sembler étrange que Jean-Philippe Antoine n'évoque pas, après les volailles et les oiseaux, la figure du dragon. Cet animal est pourtant présent dans les deux Saint George du peintre et pourrait être vu comme l'envers maléfique du moineau ou de la colombe. Il pourrait aussi être considéré comme leur prolongation monstrueuse, au-delà du faucon et de l'épervier. Mais la figure que l'auteur oppose à l'oiseau est celle du « gros ». Les 75 occurrences de ce lexème en une vingtaine de pages centrales⁸ pointent ici « l'autre » qui est le principe de la collection. Uccello, l'oiseau, est en effet le maigre dépourvu « de bonne ou de mauvaise graisse⁹ » qui peut prendre son envol. Le gros est une figure dont la mésaventure est narrée au cours d'une soirée dans un conte à la Boccace : des amis farceurs lui font croire qu'il est un autre que lui-même, et que cet « autre » a rêvé qu'il était le gros. Placé en milieu d'ouvrage, ce conte emboîté manifeste avec insistance son incongruité et le rapport qu'il ne peut qu'avoir avec Uccello. C'est que celui-ci est constamment menacé d'altérité : il pourrait être son marchand de volailles de père, un « pollaiuolo » quelconque, ou son collègue et ami Brunelleschi, ou encore le sculpteur Donatello. La passion d'être soi que décrira plus tard Martine Bacherich est ici mise à l'épreuve. Cette épreuve n'est pas petite :

Le gros finira riche et encore plus gros, Uccello mourra quasiment de faim. Mais il aura été lui-même.

C'est dans la forêt que se meurt l'oiseau :

Poussin et Uccello ont eu le même amour pour le vêtement des choses, qu'ils atteignent l'un et l'autre par différentes sortes d'opérations, tous deux également persuadés par la superficie et par ce qu'elle voile, qu'il faut montrer. Tous deux amants des forêts, et plus encore de cette forêt des forêts qu'est la peinture, car chaque arbre ou tableau peint en cache d'autres, dont plusieurs qu'il efface et qui restent son fond obscur.

⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁸ *Ibidem*, p. 54-72.

⁹ Cf. *supra* note n°4.

Ou encore : car chaque arbre ou tableau peint est comme une page qu'il faut quitter pour comprendre l'œuvre, et quittée on l'oublie ; comment penser alors que le livre est compris ?¹⁰

Comme la forêt, la peinture est le lieu de l'apparence. Il y a quelque chose de platonicien en elle, sa vocation est d'être dévoilée, de révéler ce qu'elle cache. A cette métaphore spatiale s'ajoute celle du temps : l'addition des instants fait la vie, somme des jours vécus et oubliés.

La forêt trouve son plein éclat dans le fracas des trois batailles de San Romano, qui sont autant de bois de lances et d'obscurité. Le tableau de Londres, celui du Louvre et celui des Offices doivent être mentalement rassemblés pour apparaître comme ce qu'ils sont : deux forêts séparées par une « clairière ». Les lances verticales aux deux extrémités s'abaissent au milieu, là où se produit le choc entre Siennois et Florentins. En ce centre est perpétré le meurtre primaire, celui de Bernardino della Scala, transpercé comme un cerf, tandis qu'arbalétriers et chiens se livrent alentour à des chasses secondaires. L'obscurité traversée ça et là de trous lumineux accentue l'impression d'hallali donnée par le tableau. Dans sa description du panneau central, l'auteur insiste sur les « bosquets¹¹ », les « arbres », les « bois », le « sombre », « l'obscur », les « lueurs », « les lièvres », ainsi que sur l'enchevêtrement propre à la forêt. La présence de la trompette près du général florentin vainqueur évoque enfin le cor.

Ce même cor semble retentir aux oreilles du spectateur de la *Scène de chasse* sur laquelle se clôt l'œuvre d'Uccello :

Comme dans les Batailles les débris des lances, au tout premier plan la direction des branches et des troncs cassés, ailleurs le dessin des plantes indiquent les points de fuite. Toujours au premier plan, quatre pins partagent la peinture en parties égales. Chaque paire d'arbres commande une allée perspective dotée de son propre point de fuite, et projette en arrière des troncs progressivement plus minces et obscurs. Ce décor est égal en tous points, sauf la balafre de la rivière et, au pied du second des grands pins, une mare bordée de roseaux. Il est ouvert : en profondeur vers l'horizon nocturne où s'enfoncent les pins, en largeur par

¹⁰ *Ibidem*, p.105-106.

¹¹ *Ibidem*, p. 158 et 159, ainsi que les citations suivantes.

l'intimation qu'il se poursuit de part et d'autre des limites de sa fabrique matérielle¹².

Ce tableau dissimule ce qu'exhibait *La bataille de San Romano* : la mise à mort. C'était au premier plan qu'était transpercé Bernardino della Scala ; ici, la mort du cerf n'est pas visible, elle aura lieu quelque part au centre, au fond des bois. Quel intérêt y-a-t-il à décrire en mots une peinture ? C'est de diriger le regard du spectateur, de lui imposer une vision. Jean-Philippe Antoine choisit ici de décrire un meurtre, un crime. C'est encore une fois « l'effet-lexique » qui produit cette lecture : les « pins » d'une forêt morte, dont les aiguilles empêchent toute autre végétation, déterminent un paysage de « troncs » « cassés », organisé autour de « points de fuite » parmi des « débris » d'arbres « obscurs », où la rivière est une « balafre » proche d'une « mare bordée de roseaux » et s'ouvrant « vers l'horizon nocturne où s'enfoncent les pins ». Le vocabulaire du texte impose au lecteur une vision d'instruments effilés et pénétrants, de déroute, d'obscurité et de stagnation finale.

C'est dans la forêt que se meut l'oiseau, c'est là aussi qu'il se meurt : à « l'approche d'une orée nouvelle où personne ne sera à son côté¹³ », Paolo Uccello va « voûté dans les forêts près de Valombreuse¹⁴ », court « à travers bois », s'approche d'une « mare », voit s'enfuir les bêtes dans une « clairière ».

Jean-Philippe Antoine aura ainsi raconté une vie en images : images d'oiseaux, images de forêts. Certes, la factualité n'est pas absente de son texte : de nombreuses références précises étayent son récit, qu'elles soient historiques ou géographiques. Uccello est inscrit dans une filiation picturale qui mène à Poussin, puis Cézanne. D'autre part l'auteur-narrateur se raconte lui-même enquêtant et voyageant sur les traces de son héros. Il me semble toutefois que là ne réside pas l'intérêt de son livre, mais bien plutôt dans la vision subjective qu'il donne du peintre, dans sa tentative de substituer l'encre aux couleurs, la plume au pinceau.

¹² *Ibidem*, p. 209.

¹³ *Ibidem*, p. 212.

¹⁴ *Ibidem*, p. 216, ainsi que les citations suivantes.

2. Cadres, fenêtres.

L'apparition de la question de la peinture dans l'œuvre littéraire de J.-B. Pontalis est relativement tardive. On peut la dater approximativement de *Fenêtres* (2000) :

Les fenêtres des peintres : Vermeer, Friedrich, Bonnard- surtout Bonnard. Des femmes à la fenêtre, le regard tourné vers le jardin tout proche ou vers les lointains, le ciel, l'invisible, à moins que ce ne soit vers le vide. Des représentations d'hommes à la fenêtre, sans doute y en a-t-il, je ne m'en souviens pas, ou alors ils se tiennent sur un balcon d'où ils peuvent surplomber la ville. Les hommes ignoreraient-ils le désir d'autre chose ?¹⁵

La fenêtre en peinture est associée à la féminité, à une ouverture et un désir d'ailleurs opposés à l'homme au balcon et à sa posture en surplomb (on pense bien sûr aux parisiens de Caillebotte accoudés au-dessus d'un grand boulevard).

J.-B. Pontalis ne se reconnaît pas dans cette dichotomie ; dans la suite du texte, il compare sa vie à une série de fenêtres ouvertes sur tel ou tel épisode. Nous retrouvons ici l'être de « l'entre-deux » : non pas « femme à la fenêtre », ni « homme au balcon », mais « homme à la fenêtre ». La fenêtre est ce qui permet le spectacle du monde, le signe de la curiosité et de l'ouverture. Elle autorise toutefois à garder son quant-à-soi, à rester dans la maison. Ces « fenêtres qui s'ouvrent¹⁶ » constituent la vie de l'auteur. Les portes, en revanche, doivent rester « fermées¹⁷ » : Elles permettent de raison garder en évitant la confusion et l'indistinct. La fenêtre, la photographie, la peinture sont associées à la notion de cadre :

Il faut au peintre les limites d'une toile pour que l'illimité d'un paysage apparaisse, pour qu'une lampe ne soit pas seulement un objet, mais source infinie de lumière¹⁸.

De même que la photographie du *garçon au regard perdu* produit son « punctum » par le hors-cadre fixé par l'enfant, la peinture existe aussi par ce qu'elle ne montre pas, par ce qui

¹⁵ *Œuvres littéraires, op. cit.*, p. 384.

¹⁶ *Ibidem*, même page.

¹⁷ *Ibidem*, même page.

¹⁸ *Ibidem*, p. 412-413.

excède le cadre. Tel est le cas du *Songe de Constantin* de Piero Della Francesca évoqué dans *Le dormeur éveillé*. On y voit quatre personnages dont le regard vise un hors-cadre. L'empereur endormi rêve à ce que nous ne voyons pas, les deux gardes fixent chacun un point latéral hors du tableau. Quant au serviteur assis au chevet de Constantin, il est un « dormeur éveillé », il regarde le spectateur mais sans le fixer, il l'envisage comme il envisage tous les possibles : victoire, défaite ou encore autre chose ; il songe dans un « entre-deux » qui n'est ni sommeil, ni veille, habitant passager des limbes sous le regard d'un ange. Cet état intermédiaire évoque pour le psychanalyste qu'est aussi Pontalis « l'attention flottante » préconisée par Freud : le thérapeute assis comme le serviteur est attentif à l'inconscient du patient allongé comme Constantin. Mais pas plus que le peintre, il ne perd de vue « le cadre : condition nécessaire à coup sûr pour que la réalité psychique prenne toute sa place¹⁹ ».

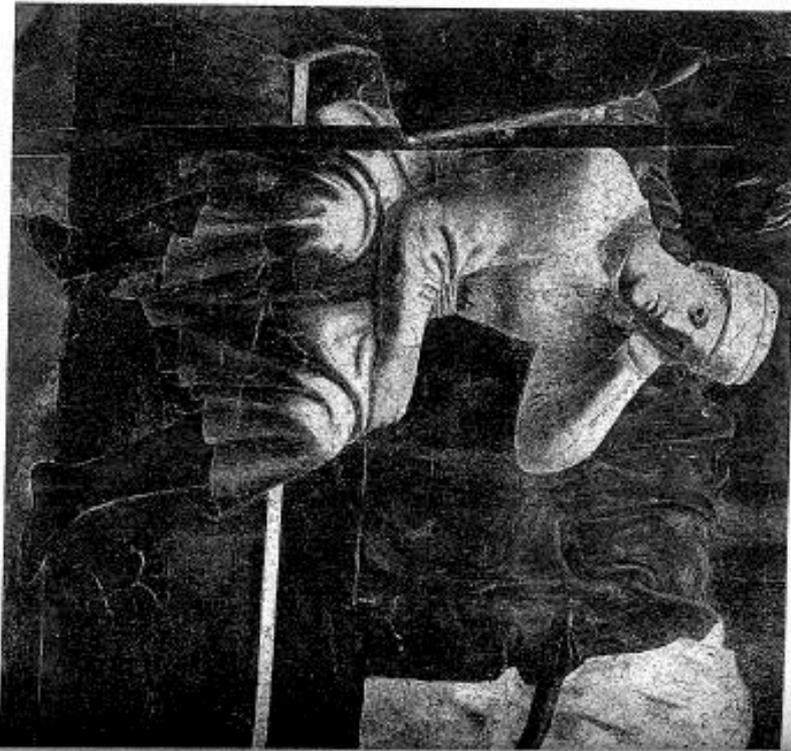
Les peintures évoquées dans *Le dormeur éveillé* montrent précisément cette réalité psychique, cette « cosa mentale », pour employer l'expression de Léonard de Vinci. Dans *Un château au bord du lac* d'Ambrogio Lorenzetti²⁰, une barque semble être un sourire féminin, ou un vagin. Dans le portrait de J.-B. Pontalis enfant²¹ par Foujita, le petit garçon semble être asiatique, comme si le peintre avait fait le portrait non de son modèle, mais de celui qu'il avait lui-même été. Les « squiggles » de Winnicott²² et de ses petits patients montrent ce qui ne se montre pas.

¹⁹ *Ibidem*, p. 412.

²⁰ *Ibidem*, p. 597.

²¹ *Ibidem*, p. 602.

²² *Ibidem*, p. 623.



Piero della Francesca, fresque de la Cappella Maggiore, Le Songe de Constantin (détail), Basilica di San Francesco, Arez.

Le Songe de Constantin

L'homme qui dort se nomme Constantin. C'est un empereur romain, un conquérant, un guerrier sans merci. Son sommeil paraît paisible, bien qu'il doive livrer bataille le lendemain. On aperçoit dans l'angle supérieur gauche du tableau un ange, on dirait le trait d'un éclair traversant le ciel nocturne, ou un grand oiseau qui n'hésiterait pas sur sa direction. Ce visiteur de la nuit a dû rassurer l'empereur : il sortira vainqueur du combat qui l'oppose à son rival Maxence. Cet ange que précède une croix est l'annonciateur aussi de la prochaine conversion de Constantin. Sa lumière éclaire le rouge sang de la couverture et le blanc mortuaire du drap.

À côté de l'homme qui dort, un tout jeune homme assis. Un serviteur, qui n'a pas de nom. Une sentinelle, mais qui s'abandonnerait à sa propre rêverie. Il est le dormeur éveillé. Sa tête penchée s'appuie sur sa main. C'est un rêveur quelque peu mélancolique, peut-être doute-t-il de l'issue du combat, l'ange ne l'a pas visité, ne lui a adressé aucun signe.

Au premier plan, deux gardes. Ce sont, eux, des guetteurs du jour. Ils ont les pieds sur terre. L'un tient fermement une haute lance, il est tourné vers le lit de l'empereur, de l'homme qui dort profondément sous une tente. L'autre nous fait face, il a une arme dans la main, porte un casque de métal, son regard est aussi froid que le casque. Cet homme nous surveille, il nous interdit de nous approcher de Constantin.

Tous ces personnages – l'ange-oiseau, l'homme assis, les deux gardes armés – ont chacun leur mission. Aux postes qui leur sont assignés, ils sont gardiens du sommeil de l'empereur. Ils le protègent, lui et son sommeil, pour

Cet ouvrage a été précédemment publié dans la collection « Traits et portraits », dirigée par Caliste Félous, au Mercure de France.

La petite barque

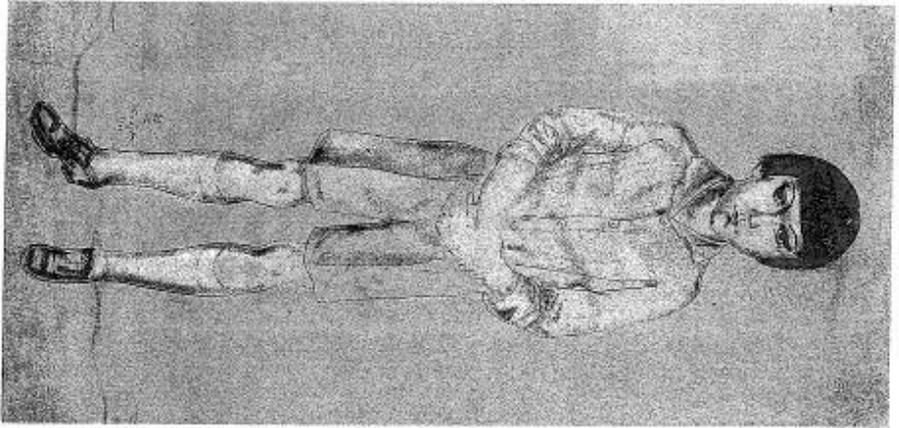
Quand il séjournait dans une ville étrangère, il visitait ses musées, alors qu'il en ignorait la plupart dans sa propre ville. C'était un visiteur consciencieux. À Sienna, il se rendit aussitôt à la Pinacothèque, s'arrêtant devant chaque tableau qu'il examina attentivement. Au bout d'une heure, il lassé, le gagna : toutes ces Madones sur fond doré, répétées à l'infini, c'en était trop. Et puis, soudain, alors qu'il s'apprêtait à sortir, la petite barque, une toute petite barque en creux – c'est le mot qui lui vint –, entrevue, avait qu'on ne voie qu'elle, dans une toile d'Ambrogio Lorenzetti. Qu'était-elle cette barque ? une bouche entrouverte, un sexe de femme ? Toujours est-il qu'il ne l'oublia jamais, qu'il l'emporta avec lui comme un secret, comme une grâce qui lui serait offerte. Chaque fois qu'une femme l'attire, il rent la barque de Lorenzetti. Elle est vide, il en sera l'unique passager.

Sortant de la Pinacothèque, il alla prendre un *espresso* à la terrasse d'un café au bord du Campo. Il y resta longtemps, regardant les belles passantes italiennes qui n'étaient pas des Madones mais avaient les bras dorés. Il lui semble parfois, quarante ans plus tard, qu'il est toujours là, à la même place, au bord de la grande coquille du Campo, prêt à s'embarquer au creux de la petite barque.

Il fut déçu le jour où l'un de ses amis évoqua devant lui le tableau de Lorenzetti. Alors il n'était pas le seul, ils étaient peut-être des milliers à rêver de la barque-bouche-sexe ! Ce n'était pas qu'il voulait s'en réserver la jouissance exclusive, non, ce qu'il souhaitait ardemment, secrètement, c'était d'être le seul à en rêver, le seul à naviguer avec elle, dans l'endos du sommeil : le songe d'un Constantin, qui serait plus avide d'amour que de batailles.



Ambrogio Lorenzetti. Un château au bord du lac Pinacoteca Martozola, Sienna.



Portrait de l'auteur enfant par Foujita, collection particulière.

Alors, celui du petit Chinois ? J'aperçois bien quelques-uns des motifs qui m'ont fait y revenir : le souci de trouver un frère lointain et cette quête, si longtemps poursuivie, de me trouver un « vrai frère » : le désir d'acquiescer une autre identité que celle qu'assignent l'état civil, la profession, l'appartenance à un milieu ; la déception ressentie devant le portrait effectué par le peintre, cette représentation de moi que je tiens à la fois pour ressemblante et trompeuse – comme si un autoportrait avait des chances d'être plus véridique :... ou encore l'ébauche peut-être d'un roman familial qui ferait de moi un enfant venu de la Chine, d'un pays inconnu, plutôt qu'issu de ses parents, un enfant adopté, un orphelin sorti des limbes, que sais-je ?

Sol, mais pourquoi avoir oublié, comme je viens de m'en rendre compte (?), que j'avais déjà raconté la scène ? Pourquoi cette permanence du souvenir doublée de cet oubli ?

Au fait, quel est le titre du livre où j'ai donné vie au Chinois ? *Un homme disparu*... Apparition, disparition, réapparition du portrait comme du souvenir, de ce temps d'une enfance qui ne consent pas à mourir, dont nous relassons de nous séparer.

Y aurait-il dans quelque Chine imaginaire des immortels qui auraient gagné leur immortalité pour avoir cru en l'éternel retour du même, pas tout à fait le même ?

J.-B. Pontalis, *Œuvres Littéraires*, portrait de l'auteur par Foujita, Gallimard, coll. « Quarto », p. 596-597.

S'il reconnaît et apprécie l'importance du cadre, Pontalis n'en est pas moins un fin amateur d'aquarelles, ou plutôt de « watercolours ». Celles de Turner s'attachent à « dissoudre les frontières entre ciel et mer, pour que s'entremêlent le mouvement des nuages sombres et celui des vagues déchaînées²³ ». Le cadre est différent de la séparation, il distingue mais n'exclut pas. Dans les Watercolours de Turner, « plus rien n'est séparé²⁴ ». A l'intérieur d'un cadre qui est celui du tableau, elles « abolissent toute frontière et toute forme fixe », réalisant en couleurs ce que le réel empêche : « Si le refus des séparations et l'amour des différences pouvaient aller de pair²⁵ ! »

Dans un chapitre d'*Elles* (2007), J.-B. Pontalis évoque les femmes qu'ont peut « voir en peinture²⁶ ». Pour lui, les figures féminines peintes s'opposent aux nudistes vues sur des plages. Les premières exercent sur l'écrivain un attrait sexuel, les secondes non. C'est que le peintre est un « voyeur²⁷ » qui à son tour fait de celui qui regarde son tableau un « voyeur impuni », lui communiquant son propre désir. En ce sens, *L'origine du monde* de Courbet se situe, comme l'œuvre de Lorenzetti, au plus près du « secret de la femme²⁸ » que l'homme cherche à dévoiler. Ce secret reste toutefois insaisissable.

Je me dis que l'irrésistible et permanent besoin que Bonnard a ressenti de peindre Marthe, de la peindre encore et encore, à chaque fois comme pour une première fois, de la peindre nue, venait de ce que même toute nue, il ne la saisissait jamais toute ; la boudeuse, qui fut d'ailleurs une grande menteuse, gardait son secret. Ce fut elle qui, au fil des années que dura leur union, se montra possessive. On a trop vite vu en Bonnard le peintre du simple bonheur de vivre : les jardins, le chatolement des couleurs vives, les tables chargées de fruits. Mais regardez les photographies que nous avons de lui, vous y verrez, discrètes mais présente, les marques de la mélancolie.²⁹

L'insistance obsessionnelle que mit Bonnard à peindre sa compagne répond au « secret » que celle-ci refuse de dévoiler. Ces quelques lignes exemplifient un des enjeux du

²³ *Ibidem*, p. 612.

²⁴ *Ibidem*, même page.

²⁵ *Ibidem*, p. 613.

²⁶ *Ibidem*, p. 762.

²⁷ *Ibidem*, p. 763.

²⁸ *Ibidem*, p. 764.

²⁹ *Ibidem*, même page.

pari biographique, pour reprendre la traduction française du titre de l'ouvrage d'Ann Jefferson : la peinture peut n'être pas plus autotélique que le texte et renvoyer à des vies singulières, en l'espèce celles du peintre et de son modèle. Bonnard peint moins « le bonheur de vivre » de tout le monde que sa blessure particulière, la fêlure qui est éminemment la sienne, et celle de Marthe.

3. « Elle, par Bonnard, et toujours nue ».

C'est donc en 2007, dans *Elles*, que J.-B. Pontalis désigne nommément Bonnard comme son « peintre de prédilection ». Peu d'années auparavant, il aura aussi écrit le livre intitulé *Fenêtres*. Or, ces deux sujets, Bonnard et les fenêtres, ont déjà été traités par Guy Goffette dans *Elle, par Bonheur, et toujours nue* paru dans *L'un et l'autre* en 1998. Voici donc un nouvel exemple de rétro-action de l'œuvre éditoriale sur l'œuvre auctoriale de Pontalis.

a) Portrait de l'auteur en amant.

Guy Goffette s'écrit lui-même comme auteur-narrateur autographe et autodiégétique en ouverture et fermeture de son livre, ainsi que dans un chapitre central. Les deux chapitres liminaires sont typographiés en italiques. Le « je » auctorial, Guy, s'y adresse à « vous », le peintre :

Pardonnez-moi, Pierre, mais Marthe fut à moi tout de suite. Comme un champ de blé mûr quand l'orage menace, et je me suis jeté dedans, roulé, vautre, pareil à un jeune chien³⁰.

Cet incipit ouvre le récit sur un « topos » : le coup de foudre. Mais alors que ce topos concerne habituellement un héros et une héroïne intradiégétiques, c'est ici l'auteur qui tombe amoureux. Le premier chapitre du livre raconte en effet la rencontre entre l'auteur-narrateur et

³⁰ Guy Goffette, *Elle, par bonheur, et toujours nue*, réédition Folio, 2015, p. 13.

le tableau *L'eau de Cologne* (ou *Nu à contre-jour*) exposé au Musée des Beaux- Arts de Bruxelles. Le deuxième amant de Marthe y raconte au premier sa rencontre avec Marthe. La métaphore du coup de foudre est introduite (« quand l'orage menace ») puis développée quand l'auteur-narrateur quitte le musée sous une pluie battante et aperçoit « une femme en robe rouge³¹ » qu'un tramway manque de renverser. Cet épisode « au présent » permet l'épisode « au passé » du chapitre suivant, où Pierre sauve Marthe des roues d'un autre tramway, parisien celui-là.

Aux deux-tiers du livre, le « je » auctorial reprend la plume pour s'adresser à un « vous » qui n'est plus Pierre, mais Marthe :

Ô songeuse, les bras posés sur la nappe à carreaux rouges, songeuse aux cheveux d'organdi et de sainfoin, qui ne voyez plus rien autour de vous, ru Black qui mendie un sucre blanc, ni que le café fume, ni même vos mains qui tournent du bout des doigts la pierre de quel chagrin, si vous saviez comme vous êtes belle pourtant et combien nue dans cette blouse jaune qui montre votre cou et donne à vos lèvres le velours du baiser, le pourpre hardi d'un mamelon dressé, si vous saviez de quel amour déchiré et battu à grands vents vous aime celui qui, là-haut, trempe son pinceau dans la lumière des lampes et des hautes fenêtres³².

Dans un entretien avec Martine Boyer-Weinmann réalisé à la bibliothèque municipale de Lyon³³, J.-B. Pontalis énonçait avec un demi-sourire l'« interdiction » faite aux auteurs de sa collection de pourvoir leurs textes de notes en bas de page. Cette défense (humoristique et feinte ?) est strictement respectée par les rédacteurs de *L'un et l'autre* qui se voient ainsi, à leur corps défendant peut-être, assignés à la poésie.

La mise à distance du scientisme ne nous empêchera pas, malheureux universitaires que nous sommes, de reconnaître dans ce passage une textualisation primaire de *La nappe à carreaux rouges*³⁴ et secondaire de *Jaune et rouge*³⁵ ainsi que de *Le café*³⁶. Comme dans son livre sur Verlaine, Guy Goffette cherche ici à rendre un équivalent personnel de l'œuvre de

³¹ *Ibidem*, p. 16.

³² *Ibidem*, p. 106.

³³ https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=645. Consulté le 16/10/18 à 10h19.

³⁴ 1910, huile sur toile, 83 x 85 cm, collection particulière.

³⁵ 1915, huile sur toile, 62 x 55 cm, collection particulière.

³⁶ 1915, huile sur toile, 73 x 106,5 cm, Tate, Londres.

son biographié. La forme du poème en prose permet une référentialité spéciale, intermédiaire entre objectivisme et textualité pure. De même que Baudelaire cherchait à saisir Paris par le prisme de son « spleen », Goffette cherche à s'appropriier ses sujets par une prose rythmée. C'est le vocatif « Ô » qui instaure d'emblée un souffle et une subjectivité qui courent en une longue phrase scandée par les anaphores « ni » et « si » et qui aboutira à l'invocation du dieu peintre. Les bases rythmiques de ce poème en prose sont l'alexandrin entier (« songeuse aux cheveux d'organdi et de sainfoin ») ou l'hémistiche d'alexandrin (« ni que le café fume »), ainsi que le décasyllabe entier (« le pourpre hardi d'un mamelon dressé ») ou le demi-décasyllabe (« ni même vos mains »). Ces unités rythmiques sont comme autant de « fenêtres » sonores qui équivalent aux « fenêtres » visuelles qu'on voit dans le tableau de Bonnard : rectangles du mur et carreaux de la nappe.

Dans le tableau, Marthe est vêtue. Le poète-biographe la dévêt en dirigeant le regard sur « Black qui mendie un sucre blanc » (le chien noir évoquant le sexe féminin à l'instar du chat noir de l'Olympia de Manet), le « mamelon dressé » sous la blouse et le « bout des doigts » manipulant la pierre d'un « chagrin ».

Dans la dernière page du livre, typographiée en italiques, le « vous » désigne à nouveau Pierre Bonnard. Mais ce « vous » s'accompagne d'un « nous », d'une nostration qui englobe tous les hommes. Goffette s'inclut dans la communauté de ceux qui regardent les femmes : « elles » :

Elles sont mille et mille et passent dans la rue en captant le soleil et les lumières des villes, et nous qui allons mourir, nous oublions d'un seul regard qui nous sommes et ce que nous cherchons.

Quelquefois, l'un d'entre nous se lève comme s'il avait perdu ses yeux, et s'en va et se fond dans la nuit.

J'étais cet homme-là, Pierre, quand Marthe m'est apparue³⁷.

Il est bien sûr un peu hasardeux de voir dans ce « elles » une préfiguration de l'ouvrage de Pontalis qui porte ce titre. Il reste néanmoins intéressant de noter que le livre consacré à « l'artiste de prédilection » de l'éditeur se clôt sur l'évocation de cet « autre »

³⁷ *Op.cit.*, p. 155.

qu'est le sexe féminin. Cet « autre » se trouve au terme d'une aventure, « l'aventure du nerf optique » dans les termes de Bonnard, « l'aventure du regard » dans ceux de Guy Goffette³⁸. Aventure qui est une salvation, « car il est dans l'ordre des rêves que l'homme sauve la femme ». Or, cette salvation est réciproque : si Bonnard a sauvé Marthe des roues d'un tramway parisien en « décembre 1893 », c'est, sans le savoir, pour qu'elle le sauve à son tour :

Peut-être de la bête qui dort en lui. Peut-être du vide qui la menace et du temps qui lui pèse comme les générations. Peut-être plus simplement, d'elle-même, du mensonge de la beauté, de son carcan. Afin que, disposant de son corps dans l'étreinte, elle puisse sauver l'homme de la mélancolie de la mort et lui rendre avec la mer le sel inépuisable de l'amour³⁹.

b) P.B., Nabot, Nabis.

L'auteur biographe, Guy Goffette, est donc le premier amant de Marthe. Le second est le peintre biographié, Pierre Bonnard. Le choix biographique semble justifié par Bonnard lui-même : dans une citation du début du livre, il déclare que « ce n'était pas tellement l'art mais la vie d'artiste⁴⁰ » qui l'attirait dans le métier de peintre.

Qu'est-ce donc que « la vie d'artiste ? » C'est d'abord la vie elle-même, au sens strict. Bonnard la trouve dans la ville de Paris, dont il fait son terrain de chasse. L'un chasse l'autre. L'un, c'est Bonnard, l'autre, c'est tout ce que la ville lui offre, le spectacle fondamental. Plusieurs chapitres brossent le portrait de Pierre Bonnard en chasseur, levé tôt, allant « relever ses pièges⁴¹ » connaissant « le chemin de ses proies », attendant « qu'elles sortent de leurs tanières », « ajustant ses yeux comme on règle la lunette d'un fusil ». Ce qu'il chasse, ce ne

³⁸ *Ibidem*, p. 19.

³⁹ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁴¹ *Ibidem*, p. 76, ainsi que les citations suivantes.

sont pas des « cibles de carton⁴² », mais avant tout « le mouvement », les êtres fuyants, « la vie au pied levé », le gibier de passage de la grande ville.

Comme toute chasse, la vie d'artiste n'est pas sans dangers. Le chasseur peut être lui-même chassé, comme ce « nabot⁴³ », Toulouse-Lautrec, qui s'obstine à appeler Pierre Bonnard « P.B. ». « P.B. » comme « P.G. », comme paralysie générale, cette mort à petit feu transmise par la « Goulue⁴⁴ » et ses compagnes chasseresses. Rencontré « au 28 de la rue Pigalle⁴⁵ », Toulouse-Lautrec est l'un des *alter egos* possibles de Bonnard. L'amour qu'il décrit n'est pas si éloigné du sien : les nus de Pierre Bonnard ne pourraient-ils pas être des scènes de bordel ? D'autres alter egos pourraient être les « nabis », les amis du nabot : leur mort à eux n'est pas la syphilis, mais la théorie, la peinture pensée, la « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées⁴⁶ » de Maurice Denis. Chacun a la perdition qu'il peut.

Mais Bonnard aurait aussi pu être un peintre académique, un artiste officiel et fêté, comme « ce Bonnat que monsieur Thiers, le pourfendeur de la Commune, a élevé sur ses genoux⁴⁷ ». Ou alors, il aurait pu être « Vuillard, l'extraverti⁴⁸ » choisissant le repli et la restriction chromatique. Mais non : « Bonnard, au contraire, introverti, ouvrira, dans le champ lumineux des couleurs, toutes les fenêtres possibles sur la beauté de Marthe et du monde ».

Nous voyons ainsi que ce biographe très particulier qu'est Goffette décrit son héros en tressant autour de lui une guirlande de mots, une chaîne lexicale qui produit un effet pointilliste : Bonnard est autant ce qu'il n'est pas, ce qu'il est presque, que ce qu'il est.

⁴² *Ibidem*, p. 78, ainsi que les citations suivantes.

⁴³ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁴ Nommée p. 50.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 52, ainsi que la citation suivante.

c) Derrière Marthe, Marie.

Si Pierre a dès le début été le héros-héraut de « la passion d'être soi », Marthe a longtemps voulu être une autre qu'elle-même. Lors de leur première rencontre :

« Je m'appelle Pierre, dit-il. Pierre Bonnard⁴⁹ ».

A quoi Maria Boursin répond :

« Je m'appelle Marthe de Mélny, appelez-moi Marthe seulement⁵⁰ ».

Quelques secondes auparavant :

Un pas en avant, deux en arrière, c'est déjà Marthe et c'est encore Marie⁵¹.

Au bout de trente-deux ans dans la diégèse et de 115 pages dans le récit :

Le lendemain, Pierre s'occupe des formalités et découvre le pot aux roses : Marthe de Mélny n'existe pas, c'est un nom d'aristocrate, un nom de courtisane, et ce n'est pas son nom. Marthe s'appelle en vérité Maria Boursin. Elle n'est pas née en Italie, mais en France, dans le Berry ; son père n'était ni comte ni baron, ni ruiné, mais un ouvrier modeste qui avait trois vaches, peut-être, et quelques cochons pour joindre les deux bouts⁵².

Ce passage relève de la strate prosaïque du livre de Goffette, celle du narrateur impersonnel et de la factualité. La deuxième strate est celle des noms : dans l'Évangile Marthe s'affaire, vaque à ses faux devoirs d'hôtesse, tandis que Marie est la vraie amante du Christ. Paradoxalement, c'est la nudité qui aura voilé l'amante :

Pourvu que Pierre la regarde encore et encore et la fasse fleurir nuit après nuit, Marthe consent à être nue devant lui et prise, surprise, dessinée

Nue sur le lit juste après l'amour, voluptueuse encore, indolente, une main caressant le sein où le plaisir longuement s'étire,

⁴⁹ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁵¹ *Ibidem*, p. 19.

⁵² *Ibidem*, p. 116.

Nue à demi enfilant ses bas et tournant la rouge jarretière, la jambe prête aux pires écarts,

Nue aux bas noirs sous la lampe et plus que nue, la tête prise dans l'écume des chemises, et livrée aux rougeurs,

Nue à la baignade, nymphe penchée sur le miroir d'eau, Nue au tub se lavant, accroupie, à genoux, cassée,

Nue dans son bain longue sous l'eau verte rêveuse,

Nue debout à sa toilette, en escarpins à talons hauts, ou courbée, s'essuyant une jambe, se coupant les ongles des pieds, nue et cambrée, brûlant tout l'or du jour dans ses courbes,

Sanguine alanguie nue et roulant sur ses reins comme des cigarettes les sulfureuses rêveries du poète de Parallèlement,

Chloé nue pour son Daphnis dans les pages de Longus,

Nue rose ou bleue ou verte ou jaune, et la lumière n'en revient pas, Nue au miroir, au lavabo, à contre-jour,

Nue au gant de crin, au couvre-pied, à la toque, au basset,

Nue au crayon, au fusain, à la gouache, nue à l'eau et à l'huile, Nue en bronze

Nue à toute heure et, jusqu'au dernier jour,

Nue, toujours Jeune et gracile comme si le temps

S'était arrêté pour elle, pour lui, le jour où, dans sa chambre pauvre, il te vit pour la première fois sortir du paravent

Nue par bonheur, par Bonnard nue

Marthe nue cent quarante-six fois peinte, Marthe sept cent dix-sept fois croquée nue dans les carnets, dessinée dans l'air, perdue dans les arbres, caressée dans l'eau,

Marthe trente-deux ans nue, la tête baissée ou les yeux clos, gardant son secret, Dérobant Marie.⁵³

⁵³ *Ibidem*, p. 82-84.

C'est ici la « couche » proprement poétique de ce tableau qu'est aussi le livre de Goffette, tentative d'équivalent verbal de la peinture de Bonnard. Comme l'on sait, celle-ci est en partie une évolution du pointillisme : les « points » de couleur finissent, assemblés, par constituer une image. Chez Bonnard, ces « points » sont souvent de petits carrés identiques entre eux. Goffette procède de même : les 23 occurrences du lexème « nue » aboutissent à une image verbale et mentale. Leur position anaphorique en début de vers est semblable au placement central d'un motif dans un tableau.

Sur le plan de la sociologie de la réception, nous retrouvons ici une caractéristique de la collection : le ciblage d'un lectorat cultivé. Dans ce cas, qui est celui de la France, il s'agit même d'un lectorat très cultivé, puisque l'écho recherché est manifestement biblique. Facile à provoquer dans un contexte anglo-américain ou occidental en général, il l'est moins chez nous. La pointe poétique finale est « Marie », succédant à « Marthe » tout au long du texte. Cette référence à l'épisode évangélique opposant le profane au sacré est renforcé par plusieurs autres éléments. La femme « prise, surprise » au bain évoque Suzanne et les vieillards, d'autant plus que les chiffres « trente-deux », « cent quarante-six » et surtout « sept cent dix-sept » ont clairement, dans leur alignement, une sonorité biblique. Cette « biblicité » est finalement pointée par le dernier vers,

Dérobant Marie

devant lequel tout lecteur de l'Écriture se trouvera remis en présence des innombrables dérobades du Très-haut.

Le 13 août 1925, Pierre épouse sa compagne et apprend son vrai nom : « une fenêtre s'ouvre, une autre se ferme⁵⁴ ». Le motif de la fenêtre est omniprésent dans l'œuvre de Bonnard. Nous le retrouvons ici dans sa biographie par Goffette, et plus tard dans un livre de Pontalis.

Nous avons vu plus haut que J.-B. Pontalis en est venu à considérer sa propre vie comme une succession de fenêtres ouvertes sur tel ou tel épisode. Dans le livre de Goffette,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 117.

paru une dizaine d'années plus tôt, la fenêtre a une dimension de jalon psychique. L'ouverture et la fermeture entretiennent un rapport dialectique : ouvrir quelque part signifie fermer ailleurs. Le mariage clôt ainsi la vie sacrée et ouvre la voie à la vie profane, définitivement dévolue à Mme Bonnard. Pour que cette ouverture/fermeture soit possible, il aura toutefois fallu qu'une troisième fenêtre se ferme aussi et que Renée Monchaty se soit donnée la mort.

4. Portrait de l'artiste en vaincu.

Le livre de Jean-Philippe Antoine sur Uccello et celui de Guy Goffette sur Bonnard posent sur la peinture un regard de poète. Tout différent est le point de vue de François Gantheret dans sa *Petite route du Tholonet*⁵⁵ consacrée à Cézanne. Psychanalyste, Gantheret fut l'un des collaborateurs de J.-B. Pontalis à la «Nouvelle revue de psychanalyse». Contrairement à Antoine et Goffette, il ne cherche pas à créer chez son lecteur un « effet-Cézanne », à donner un équivalent verbal de sa peinture. Sa démarche est d'inscrire en raison, de décrire le rapport personnel qu'il entretient avec son biographié.

Le point de départ du récit est géographique, comme l'indique déjà le titre. Dans un premier chapitre autobiographique, l'auteur narre un épisode de sa jeunesse. Cherchant à retrouver une femme à la suite d'une fausse rupture, le jeune héros-écrivain arpente une route des environs d'Aix. Il ne trouve pas les traces de la jeune femme. Mais il trouve celles d'un peintre :

Jadis est un drôle de mot. Un de ces mots qu'il ne faut pas considérer trop attentivement, sous peine de le voir s'isoler, cristalliser, devenir cet objet incongru déposé par une crue sur la berge et que l'animal assoiffé que je suis contourne soigneusement en lui jetant un regard oblique, rapide et méfiant, pour aller chercher l'eau vive qui coule un peu plus loin.

Jadis, donc, je ne l'aimais guère, Paul Cézanne. Il m'indisposait vaguement quand je le rencontrais au hasard d'une visite en ces lieux que l'on parcourt lentement, salle après salle, chacune gardée par un vieil homme en uniforme,

⁵⁵ François Gantheret, *Petite route du Tholonet*, coll. « L'un et l'autre ». Gallimard, 2005.

assis, les yeux vides, et à qui je prêtais toujours un long et pesant ennui. Enfin, cela c'était jadis : maintenant il y a des dames et même de jeunes demoiselles⁵⁶.

Ce texte est un texte de psychanalyste. La méfiance à l'égard de « jadis » est celle du thérapeute, ou auto-thérapeute, pour qui comme on sait le temps ne fait rien à l'affaire : l'inconscient est présent partout et toujours. Le piège qu'il cherche à éviter est celui du « souvenir-écran », cette reconstruction *a posteriori* qui cache le souvenir réel. Bien sûr, le souvenir-écran est proche du vrai souvenir, il est un indice de sa proximité mentale. C'est pourquoi il importe d'en explorer les alentours afin de trouver « l'eau vive ». Le lieu fallacieux, celui de l'eau morte, des « yeux vides » et de « l'ennui », est le musée ; on pense ici au « vertige du mélange, dont nous infligeons le supplice à l'art du passé » déploré par Valéry⁵⁷. La figure surmoïque du « vieil homme en uniforme » fait écran, cache ce qu'elle prétend montrer. Pour trouver la source, il faut chercher « des dames, et même de jeunes demoiselles ».

La petite route du Tholonet du titre mène à la montagne Sainte-Victoire si souvent peinte par Cézanne :

Au centre, évenrant la colline qui sans cette blessure serait venue s'apaiser dans le champ de droite, la tranchée. Nette, énorme, définitive. Insondable. Brun sombre, entrailles de terre. Coupure sans appel d'un coup de hache asséné par un dieu péremptoire, elle sépare pour toujours la demeure humaine de la déesse lointaine. Et comme pour souligner à l'usage des hommes qui s'aventureraient là l'interdit de même s'en approcher, quelques piquets dérisoires en marquent de chaque côté les lèvres. Un effrayant sexe de femme tapissé de sang noir.⁵⁸

Ce texte serait-il une première description de peinture de sexe féminin, préfigurant celles de Pontalis évoquant Lorenzetti et Courbet ? Toujours est-il que François Gantheret choisit délibérément d'inscrire la montagne Sainte-Victoire dans un symbolisme sexuel. Comme la barque d'Ambrogio Lorenzetti et *L'origine du monde* de Gustave Courbet, « la tranchée est donc ici un vagin interdit à l'homme qui doit pourtant s'y introduire et le franchir s'il veut accéder à « la déesse lointaine ». Dans la suite du texte, l'auteur affirme la similitude et même l'identité de la « chair blanche » de la montagne avec « celle de Bethsabée, des

⁵⁶ *Op.cit.*, p.17.

⁵⁷ Paul Valéry, *Oeuvres*, tome 1, Le livre de poche, Paris, 2016, p. 1313.

⁵⁸ Gantheret, p. 60, ainsi que les citations suivantes.

baigneuses, d'Olympia, de toutes les femmes qui hantent ses toiles, de *la femme* qui depuis toujours le fascine et le terrifie ».

Cézanne peint non seulement la femme, mais aussi l'homme. Le quinzième chapitre du livre a pour sujet le portrait d'Achille Empereire, dans lequel certains critiques voient un souvenir sarcastique de *Napoléon Ier sur le trône impérial* d'Ingres :

C'est aussi une charge contre le père, et il n'est pas besoin de psychanalyse pour s'en apercevoir : car Empereire, que Cézanne a peint sans doute à Aix, occupe ce même fauteuil au tissu blanc semé de fleurs où Louis-Auguste, massif banquier, lisait L'événement deux ans auparavant, le même où il était brièvement apparu de profil dans l'ouverture de Tannhäuser avant que, de version en version, il disparaisse. Et c'est un nain qui vient prendre la place laissée vide, un nain royal qui doit faire reposer ses pieds sur un petit tabouret car ses jambes trop courtes n'atteignent pas le sol.

Ce nain, c'est aussi Cézanne lui-même. Là où dans le portrait de son père il avait placé sa Nature morte, sucrier, poires et tasse bleue, furtive apparition de Paul au-dessus de la tête de Louis-Auguste, il a écrit-seul exemple d'un tel « collage » dans toute son œuvre-en lettres d'imprimerie majuscules planant sur la tête d'un ami :

ACHILLE EMPERAIRE PEINTRE

Lui qui ne signait jamais ses toiles-ou alors il fallait insister pour qu'il s'exécute, de mauvaise grâce-, il proclame là en défi, en fierté, un PEINTRE qui n'est autre que lui-même.⁵⁹

L'écriture de Gantheret s'oppose ici en tout à celle d'Antoine et de Goffette. Le choix de l'objectivisme est délibéré, ainsi que la mention, même réthoriquement minorée, du sol théorique sur lequel l'auteur s'appuie. La référence à d'autres toiles de l'artiste reprend le procédé habituel des critiques d'art. Cet objectivisme est au service d'un point de vue désormais classique, quoique peut-être révolutionnaire du temps de Cézanne : le portrait est en fait un autoportrait. La marque plus particulièrement psychanalytique de l'interprétation de Gantheret se trouve dans le dédoublement de l'autoportrait/portrait : en me peignant, je peins aussi mon père, que j'abolis en le dégradant. La complexité de l'œuvre tient en l'aboutissement réconciliateur qu'est la figure de l'alter ego magnifié quand même, de l'ami ridicule mais peint en majesté.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 86-87.

L'objectivisme de François Gantheret est double : tourné vers Cézanne, le peintre, mais aussi tourné vers lui-même, l'écrivain.

Être, soi-même, tout entier, objet de lecture. Ces morceaux, ces traits disparates, hérités de nos ancêtres ou glanés par nous au hasard de notre histoire, ces visages hétéroclites que nous nous découvrons dans le miroir, certains séduisants, d'autres qui nous répugnent, ces mouvements contradictoires, antagonistes parfois, haine, amour, désir, honte, envie, dégoût, que quelqu'un, lecteur attentif de nous, en fasse des signes. Qu'il les engrange et les unifie dans une alchimie interne, qu'il les parcoure, les ordonne et les relie, en fasse une image perceptible, cohérente et, si possible, aimable. Mais d'abord viable, comme on dit d'un enfant qui peut survivre à sa naissance⁶⁰.

Être, c'est être viable, pouvoir vivre. Il s'agit bien sûr ici de la vie psychique ou mentale, dont nul n'ignore plus au moins depuis Lacan que la vie tout court ne saurait faire fi. L'auteur s'était posé en début de chapitre la question de savoir pourquoi il désirait « être lu⁶¹ ». La réponse donnée ici cherche à substituer à cette question une autre : comment survivre, comment vivre ? C'est la lecture qui donne la vraie réponse, la cause première. La vie n'est vécue que si elle est lue, ou vue. Le peintre et l'écrivain sont frères en cela ; l'un comme l'autre cherche à donner une image, ou un texte de lui-même, dans lequel il puisse se reconnaître, et dans lequel son semblable puisse se reconnaître aussi. Si cette lecture n'est pas possible, si la vision est oblitérée, la vie cesse. Le fou, le psychotique est celui qui ne peut ni se lire lui-même, ni être lu par les autres, il est mort au monde. Dans d'autres chapitres, François Gantheret décrira la menace de paranoïa qui pèse sur Cézanne : « crainte malade d'emprises imaginaires⁶² », recherche de « l'idée pure⁶³ », refus obstiné de signer ses toiles du nom qui est aussi celui du père. A cette menace, la lecture par un lecteur, par un « frère », apporte une parade à laquelle l'écrivain comme le peintre ont recours.

Comme Goffette et plus tard Pontalis, François Gantheret termine son livre debout devant une fenêtre :

⁶⁰ *Ibidem*, p. 104.

⁶¹ *Ibidem*, p. 103.

⁶² *Ibidem*, p. 129.

⁶³ *Ibidem*, p. 133.

J'étais solitaire, devant ma fenêtre ouverte, et brusquement quelqu'un m'a manqué⁶⁴.

L'écrivain se trouve face à un paysage, comme le peintre devant sa toile. Ce paysage est le réel. Non pas la portion du réel qu'il aime, comme chez Renoir, non celle qu'il n'aime pas comme chez Zola, mais le réel entier. Il y a une cheminée d'usine dans le paysage qui aurait pu être idyllique de L'Estaque, il y a une tranchée béante devant la Sainte-Victoire. C'est que Cézanne est un vaincu, il a « osé échouer⁶⁵ », il est « malade-mais-en-vie⁶⁶ ». Le psychanalyste Gantheret voit dans les tableaux du peintre Cézanne l'objectivation d'une perte fondamentale qu'il ne peut définir, mais dont l'œuvre témoigne. Aucune trace objective de la vie du jeune Paul Cézanne ne permet d'établir la mort d'un frère, le deuil d'une mère ou un autre traumatisme concret. Ce qui permet à François Gantheret d'affirmer une défaite originelle est l'œuvre elle-même, son refus de coïncider avec une esthétique, de plaire. Mais, et c'est là que la démarche biographique est éclairante, Cézanne n'a cessé de solliciter les instances officielles, de porter lui-même en charrette ses toiles aux divers salons et académies pour se voir chaque fois refuser, rebuter. Tout se passe comme si la vie et l'œuvre étaient l'interminable réitération d'une défaite première.

« On doit toujours s'excuser de parler peinture », écrivait Valéry⁶⁷. Il ajoutait aussitôt : « Mais il y a de grandes raisons de ne pas s'en taire ». C'est qu'en effet elle s'adresse à un voyeur qu'elle somme de réagir, par exemple en mots écrits. Comme la vraie littérature selon Barthes, la vraie peinture doit être « scriptible ». Certains ouvrages de la collection *L'un et l'autre* sont ainsi des réponses d'écrivains à des sollicitations de peintres, des mises en paroles d'images. Elles peuvent l'être sur un plan mimétique, comme chez Jean-Philippe Antoine ou Guy Goffette, qui cherchent à « doubler » l'œuvre peinte, à proposer en quelque sorte un équivalent de ce qu'un aveugle amoureux de peinture voudrait voir. Elles peuvent aussi l'être, comme chez François Gantheret, sur un mode réflexif où la mise à distance permet une perception plus juste, enrichie de la conscience que l'homme, pour citer à nouveau Valéry,

⁶⁴ *Ibidem*, p. 176.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 149.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 151.

⁶⁷ Paul Valéry, *Œuvres, Op. cit.*, p. 1329.

« ne voit que ce qu'il songe⁶⁸ ». Enfin, nous avons constaté que les « livres de peintres » de la collection de J.-B. Pontalis ne sont pas sans avoir fait retour sur leur commanditaire, dont l'oeuvre tardive se nourrit en développant leurs possibilités. En ce qui concerne bien sûr la collection *L'un et l'autre*, le choix de « portraits de peintres » que nous avons opéré dans ce chapitre est largement arbitraire. Il eût été possible de prendre d'autres exemples : *Rouge ou la proie du peintre* d'Idelette de Bure (dont le héros indirect est Georges de la Tour), *Bonjour monsieur Courbet* de Jean-Pierre Ferrini, *Le blanc Fouquet* de Franck Herbert-Pain, ou encore *Rebeyrolle ou l'obstination de la peinture* de Michel C. Thomas. Mais est-t-il possible d'éviter une part de subjectivité dans ce domaine, ainsi que dans celui de la musique ?

⁶⁸ *Ibidem*, p. 1325.

« DE LA MUSIQUE, NE SERAIT-CE QU'UN PEU ».

Glenn Gould, piano solo, de Michel Schneider fut, en 1987, le premier titre de la collection *L'un et l'autre*. Les biographies de musiciens y sont pourtant relativement peu nombreuses *in fine*. Peut-être faut-il voir là un reflet des goûts personnels de J.-B. Pontalis, de son propre aveu plus visuel qu'auditif. Discrète, la présence d'Euterpe est toutefois sensible, comme en témoignent *Bach, dernière Fugue* d'Armand Farrachi, *L'art de la pointe* de Pierre Lartigue (plus particulièrement consacré à la danse), *Mon album Schubert* et *Le royaume de Rücken* de Dominique Pagnier (évocation de Mozart et de sa famille), ainsi que *Caro Carissimo Maestro* de Bernard Chambaz et *Le grand orchestre* de Jacques Réda. Nous souhaitons porter notre attention sur ces deux derniers livres qui nous semblent intéressants à plus d'un titre, après avoir proposé une lecture de la « vita » du virtuose canadien.

1. Un enfant prodige peu prodigue.

Glenn Gould piano solo de Michel Schneider est le premier ouvrage paru dans la collection « L'un et l'autre » en 1988. Certaines pages avaient été pré-publiées un an auparavant dans la *Nouvelle revue de psychanalyse* que dirigeait J.-B. Pontalis¹. Il s'agit donc autant ou davantage d'une étude de cas thérapeutique que d'une biographie de musicien. Si nous nous plaçons du point de vue du directeur de collection, nous ne pouvons que constater une continuité dans l'évolution d'une carrière professionnelle qui reflète une évolution personnelle, une vie. Hyperbiographe par plumes interposées, écrivain lui-même, Pontalis fait naître chacune de ses existences successives de la précédente, en un perpétuel processus de métamorphose. Il est en quelque sorte lui-même ce processus, si l'on n'admet qu'un homme est ce qu'il fait.

Pourtant, le pianiste canadien dont Michel Schneider narre la tumultueuse carrière est un être non de continuité, mais de cassure, de rupture. Cette cassure idiosyncrasique se manifeste dans sa vie d'homme en un rapport particulier à l'« écran » et au corps.

¹ Michel Schneider, *Etre dans la solitude*, dans la « Nouvelle revue de psychanalyse », n° 36, automne 1987.

a) Se briser soi-même.

Le livre de Michel Schneider et la collection de J.-B. Pontalis commencent par ces mots :

En 1964, le pianiste canadien Glenn Gould, qui avait été jusque-là un brillant concertiste, se retira de toute performance publique. Jusqu'à sa mort, en 1982, il se confina dans l'enregistrement de disques, d'émissions de radio et de télévision, et dans la rédaction d'articles exposant son approche de la musique².

Le motif majeur du livre est ainsi énoncé dès ses premières lignes : la rupture, le renoncement, « se retirer ». Le pianiste est un être consubstantiel à la performance qu'il exécute devant un public. Comme le comédien, comme le prêtre, il a à s'acquitter périodiquement d'un rite accompli à intervalles réguliers et en vue duquel se réunissent des hommes qui ne se connaissent pas entre eux. Être un concertiste signifie ne pas être simplement un musicien. Le concertiste peut être « brillant » ou non, avoir un public ou pas. Au XX^e siècle, en Occident, le virtuose d'un instrument de musique remplit un rôle social comparable à celui du prédicateur à l'âge classique ou de l'acteur à l'époque romantique : il a pour mission de transmettre un message à une assemblée. Cesser de jouer, c'est manquer non seulement aux autres, mais manquer à soi-même puisque le cœur du métier est de se produire. En se « confinant », en s'abstenant « jusqu'à sa mort », le virtuose anticipe une entropie inéluctable qu'il était censé conjurer pour lui-même et pour les autres.

Glenn Gould a lui-même avancé des explications à son retrait, par exemple « l'idée que le concert serait une forme de communication dépassée à l'ère des médias³ ». Toutefois, Michel Schneider voit dans la disparition publique de Gould quelque chose de plus mystérieux et plus profond. Il ne s'agirait pas simplement d'une inutilité de l'acte artistique particulier à l'âge de sa reproductibilité industrielle, mais d'un « appel, une attirance, un vertige ; une affinité qu'il savait entre musique et disparition. La rupture de 1964 est l'aboutissement d'une involution dont des signes avant-coureurs avaient été donnés, comme son isolement de trois ans dans le grand nord canadien, au début des années cinquante. La sensibilité du pianiste, le désir d'absence dont il investit la musique seraient-ils comparables à

² Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo*, Gallimard, collection « L'un et l'autre », 1988, p. 11.

³ *Ibidem*, p. 17, ainsi que la citation suivante.

ceux dont Mallarmé et Blanchot estimaient qu'ils étaient le propre de la littérature ? Les sons tendent-ils, comme les mots, à s'abolir ?

Glenn Gould jouant du piano est mis en parallèle avec Descartes recherchant un lieu « aussi solitaire et retiré que dans les déserts les plus écartés⁴ » et avec Platon qui défait « ses liens avec la masse des hommes et élit la compagnie du petit nombre ». Comme eux, il embrasse un idéal monastique formalisé au Moyen âge par Hugues de Saint-Victor et qui oppose la *vita activa* à la *vita contemplativa*. Gould mena la première avant 1964 et la seconde ensuite. « La vie active est laborieuse, la vie contemplative est tranquille ; la vie active se déroule en public, la vie contemplative au désert ; la vie active est vouée à la nécessité d'un voisinage, la vie contemplative à la vision de Dieu⁵ ». La vie intérieure issue en Occident de la tradition platonicienne et augustinienne que décrit Saint-Victor consiste en un cheminement dont le premier stade est celui de la *considération* qui envisage contradictoirement le monde, moi et Dieu ; il s'agit d'abord de discriminer, de refuser ce qui est contraire à l'être (Mozart, le piano de salon), de faire mûrir en soi une négation. Cette phase est suivie de la *contemplation* stable et certaine de la vérité, c'est-à-dire pour Gould d'un acquiescement au jeu pianistique en train de s'accomplir. Dans l'*extase* qui est le troisième stade, l'âme se sépare du corps pour s'unir à Dieu.

Chaque moment de la voie spirituelle est lui-même subdivisé en trois parties. La biographie de Michel Schneider, qui puise donc parfois aux sources de l'hagiographie exemplifiée avec la jeunesse de Gould le premier stade de la *contemplatio*, qui est la *meditatio*, elle-même bien-sûr tripartite (*in creaturis, in scriptorum, in moribus*). Ces catégories sont directement appliquées par le bénédictin qu'est à ce moment Michel Schneider à l'enfance du saint musicien de Toronto.

Le piano est le cadeau de la mère à l'enfant, comme les litanies celui de Vitalie Cuif au jeune Arthur dans *Rimbaud le fils* de Pierre Michon. Elle est son premier professeur, qui commencera par faire de lui le petit génie qu'il ne veut d'emblée pas être tout en le voulant quand même selon le désormais classique schème de l'ambivalence freudienne ou de « l'hainamoration » lacanienne. La mère, anticipant inconsciemment les mises en garde

⁴ *Ibidem*, p. 24, ainsi que la citation suivante.

⁵ Hugues de Saint-Victor, cité par Michel Schneider, *ibidem*, p. 23.

winnicottiennes essaie d'être « a good enough mother » et de modérer les ardeurs oedipiennes de son fils en lui promettant « des récompenses s'il ne jouait pas⁶ ».

Est-ce-à dire que le lecteur se trouve ici être celui d'un récit de cas thérapeutique, en l'occurrence de sujétion à une mère abusive de fait sinon d'intention ? Faudrait-il interpréter la vie de saint comme un récit de névrose, Gould reproduisant à quinze siècles de distance le lien toxique d'Augustin à Monique ? Mais alors comment comprendre la religiosité affirmée qu'on trouvera plus tard dans *Le Très-bas* de Christian Bobin et dans d'autres titres de la collection « L'un et l'autre » ? Nous pensons plutôt que dès la première parution, les textes édités par J.-B. Pontalis relèvent de ce que Bruno Blanckeman nomme des « récits indécidables » qui proposent des pistes au lecteur, lequel de simple récipiendaire devient herméneute, voire auteur de la vie écrite et qui s'écrit devant lui. Il y a une liberté du lecteur-scripteur que le livre de Michel Schneider met en œuvre en lui donnant les éléments qui lui feront décider qui est Glenn Gould.

Cela ne signifie nullement que le biographe est un simple rédacteur, un collecteur de faits parmi lesquels le public aura à choisir. Bien au contraire, il s'avère être lui-même une subjectivité, une « divinité mineure » comme le voulait Marcel Schwob, qui recrée, et donc crée des êtres et un monde. Comme Pierre Michon, Michel Schneider emploie fréquemment les expressions « Je l'imagine⁷ », « J'imagine Gould⁸ », « J'aime à voir en Gould⁹ » etc.

Pour le jeune Glenn, la *meditatio in creaturis* est une expérience difficile, le piano auquel l'a initié sa mère semblant lui interdire l'accès au monde : « il n'eut pas d'amis, du tout¹⁰ », « il avait des rapports déplorables avec ses maîtres et la plupart de ses camarades de classe¹¹ », « il n'aimait pas vivre en ville¹² ». C'est donc vers la *meditatio in scripturis* qu'il se tourne, lisant assidûment des ouvrages tant littéraires que philosophiques, différant en cela, selon Michel Schneider, de la plupart des musiciens. Toute sa vie Gould lira, mais écrira aussi « des dizaines de milliers de pages¹³ » sur les sujets les plus divers. Son activité quotidienne,

⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷ *Ibidem*, p. 21 et 29.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ *Ibidem*, p. 28.

¹² *Ibidem*, p. 30.

¹³ *Ibidem*, p. 31.

presque incessante, ce à quoi il emploie son temps, n'est nullement le piano, mais l'écriture. Il dit à un journaliste avoir l'intention d'arrêter complètement la musique en 1985, pour ne plus faire qu'écrire.

Si ce projet, que la mort empêchera d'être réalisé, avait pu aboutir, la rupture de 1964 aurait donc été menée à son terme : ne plus jouer en public, puis ne plus jouer du tout, se séparer de la musique. La vie de Glenn Gould est donc une véritable ascèse, un chemin de purification qui le mène de la création au Créateur ou de la matière au Verbe si l'on accepte l'hypothèse spirituelle. Si l'on accorde davantage de crédit à une lecture thérapeutique voire compassionnelle, le pianiste canadien a vécu un processus morbide mais libérateur, le menant d'un langage aliéné (la musique venue de la mère) à une parole libre (l'écriture). Evolution ou involution, il s'agit de toute manière d'une vie violente, fondée sur le principe de rupture.

Michel Schneider a eu en main certaines des pages écrites par Gould. L'écriture du pianiste ne ressemble à nulle autre, donnant l'impression d'une rédaction à plusieurs mains, débordant d'une énergie désireuse de tout confier au papier tout en se chiffrant elle-même, laissant à un hypothétique lecteur le soin de se l'approprier ou la liberté de n'en rien faire. Ce qui aura été premier aura été le geste de la main, cette fois musicienne du silence, pour paraphraser Mallarmé.

Comme le symbolisme chrétien, la technique sotériologique de Saint-Victor est trinitaire. Les *Variations Goldberg* de Bach, dont Gould est considéré l'interprète insurpassé sont elles aussi construites selon une série de schèmes tripartites. Après la *meditatio*, le stade suivant de la voie victorine est le *soliloquium*, dans lequel l'âme est seule : « pour Gould, le soliloque, c'est le travail de studio, les innombrables prises, le dialogue avec soi sur la forme, l'idée ».

Le troisième stade est la *circumspectio*, regard tourné, pour s'en détourner, vers les biens sensuels, leurs séductions, le patient déliement des attachements mondains. C'est Gould quittant la scène, quittant les proches, se quittant, revêtant la cendre, ne sortant qu'à la nuit tombée dans sa Lincoln Continental noire, pressé d'en finir avec il ne savait quoi. Le dernier stade est l'*ascensio*, l'élévation, qui a elle-même trois degrés : *ascensio in actu*, s'arracher par les actes, la confession, l'aumône, le mépris des biens, à l'ici-bas ; *ascensio in affectu*, ravalement des

affections, vœu de n'être rien, pour personne ; et enfin, pour ceux qui y parviennent, *ascensio in intellectu*, qui consiste à connaître Dieu¹⁴.

Michel Schneider synthétise les ultimes degrés du parcours sotériologique chrétien issu du néoplatonisme. Se sauver, c'est sauver son âme en la séparant du corps en un processus lent et douloureux. Ce n'est pas le suicide qui permet à « l'enthousiaste » de Plotin ou au chrétien de Saint Augustin de se défaire du « vieil homme », c'est une ascèse dont le martyre est la forme brève et la sainteté la version longue. Cette évolution/involution est dialectique et comporte d'une part une phase initiale d'appui sur (et d'arrachement de) la matière et d'autre part une phase ultérieure de retour au monde qu'il s'agit de contribuer à sauver. Le Glenn Gould de Schneider est en ce sens une préfiguration moins aboutie du Saint François d'Assise dont Christian Bobin contera la vie dans *Le Très-bas*, best-seller de la collection « L'un et l'autre ». Le pianiste canadien et le frère des loups et des oiseaux ont en commun d'avoir été pleinement dans le monde, tout en bas. La célébrité, l'adulation des hommes ont été leur lot ; ce sont les figures populaires, des parangons de mondanité. Mais dans la dialectique spirituelle qui était certainement celle de François et peut être celle de Gould, la célébrité du très-bas menait à la Célébration du Très-Haut, l'adulation des mélomanes à l'Adoration de la Musique.

b) Un écran entre l'un et les autres.

L'un des motifs majeurs qui parcourent le livre de Michel Schneider est celui de l'écran. Il est relié à celui du temps, comme en témoigne le Journal que tenait Gould et qui pose la question du destinataire de l'écrit intime. Pour qui écrit le diariste ? S'il s'agit de lui-même, n'est-ce pas plutôt celui qu'il sera devenu lorsqu'il lui prendra la fantaisie ou la nécessité de se relire, c'est-à-dire un autre ?

Car il y a dans ce secret un paradoxe. Pourquoi les notes doivent-elle demeurer souvent illisibles, tout en utilisant le médium du papier écrit, par définition destiné à être lu par quelqu'un, fût-ce par soi-même ? Illisibles graphiquement, dans le cas de Gould (ou de Paul Valéry), par le recours à l'abréviation, aux

¹⁴ *Ibidem*, p. 32-33.

signes, aux mots codés, aux langues étrangères (Gould encore, ou Valéry Larbaud) ? Pourquoi ce Journal entièrement chiffré ? Parce qu'il n'écrit que pour soi-même, non pour être lu, répondra-t-on. Mais, justement, on ne chiffre que pour rendre indéchiffrable. Devrait-on se cacher à soi-même, par un code dont certes on possède aujourd'hui la clé, mais demain, à supposer qu'on se relise ? Du simple fait qu'on écrit, n'est-ce pas dans le temps qu'on se situe, au temps que l'on se confie ? Gardons cette réponse provisoire : écrire pour soi c'est écrire pour le temps¹⁵.

Le Journal de Glenn Gould est porteur du même mystère que les carnets de Paul Valéry qui fascinaient J.-B. Pontalis. Il s'agit ici de célébrités, mais l'écrit intime a ceci de particulier qu'il est aussi le fait d'anonymes, de sans-noms dont c'est la seule œuvre littéraire. Il se distingue aussi de toute autre littérature par la rareté de son passage par la main du copiste ou la machine de l'imprimeur. Texte unique, il est un dessin tracé par une main, souvent illisible, indéchiffrable. Ecrire pour le temps, c'est écrire pour celui qu'on sera dans quarante ans ou pour les autres dans quarante siècles. Ils me déchiffreront bien après ma mort et mon embaumement : pensons au Champollion conté par Gérard Macé dans *Le dernier des Egyptiens* (paru la même année que le premier livre de la collection « L'un et l'autre ») et dont le travail herméneutique sur les hiéroglyphes emprunte le détour des disparus sans écriture de Fenimore Cooper. Pensons aussi aux sorts de l'antiquité italique, ces discrètes feuilles de cuivre vouant aux dieux infernaux tel ou tel ennemi, messages consolants de vaincus à eux-mêmes, tout autant qu'irremplaçables témoignages pour les millénaires suivants d'une langue dont elles sont parfois l'unique survivance. Comme encore les toiles de Cy Twombly, le Journal de Glenn Gould relève de cette écriture indécidable, autant littérature que peinture, dont la source est le mouvement du poignet et de la main.

Une des figures de l'écran dans la vie du pianiste canadien et dans le récit de son biographe est celle de la radio. C'est par elle autant que par les partitions que le jeune Glenn découvre les musiques auxquelles il restera attaché : Sibelius, Orlando Gibbons, les cantates Elisabéthaines. Comme dans l'autographie de Roger Grenier *Fidèle au poste* qui paraîtra plus tard dans la collection « L'un et l'autre », la radio est perception avant de devenir expression. A l'écoute attentive de l'enfance succède l'activité professionnelle du musicien de métier qui passera une part énorme de son temps dans des studios de radiodiffusion. Une troisième composante de la « radiomanie » de Gould est l'omniprésence du poste allumé dans sa vie

¹⁵ *Ibidem*, pp. 232-233.

quotidienne. Les appartements et les chambres d'hôtel qu'il occupe sont baignées d'émissions radiophoniques, autant que ses longues promenades en voiture et ses innombrables séjours dans des cafés et des bars. La radio fait écran entre le musicien et la musique, entre l'auditeur et le silence. À l'opposé de la plupart des concertistes, Gould redoute le contact direct avec le son produit par un instrument ou son absence. Il lui faut un bruit de fond, une sorte d'acouphène qui le protège de l'être tout en lui permettant d'y accéder, mais à distance, de loin.

Outre la radio, un autre écran est nécessaire à Gould pour vivre la musique : le vêtement ce n'est pas seulement son ouïe, son oreille qui a besoin d'une séparation, mais son toucher, sa peau. Outre « les deux paires de gants qu'il ne quittait presque jamais [...] sous trois ou quatre couches de fourrures ou de vêtements, il portait un habit trop grand, et en dessous un informe tricot à grosses mailles¹⁶ ». Ces vêtements sont pourvus d'une sorte de prolongation qui est sa chevelure laquelle, en plein concert, pend devant ses yeux et son visage. En plein mois de juin, Gould se présente dans un studio d'enregistrement « en pardessus, casquette, écharpes et gants¹⁷ ». À ces habits s'ajoutent « une pile de serviettes de toilette » pour s'essuyer les mains et les avant-bras plongés dans l'eau chaude avant chaque séance de travail, pour une durée variant de vingt minutes à plus d'une heure.

Quel sens donner à cette compulsion de vêtue, à cet emmaillotement ? Si le « moi-peau » analysé par Didier Anzieu renvoie à une catégorie psychanalytique bien connue, la phobie du toucher est aussi l'un des symptômes de la névrose obsessionnelle : l'hypersensible cherche à se protéger en évitant le contact qui est autant souffrance que jouissance. À l'instar du « nerveux » Proust emmitouflé dans ses manteaux et sous ses couvertures, Gould se protège de ces « strokes » qui en anglais désignent les caresses mais aussi les coups.

Comme pour beaucoup d'ouvrages de la collection *L'un et l'autre*, la lecture psychanalytique peut toutefois ici encore céder le pas à une grille religieuse ou spirituelle. Si l'homme est à l'image de Dieu, il est frappé du même interdit de nudité ou de représentation. Le corps et le visage doivent être voilés, la présence directe du divin est dangereuse. La purification des mains et des avant-bras relève du même registre : si le métier est un

¹⁶ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷ *Ibidem*, p. 47, ainsi que la citation suivante.

sacerdoce, comme c'est le cas pour Gould, son exercice est une médiation qui doit elle-même être médiante. Aux gants doit être substituée l'eau lustrale et sacrale.

Après la radio, après le vêtement, le troisième écran entre le pianiste et le piano est le piano lui-même :

Ne jouer du piano que contre le piano est la séparation la plus décisive. Elle consiste à jouer au piano de préférence des œuvres qui n'ont pas été écrites pour lui, mais pour le virginal (Gibbons), le clavecin (Bach) ou l'orchestre (Beethoven, Wagner, *Quintette* de Bruckner, *Symphonies* de Sibelius). [...]. Mais cela ne suffit pas. Il faut encore jouer du piano comme si ce n'était pas un piano. Mais un quatuor à cordes, un orgue ou un clavecin, et oublier de quoi le son propre du piano est fait, chercher des phrasés de violoncelle, lié par « coups d'archets ». Ou encore, préféré un instrument qui ne sonne pas vraiment comme un piano (presque tous ses enregistrements furent faits sur un Steinway dont le son transparent était peu pianistique¹⁸).

Si nous reprenons à nouveau ici la grille de lecture analytique, les mécanismes obsessionnels à l'œuvre chez Gould seraient le déplacement et l'inversion. De même que le jazz de Duke Ellington dans *Le Grand orchestre* de Jacques Réda ne sera pas vraiment de la musique, voire son contraire par la substitution du rythme à la mélodie, le piano de Gould prend corps dans autre chose que du piano, ou dans un anti-piano. L'interprétation spirituelle ou religieuse reste elle aussi possible : dans l'oblation du sacrifice, le fidèle accomplit et annule simultanément un acte : païen il renonce à l'animal qu'il va manger, chrétien il s'incorpore le corps dont il se détourne, pianiste il ne fait pas de piano. D'un point de vue psychique comme d'un point de vue spirituel, il s'agit d'une transgression : pour les autres, Gould est un fou, ou un hérétique. Les amoureux du piano ne lui pardonnent pas sa trahison : celui qui au sein de sa communauté en subvertit les valeurs encourt un châtement bien pire que « l'autre » identifié clairement comme tel.

Le piano-écran de Gould prend forme dans une hyper-intellectualisation du sensible. Son interprétation est d'abord un acte mental par lequel il décompose une œuvre avant de la recomposer. À l'opposé cette fois d'un Duke Ellington, il désincarne de la musique avant de la recréer. Ainsi, son enregistrement des *Variations Goldberg* fut effectué dans l'ordre inverse de la partition : d'abord les trente variations, ensuite l'aria. Comme dans la méthode d'Edgar Poe, l'artiste s'impose de commencer son œuvre par la fin, la désorganisant en la

¹⁸ *Ibidem*, p. 108.

désorganisant. L'œuvre est cette « composition », cet acte voulu et calculé que prônait Paul Valéry. On voit ici dès le premier ouvrage édité dans la collection de Pontalis cet intérêt pour la mentalisation de l'acte artistique dont témoignent ses pages posthumes sur l'auteur de *Charmes*.

Qu'il soit appareil radiophonique, vêtements superposés ou anti-piano, l'écran que Gould interpose entre lui-même et l'autre ou les autres est le symptôme, la clôture liturgique si l'on veut, d'une cassure, d'une rupture qui est in fine celle de son corps.

c) Un « grand corps malade ».

Dans le livre de Michel Schneider, le rapport que Gould entretient avec son corps est marqué au sceau de deux compulsions : le dégoût du sexe et la crainte de la maladie.

La musique interprétée par Gould est asexuée, déssexualisée. Il aime Bach parce qu'il « survit à toutes ses incarnations instrumentales¹⁹ ». Peu importe que « la note provienne du frottement d'un plectre, de la frappe d'un marteau, ou de l'ouverture d'un tuyau au souffle qui le traverse, la musique est ailleurs ». Ce qu'aime Gould n'est pas un acte de procréation physique, une prostitution de la partition, mais le signe d'une transcendance. L'œuvre musicale est un univers de possibles que l'instrument particulier mutile en excluant les autres instruments. Un ingénieur du son auquel il demandait de réduire le plus possible les harmoniques lui répliqua un jour qu'il n'avait « qu'à les écouter au téléphone sur un appel à longue distance ». L'auteur voit en cette désincarnation l'essence de l'art gouldien, qui cherche le plus possible à éloigner le signifiant de chair d'un signifié aérien, spirituel. Plus la musique s'incarne dans un « acte » quasi-sexuel de conjonction de corps et d'instrument, moins elle remplit sa fonction spirituelle, sacerdotale. Pour Gould, c'est l'esprit qui relie, non la chair. Le prix à payer pour cet effort ascétique sont ses blessures et ses plaies, ses stigmates : éclats de voix, chantonnements saugrenus, gestes bizarres. C'est que le verbe s'est incarné et qu'il ne saurait éviter la coupe posée devant lui.

¹⁹ *Ibidem*, p. 136, ainsi que les citations suivantes.

L'aversion de Gould pour la sexualité physique est non seulement musicale, mais concrète, personnelle. Contrairement à son collègue Arthur Rubinstein, il ne considère pas que jouer et faire l'amour « c'est la même chose²⁰ », et se sent plus proche de Barbra Streisand et de « son sens d'une grande intimité qui ne recherche jamais ouvertement le contact sexuel ». Il a la nostalgie de cet instrument ancien qu'est le virginal et n'aime pas « les éjaculations sarcastiques, mordantes, laconiques et brutales du *Sacre du Printemps*²¹ ».

Parfois, quand son pied nu sentait fuir le sable du bord du lac Simcoe, parmi de vastes extensions de lumière calme, lui venait une idée étrange. Il eût aimé être mort et disparu depuis des siècles, comme Orlando Gibbons, n'être plus qu'une sorte de sable que palpent les doigts, machinalement, quand on lève les yeux vers les brumes aqueuses qui montent lentement vers le soir, comme une douleur. Ou quand, au clavier, on retrouve ces harmonies grises, lassantes, ce peu de choses qu'on peut retenir.

Le texte de Michel Schneider se déploie en plusieurs strates dont ces lignes exemplifient le niveau fictionnel. Nous sommes ici proches des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob et, dans la collection « L'un et l'autre », des *Vidas* de Christian Garcin. La focalisation interne est le marqueur de ce que Dorrit Cohn appelle « le propre de la fiction ». Glenn Gould est ici un personnage de roman. Son « pied nu » est la partie la plus basse de son corps, la plus sexuée si le sexe est névrotiquement déplacé. C'est dans le paysage de son enfance, au contact de la terre maternelle qu'il sent monter en lui un désir de dissolution, de mort. Être mort, c'est être un musicien d'autrefois, dont ne subsistent plus que les cantates et les motets. Il y a quelque chose de romantique dans ce désir d'anéantissement ressenti au contact de la nature. Glenn Gould est ici l'un de ces personnages historiques « immigrés » dans la littérature dont parle Terence Parsons. Il cesse d'être un citoyen du réel pour être naturalisé dans la fiction. Ou faut-il parler de « double nationalité » ? Dans l'ensemble du livre de Michel Schneider, ce genre d'« immigration » est relativement rare et son ouvrage reste une biographie assez classique. La fonctionnalisation des sujets sera poussée beaucoup plus loin par des auteurs de la collection *L'un et l'autre* comme Pierre Michon ou Guy Goffette.

Ce n'est pas la mort que désire Gould, mais plutôt une sorte d'ataraxie ou d'apathie pour parler en termes épicuriens et stoïciens, ou d'homéostasie pour mobiliser le

²⁰ *Ibidem*, p. 139, ainsi que la citation suivante.

²¹ *Ibidem*, p. 140, ainsi que le passage suivant.

vocabulaire de la psychanalyse. Il s'agit d'une grisaille, d'une douceur fade, d'une sérénité. Si « manger est infâme²² », c'est sa vraie nature de « pacte avec la chair tuée », si le sexe est détestable c'est comme « désir mauvais de déchirer feuille à feuille le livre intérieur que l'autre porte sous la peau », s'il craint la mort, c'est parce qu'il la considère « une manière particulièrement sale de remettre son corps à la charge d'autres mains ».

Glenn Gould redoute plus que tout la détérioration ou la destruction de son corps. Ce motif est traité dans les dernières pages du livre où Michel Schneider quitte la posture poétique pour se référer à la biographie officielle de Glenn Gould, commanditée par les ayant-droits du pianiste et rédigée par Otto Friedrich²³.

Deux crises particulièrement graves (1960 et 1976) ont été relatées par Gould dans son Journal. De la première, Michel Schneider retient la conclusion totale sous la plume du pianiste des noms de chefs d'orchestre et de médecins, des maux musicaux et corporels, des catastrophes de concert ou d'avion. Pour le biographe second (Schneider donc, et non Friedrich), ces lignes sont « les traces d'une âme confuse qui sait comment l'extase s'atteint à la pointe extrême où le corps se dissout²⁴ ». Ces douleurs intolérables qui empêchèrent Gould de jouer pendant des mois seraient-elles donc de nature psychosomatique ? Glenn Gould aurait-il été un « malade imaginaire » corporéisant son conflit mental ? Si l'on retient cette hypothèse, le virtuose de Toronto aurait été l'un de « nos hystériques mâles » dont parlait Freud et dont Hamlet était l'archétype : le conflit œdipien insoluble trouve une issue physique, le fils incapable de venger son père détruit un ou plusieurs autres corps, le pianiste enchaîné à l'instrument légué par sa mère voit son bras ou son dos tourmenté d'insupportables douleurs.

La crise de 1976 est clairement attribuée par Michel Schneider à l'hypocondrie. Il analyse un passage du Journal de Gould dans lequel est estimée remarquable « l'absence très générale de pronoms de la première personne et de verbes²⁵ ». En renonçant à être un *Je* et à le faire agir, Gould se laisse éclater ou désintégrer « en organes et en symptômes ». Lorsqu'il parle de lui-même, c'est à la troisième personne et au conditionnel. Troubles

²² *Ibidem*, même page.

²³ Otto Friedrich, *Glenn Gould, a life and variations*, Random House, 1989, mentionné par M. Schneider, *op. cit.*, p. 227.

²⁴ *Ibidem*, p. 229.

²⁵ *Ibidem*, p. 230.

oculaires, atteinte du labyrinthe de l'oreille interne, fourmillements dans le bout des doigts, inertie cadavérique des jambes : le virtuose reconnaît lui-même l'origine psychique « tout à fait possible, même probable » de ses douleurs. Contrairement à l'hypocondriaque de Molière, Gould ne fait pas porter le déni sur le mal imaginaire lui-même mais sur l'aveu de ce mal, disant symboliquement ne pas vouloir parler au lieu de dire qu'il ne veut pas vivre. Lors de ce long et grave épisode de douleurs aiguës, Gould se soigna lui-même au lieu de consulter des médecins, le Journal étant son seul confesseur. Pour Michel Schneider le diagnostic est : « ce qu'il avait toujours redouté, une perte de contrôle²⁶ ». Nous nous trouvons donc à nouveau en présence de la maladie classique de la psychanalyse, la névrose obsessionnelle décrite par Freud dans *L'homme aux rats* et dont le trait majeur est l'obligation de maîtrise. Remarquons, bien que l'objet de la présente étude soit littéraire et non médical, que cette hypothèse est dans ce cas peu compatible avec l'hystérie évoquée précédemment, à moins que l'on n'admette la possibilité d'une névrose mixte.

Quoi qu'il en soit, le deuxième épisode sévère de l'histoire de maladie de Gould est explicitement attribué par Michel Schneider à la mort de la mère, justifiant ainsi la prépublication de plusieurs chapitres de son livre dans *La nouvelle revue de psychanalyse* de Pontalis et le terrain de naissance freudien de la collection. Peu avant l'effondrement, Mme Gould avait succombé à une crise cardiaque. Elle avait été presque un demi-siècle auparavant son premier professeur de piano, de qui il tenait l'habitude, dont il ne put jamais se défaire, de chanter en jouant du piano. Selon Michel Schneider, ce deuil permet de répondre à la question : « pour qui souffrait Gould²⁷ ? ». Le dialogue entre la mère et le fils, comme dans *Rimbaud le fils* de Pierre Michon, n'a jamais été interrompu jusqu'au mitan de la vie du pianiste. Il n'avait cessé de parler de musique avec sa première muse et dut dans l'urgence trouver « un dialogue de substitution à propos de son corps de musicien délabré, soir après soir, page après page ».

Nous revenons ainsi au propos initial de cette étude du premier livre de *L'un et l'autre*. Pour qui écrit-on lorsqu'on écrit sur soi et pour soi ? La question du temps est rétroactive. Les centaines de pages consacrées par Gould à son effondrement ne s'adressent pas seulement à celui qui se relira plus tard, mais à celle qui ne peut plus le lire ni être spectatrice de son art. Le dédoublement mental attesté par le Journal de Glenn Gould, dans

²⁶ *Ibidem*, p. 231.

²⁷ *Ibidem*, même page, ainsi que la citation suivante.

lequel il se décrit explicitement jouant du piano sous le regard d'un ou d'une autre, n'est plus possible lorsque ce témoin a disparu. La figure qui certifiât au petit malade qu'il ne mourra pas puisqu'elle le veille faisant défaut, l'hypocondriaque conversera vaille que vaille avec son corps privé de protection, et avec le papier. Par-delà l'horizon de la collection *L'un et l'autre*, l'écrivain Gould s'avère ici proche du Proust qui ne trouvera qu'après la mort de Mme Weil et son séjour en maison de santé sa voie de narrateur de *La Recherche*. Il faut en effet souligner ici que pour Michel Schneider, Gould est autant écrivain que musicien et qu'il déplore que son Journal soit demeuré inédit. Comme nous l'avons vu plus haut, le pianiste canadien envisageait lui-même d'exercer un troisième métier, probablement l'écriture, après sa vie de concertiste, puis d'homme de studio et de technique. Il mourra trop tôt pour devenir lui-même. J.-B. Pontalis, lui, ira jusqu'au bout de son parcours trinitaire.

L'hypocondrie est un délire de même nature que la paranoïa : le siège n'est pas mené par des persécuteurs ennemis, mais par des organes rebelles qui eux aussi semblent *se donner le mot* pour m'abattre. Quel mot ? Si je le savais, je ne serais pas malade. Alors, à la liste des organes et des maux assiégeants, Gould oppose la liste des alliés médicamenteux qui pourtant finirent par l'empoisonner sûrement. La dernière année, la liste s'énonçait ainsi : « Aldomet, Nembutal, Tétracycline, Chloromycétyl, Serpasyll, Placido, Largostil, Stelazine, Resteclin, Librax, Clonidine, Clorinal, Indéral, Inocid, Aristocort, Neocortef, Zylprim, Butazolidin, Bactna, Septra, Phénylbutazone, Métyldopa, Allopurinol, Hydrochlorothiazide, et des lots, des lots de Valium²⁸ ».

La liste des médicaments de Glenn Gould sonne comme une incantation, une longue formule magique destinée à conjurer un sort, à éloigner les forces maléfiques. Le langage incompréhensible, la langue sacrée, permet de contrer ou d'appriivoiser l'Autre, selon un paradigme dont le latin liturgique est pour nous l'exemple le plus proche. D'un point de vue littéraire, l'énumération de noms exotiques ou étranges peut s'inscrire dans un registre « haut » ou « bas ». Les énumérations homériques, les généalogies bibliques trouvent dans le théâtre classique (par exemple chez Racine) des héritiers qui savent trouver dans l'étrangeté, ou dans « l'étrangéité », pour reprendre le terme d'Akira Mizubayashi, un mystère poétique. Mais il existe aussi dans la littérature française une longue tradition comique, qui de Rabelais au docteur Knock en passant par Molière démystifie ce langage, cherche à démasquer le charlatan derrière le prêtre ou le médecin. Dans les années 1960 et 1970, cette ligne de rupture

²⁸ *Ibidem*, p. 235.

subsistait entre les admirateurs et les détracteurs de Lacan, Barthes ou Julia Kristeva. Pontalis sut se maintenir à égale distance de ses deux pôles en acceptant le mystère sans en être dupe. Comme *La nouvelle revue de psychanalyse*, comme la collection *Connaissance de l'inconscient*, la nouvelle entreprise dans laquelle il se lançait en 1988 est une tentative d'exploration de cette zone où se déploient pouvoirs et abus de pouvoir du langage.

Le premier livre paru dans la collection *L'un et l'autre* se développe en trois motifs : la cassure, l'écran, le corps. Il n'est pas seulement l'ouvrage d'un écrivain, Michel Schneider, mais aussi d'un éditeur, J.-B. Pontalis. La cassure, ou la brisure, est un thème éminemment philosophique. Comme le savait bien l'élève de Sartre, l'acte philosophique est d'abord un arrachement au réel, une violente mise à distance ; en renonçant à sa carrière de concertiste, Glenn Gould s'inscrit dans un parcours ascétique, dans une recherche spirituelle. Mais Michel Schneider est aussi un confrère de son éditeur en psychanalyse. Entre le sujet et son inconscient, il y a un écran : le langage. Ce langage est verbal, vestimentaire ou corporel. Le corps dans lequel s'incarne l'être qui cherche à s'énoncer est celui de la littérature. *Glenn Gould*, piano solo est ainsi un aboutissement et un programme que réaliseront 130 autres livres.

2. Le jazz est-il de la poésie ?

Réda a publié trois ouvrages dans *L'un et l'autre*. Les deux premiers, *Aller à Elizabethville* et *Aller aux mirabelles*, s'inscrivent dans une veine autobiographique liée à des temps et à des lieux. *Le grand orchestre*, paru en 2011, reste fidèle à l'autobiographique en portant la focale sur la figure de Duke Ellington. Au début du récit, l'auteur évoque sa vie personnelle dans la Seine-et-Oise de l'après-guerre, imprégnée de la découverte du Jazz. Cette entrée en matière n'est pas sans rappeler les livres de Roger Grenier, dont nous avons vu qu'ils éclairaient la vie de l'auteur sous l'angle de tel ou tel « objet ». Les fenêtres évoquées par Pontalis peuvent donc aussi être les livres de la collection, qui s'ouvrent sur un pan de la vie de l'un des auteurs. La fenêtre autobiographique choisie ici par Jacques Réda est le Big band de Duke Ellington.

Jacques Réda a deux métiers : poète et critique de Jazz. Sa monographie de Duke Ellington montre que ces deux métiers réalisent une unique vocation : celle du rythme.

C'est tout ce que je tenais à dire ou presque. À quelque moment qu'elles aient effectivement eu lieu, les séances du 13 et du 14 avril ne font dans la vie musicale d'Ellington, qui fut le tout de sa vie, qu'une seule « nuit » durant laquelle il a considéré sans faiblesse, avec tous les moyens au contraire aboutis de son art, un dernier point de clarté rémanente en voie de s'éteindre et, par un retournement qui ne paraît pas si différent de celui des temps rythmiques, ou de ceux que nous apprennent la physique et nos propres âmes en flottement, le ressort paradoxal d'un retour à la pleine lumière²⁹.

Il est ici question des « nuits d'avril » 1953 au cours desquelles, « au plus creux de la vague qui ne remontera que deux ans plus tard³⁰ » Duke Ellington s'enferme dans un studio d'enregistrement pour un long monologue musical en mode mineur. Il a l'impression que « la musique ne l'aime plus³¹ ». Ce creux de la vague prépare sa résurgence et son déferlement, ce qui est la définition du rythme. En effet, le musicien a la certitude que son instrument lui demeurera quoiqu'il arrive, le pianiste sait qu'il restera pianiste quelque désastreuse que puisse être la « débandade » de son big band.

En jazz, le rythme est appelé « swing ». La célèbre formule « it don't mean a thing if you ain't got that swing³² » est emblématique de « ce balancement qui nous relie à l'horloge à bascule des astres³³ ». Réda décrit dans les pages centrales de son récit le mouvement binaire effectué par la trompette d'une part et le « plunger » d'autre part, ce « malléable et trivial débouche-évier en caoutchouc³⁴ ». La binarité du rythme fait exister « deux aspects complémentaires de l'espèce de fonction d'onde qui fait danser l'unité âme-corps un peu comme particule et rayonnement se comportent en mécanique quantique », exprimant le « continuum de visible et d'invisible qui nous contient, et sur l'unité duquel le jazz nous a livré quelques indices par bonheur élémentaires³⁵ ».

²⁹ Jacques Réda, *Le grand orchestre*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, 2011, p. 106.

³⁰ *Op. cit.*, p. 104.

³¹ *Ibidem*, p. 105.

³² *Ibidem*, p. 53.

³³ *Ibidem*, p. 54.

³⁴ *Ibidem*, p. 55.

³⁵ *Ibidem*, p. 54.

Le « creux de la vague » vécu par Ellington en 1953 est un état *d'épuisement*. Il succède à une longue période d'expansion et de succès dont son « Grand orchestre » est la matérialisation. La vie du musicien est semblable à un battement cardiaque ou à un rythme respiratoire. Son existence est en quelque sorte un reflet de l'art qu'il produit. Or, ce *swing*, cette expiration avant la reprise du souffle est la marque de la poésie de Jacques Réda :

Car un corps est comme un vêtement qu'on habille de caresses
mais il s'échappe encore sous elles et ce que j'aurais voulu
C'était sans doute une transformation en l'une de ces robes blanches
qui tout entier l'enveloppent et se pénètrent de sa chaleur
puis que l'on entend choir si doucement sur le sol de la chambre
avec une longue étincelle bleue entre les doigts de la nuit.
Mais au-delà du corps qu'y a-t-il de nouveau sinon le manque³⁶.

Considéré par certains comme l'« inventeur » du vers de 14 pieds, Réda peut être lu comme on écoute du jazz. La phrase française expire au bout de 12 syllabes ; Réda la prolonge au-delà de sa durée de vie, et de cet épuisement naît le vers suivant.

Le macro-rythme du récit, quant à lui, consiste en cette alternance de texte factuel (en caractères droits) et de poèmes (en italiques). Comme nous l'avons vu, Réda partage cette manière de procéder avec l'autre poète de la collection *L'un et l'autre*, Guy Goffette.

Après le rythme, le deuxième motif du livre de Jacques Réda est la couleur, et nous aurions presque pu l'inclure à ce titre dans le chapitre précédent, celui des peintres. Le livre de Jacques Réda est un « livre bleu ». Il s'agit bien sûr d'abord de l'objet matériel que le lecteur tient entre ses mains, et qui est de la même couleur que celle de tous les livres de la collection. C'est un bleu très sombre, presque noir. Cette couleur est en harmonie avec celle de la photographie « en noir et blanc » qui représente Ellington, le pianiste noir devant ses touches noires et blanches. Un des poèmes insérés dans le récit se termine ainsi :

³⁶ *Ibidem*, p. 51.

C'était dans le bleu de la nuit avant le bleu de l'aurore
et le bleu du jour lentement repeuplé d'ombres bleues devant le bleu de la mer
aux fonds bleus jusqu'au bleu du soir avant le retour de la nuit bleue³⁷.

À la suite de ce texte typographié en caractères italiques, l'auteur ajoute, en caractères droits :

Assez de bleu, peut-être ? Eh bien non.

Le chapitre suivant, immédiatement après cette phrase, s'intitule « L'orchestre bleu ». Le bleu, c'est bien sûr la couleur du « blues », cette musique née après l'abolition de l'esclavage, mais qui porte encore le « poids de la servitude³⁸ ». C'est une couleur sombre comme la peau de ceux qui la chantent, et qui exprime jusque dans leur caractère métaphysique le manque et la séparation³⁹. Ce manque et cette séparation sont précisément les sentiments qu'éprouve dans sa « cambrousse » de Seine-et-Oise l'adolescent Jacques Réda, déjà « l'espèce de nègre tantôt frénétique, tantôt ombrageux que je reste encore⁴⁰ ». Le mot *blue* est celui qui apparaît le plus souvent dans les titres des morceaux de Duke Ellington, suivi de *red*, *black*, *brown*. Le bleu est la couleur la plus proche du noir, qui peut la révéler et la cacher comme un vêtement. Ce motif du vêtement est au centre du poème que nous avons cité plus haut : derrière le vêtement il y a la peau, derrière la peau il y a le « manque » et « le vide de la séparation, que rien ne peut combler ». C'est ainsi que la musique est une peau plus belle, un vêtement d'apparat, une robe chatoyante qui chante l'âme.

3. Qu'un opéra est une machine.

Si *Le grand orchestre* de Jacques Réda semble être un « livre bleu », *Caro carissimo maestro Puccini* de Bernard Chambaz⁴¹ serait peut-être un « livre noir », évocation indirecte

³⁷ *Ibidem*, p. 37.

³⁸ *Ibidem*, p. 42.

³⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 44.

⁴¹ Bernard Chambaz, *Caro carissimo maestro Puccini*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, 2012.

et inquiète des « chemises noires » qui assombrirent les dernières années de la vie du compositeur.

Il y a dans notre culture des couplages, des associations mentales difficiles à expliquer, mais faciles à constater. On les trouve exprimées de manière étonnamment naïve et systématique dans des systèmes symboliques comme l'enseignement secondaire ou le monde éditorial. C'est le cas par exemple du couplage Histoire-géographie ou peinture-musique. Tout Français adulte se souvient ainsi d'avoir eu quatre ans durant deux professeurs officiant une seule heure par semaine face à la classe entière et connaissant tous les élèves du collège : celui d'arts plastique et celui de musique. Dans le cas du monde éditorial, nous avons vu que la collection *L'un et l'autre* associe le temps et l'espace au su ou à l'insu de ses auteurs, mais de manière très lisible pour un lecteur tant soit peu assidu. Il en va de même pour l'œil et l'ouïe, la peinture et la musique. Ce couplage n'est pas atténué, mais au contraire accentué par le fait que la collection vise un lectorat cultivé. Le livre de Bernard Chambaz associe la musique et le personnage de Puccini à la peinture futuriste et donc au fascisme mussolinien, et ce de manière d'autant plus frappante qu'il le nie⁴².

Comme l'on sait, le futurisme s'attachait à mettre en lignes et en couleurs la vitesse, les machines, la virilité. L'effet-lexique récurrent dans la collection est ici à l'œuvre dans ces trois champs lexicaux associés à Puccini :

a) La vitesse :

- 41 occurrences en tout de « bicyclette », « bicidetto », « biciclo », « pédales », « vélocipédie », « vélos », « cycle », « moto side-car ».
- 46 occurrences en tout de « automobile », « Fiat », « Lancia », « au volant », « moteur », « accident de voiture », « De Dion-Bouton SCV », « Clément-Bayard ».

⁴² *Op. cit.*, p. 99 : « il n'a aucune affinité avec cet abruti de Marinetti ».

deux cylindres », « moteur à explosion », « pilotage », « mécanique », « excès de vitesse », « virages », « phares », « bruit du moteur », « fauteuil roulant », « Ford modèle K », « atelier de mécanique », « autodrome ».

- 11 occurrences en tout de « hors-bord », « tonnage », « turbines », « nœuds », « hélices », « bateau à moteur », « yacht », « seize nœuds », « Titanic ».

b) Les machines :

- 20 occurrences en tout de « machine », « tramway », « tuyaux », « technique », « série », « atelier de mécanique », « essieu », « optique », « TSF », « longueur d'onde », « phonographe », « reproduction mécanique », « réfrigérateurs », « souffleries ».
- 21 occurrences en tout de « fusil », « à portée de fusil », « fusillé », « Winchester », « carabine », « pistolet », « revolver », « canon d'une Winchester », « canardière », « baïonnette ».

c) La virilité :

- 18 occurrences en tout de « chasse », « chasseur », « gibier », « droit de chasse », « tableau de chasse », « partie de chasse », « gibier à plumes », « prêts pour la chasse ».
- 12 occurrences en tout de « Buffalo Bill », « Wild west show », « chef sioux », « Indiens bariolés », « Sioux sérieux comme des papes ».
- 5 occurrences de « greffer des couilles de gorille », « casser les couilles », « couilles ».

L'effet de lecture ainsi obtenu sur le « lecteur supposé savoir » de la collection est clairement l'association à Marinetti et ses collègues peintres futuristes. Pourtant l'antipathie normalement déclenchée par une telle corrélation n'est pas obtenue, et ce pour deux raisons, qui sont le *tempo* et, précisément, *l'empathie*.

Le *tempo* est produit par une vitesse de narration dont voici un échantillon :

En trois semaines, Puccini a fait le tour de la ville dont l'énergie trépidante le saisit. À la veille de son retour, il enregistre un disque de sa voix, dans l'officine de la Columbia. Dans sa présentation, le président le qualifie de génie sublime. En trente secondes, d'une voix posée, Puccini remercie le public new-yorkais et termine sur un vibrant « America for ever ». Toutefois, dès la fin du mois de janvier, il se lasse des réceptions, bien qu'il y tienne la vedette et qu'on lui témoigne une amitié aussi débonnaire que tapageuse. Il lui tarde de rentrer à Torre del Lago⁴³.

La vitesse de narration est différente de la vitesse évoquée par « l'effet-lexique » dont je parlais précédemment. Il ne s'agit pas d'une image mentale provoquée chez le lecteur, mais d'un rythme. Ici, chaque phrase énonce un événement immédiatement remplacé par celui de la phrase suivante. Maintenu tout au long des 150 pages du livre, ce rythme suscite la vision d'un personnage léger, guilleret, primesautier, dont les aventures ont le tempo sympathique d'un héros de cinéma muet.

Cette même sympathie est renforcée par *l'empathie* qui naît de l'alternance du « je » et du « il ». Voici deux phrases de la première page :

Je suis démoli.

Je suis quasi un homme mort.

En voici maintenant deux de la dernière :

J'ai toujours eu à traîner un lourd fardeau de mélancolie. Il n'y a aucune raison à cela, mais je suis fait ainsi.

Surgissant de manière très ponctuelle et rapide dans le récit hétérodiégétique, ces « flashes » de focalisation interne donnent au héros une humanité qui suscite l'identification

⁴³ *Ibidem*, p. 74.

du lecteur. Ces moments de subjectivité évoquent en général la détresse, la faiblesse de Giacomo. Celle-ci est souvent liée au décès de son frère Michele. Il est quasiment possible de déduire une règle, probablement théorisée ailleurs par quelque auteur, de ce fonctionnement du livre de Chambaz : la focalisation interne sur la détresse du personnage fait naître la sympathie du lecteur. Il y a un effet d'inclusion du « je » qui, associé à la douleur et au deuil, capture le lecteur, l'empêche de se situer en-dehors du personnage.

La scène d'opéra par excellence est celle de la mort du héros. Bernard Chambaz construit une telle scène dans les derniers chapitres de son livre en associant le début et la fin de la vie du maestro. Nous avons vu le rôle de l'objet dans d'autres ouvrages de la collection. C'est ici le moment d'y revenir pour marquer la fonction d'arme par destination des tubes, pistons, tuyaux et autres objets en forme de javelot ou de flèche dans le récit de Chambaz. Le vingt-septième chapitre est une analepse qui revient sur la jeunesse du compositeur, voleur de tuyaux d'orgue qu'il revendait pour se procurer des « cigarettes » et « petits cigares⁴⁴ » en attendant les fusils et carabines. Le récit s'attarde quelque peu sur les fonctions d'organiste de Puccini avant d'en venir, en un bond narratif de plusieurs dizaines d'années à "l'os de volaille" fiché dans son larynx, et à le présenter sur son lit de mort :

Le voilà maintenant avec un tube en caoutchouc dans la gorge, un tuyau dans le nez, une seringue dans le bras ...⁴⁵

Malgré les « baïonnettes » qu'il a l'impression d'avoir dans la gorge, il se demande « quand il aura le droit de fumer et quand il retrouvera son fusil anglais. « La gorge transpercée « d'aiguilles de cristal » censées réduire la tumeur, Puccini meurt comme J.-B. Pontalis un an après la parution du livre, et comme le père de J.-M. Delacomptée dans *Ecrire pour quelqu'un*.

Il peut paraître abusif d'établir des liens entre les textes parus dans *L'un et l'autre* dans les années 2012-2013 et les circonstances de la fin de vie de leur éditeur. Peut-être s'agit-il après tout de coïncidences. Nous ne pensons toutefois pas que l'on doive écarter absolument l'existence à un moment précis d'une convergence entre les vies et les écritures. La collection

⁴⁴ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 135.

L'un et l'autre fut un microcosme à la fois littéraire et existentiel, où les différents acteurs d'une aventure éditoriale vivaient, lisaient et écrivaient l'ensemble ». Toutes proportions gardées, on pourrait comparer cette circulation de vies et d'écrits aux débuts de la NRF autour de Gide ou de la *Revue blanche* autour de Félix Fénéon.

4. Littérature et musique.

Un chapitre du *Dormeur éveillé* porte le titre « De la musique, ne serait-ce qu'un peu », J.-B. Pontalis y traite de son rapport à la musique. Il y avoue que ce rapport est ténu, limité. Plus exactement, il n'est pas « central ». L'auteur autographe révèle que la musique est sa compagne privilégiée de ces « deux temps intermédiaires entre le jour et la nuit⁴⁶ » que sont le matin et le soir. Elle accompagne sa sortie des limbes, puis sa rentrée dans celles-ci. Nous retrouvons donc ici le royaume intermédiaire, l'entre-deux dans lequel Pontalis se reconnaît. L'écrivain-éditeur privilégie un lieu existentiel où l'accompli n'a pas encore fait mourir les possibles, ou, si l'on préfère, un endroit où ces possibles peuvent renaître après le purgatoire qu'est la journée de travail.

De même, il reste indifférent à la musique pure (par exemple symphonique) ou explicite (par exemple la chanson dont les paroles sont compréhensibles). Il leur préfère les opéras en italien, le « vieux blues », « un concerto de Ravel », c'est-à-dire une musique impure, marquée d'ambiguïté, de contradiction.

Outre l'intermédialité et l'impureté, Pontalis apprécie la « répétition⁴⁷ » du même morceau pendant plusieurs jours, peut-être en compensation, écrit-il, d'un plaisir d'enfance que sa mère ne lui a pas donné.

Enfin, il avoue y trouver ce que les mots n'ont pas su lui procurer. On pense ici à l'impuissance avouée de Valéry, sur laquelle nous aurons à revenir, face au pouvoir de la

⁴⁶ *Œuvres littéraires*, p. 637.

⁴⁷ *Op. cit.*, même page.

mélodie. Cette déception devant le langage est corrélée à l'« insuffisance de la vie⁴⁸ » que la musique révèle en provoquant dans l'âme « des mouvements qui se succèdent et s'entrecroisent, tantôt doux, tantôt violents, mais toujours venus de loin et allant on ne sait où ».

Dans la collection *L'un et l'autre* comme dans l'œuvre de Pontalis, la musique est une transmission, un langage ambigu et transitionnel. Chez Jacques Réda, le rythme du jazz ellingtonien naît d'un épuisement et la couleur est le revêtement d'une autre couleur. Chez Bernard Chambaz, l'opéra puccinien met en scène la danse de l'homme avec la machine, pour le meilleur et pour le pire. La musique est un lieu où l'homme ne saurait demeurer, car il est un être de parole. C'est dans le verbe qu'il est le plus lui-même, et donc dans la littérature.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 638, ainsi que la citation suivante.

LITTÉRATURE ET LITTÉRATURE.

Nous avons vu au début de notre étude qu'un certain nombre d'ouvrages de la collection *L'un et l'autre* sont consacrés à des figures d'écrivains. La plupart relèvent du genre biographique au sens étendu : la vie d'un homme ou d'une femme de lettres est l'objet d'un récit, sous la plume d'un autre écrivain. Outre *Rimbaud le fils* de Pierre Michon, *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Guy Goffette et *Jusqu'à Faulkner* de Pierre Bergounioux dont nous avons étudié certains aspects, il faut citer *Aragon, la confusion des genres*, de Daniel Bougnoux, *Baudelaire en passant* de Didier Blonde, *La grandeur Saint-Simon* de Jean-Michel Delacomptée, *Dit Nerval* de Florence Delay, ou encore *Borges, de loin* de Christian Garcin. Mentionnons également *Le brasier, le fleuve* de Pierre Silvain (consacré à l'écrivain allemand Georg Büchner), *Deux larmes dans un peu d'eau* de Mathieu Riboulet (qui réunit une autographie de l'auteur et une évocation des récits de la femme de lettres italienne Anna-Maria Ortese), *Erckmann et Chatrian ou le trait d'union* de Jean-Pierre Rioux, *Benjamin ou lettres sur l'inconstance* de Michel Mohrt, *Loin du paradis* de Geneviève Brisac (sœur en littérature de Flannery O'Connor), *L'enfant du carnaval* de Stéphane Audeguy (variation sur Pigault-Lebrun), *Le vagabond immobile* de Marie-Louise Audiberti (évocation du romancier suisse Robert Walser). L'objet du présent travail étant une collection et non les livres qui la composent en tant que textes singuliers, je ne les décrirai pas ici. Il me suffira de les regrouper dans la catégorie « biographies d'écrivains » en remarquant simplement et brièvement que l'un d'eux, *Portraits de Stendhal* de Thierry Laget, présente des traits inhabituels. Le récit y est remplacé par une série de tableaux ou de descriptions, comme si l'auteur avait peint ou photographié Stendhal à différents moments de son existence. L'effet de lecture obtenu est celui d'une neutralisation du temps qui opère une fragilisation du caractère littéraire ou textuel du livre, de telle sorte que les outils proposés par Barthes dans *La chambre claire* pourraient moyennant certains aménagements lui être appliqués.

À l'exception donc du *Stendhal* de Laget, les biographies d'écrivains par des écrivains de *L'un et l'autre* sont des récits subjectifs narrant sur les temps de deux vies deux parcours existentiels. La littérature est toutefois présente dans la collection à des niveaux plus complexes ou moins bornés à la personne d'un auteur. Je souhaite dans le chapitre qui suit distinguer trois types d'ouvrages pour lesquels j'oserai les néologismes de pré-, post-, et

paralivresques. Nous reviendrons ensuite à l'œuvre tardive de Pontalis et son texte posthume sur Valéry, ultime jalon non accompli de la fusion entre l'éditeur et l'auteur.

1. Écritures prélivresques.

Certains ouvrages de *L'un et l'autre* se situent en amont d'un autre livre. Ainsi, *La rue du capitaine Olchansky* de Michel Chaillou est centré sur l'aïeul du narrateur de *La fille du capitaine* de Pouchkine. Mais l'exemple le plus intéressant de cette pratique nous semble être *Les personnages*, de Sylvie Germain.¹

Selon Françoise Lavocat², l'un des traits saillants de la littérature du tournant de notre millénaire est le retour du personnage. Elle envisage toutefois ce retour sous l'angle de la réception, de la « reader response³ ». L'empathie et l'identification, qui sont les moteurs de ce retour, concernent d'après elle le lecteur/spectateur. À l'inverse, Sylvie Germain explore la « venue » du personnage dans la vie de l'auteur. Le retour dont il est ici question nous semble donc être un double retour : non seulement celui du personnage « assassiné » par les formalistes russes, Valéry et Barthes, mais encore celui de l'auteur, cette autre victime.

Lire Sylvie Germain, c'est d'ailleurs constater que le personnage ne revient pas. Il vient, c'est d'une venue qu'il s'agit : le personnage est comme le suppliant grec « celui qui vient⁴ », « l'homme de la venue », un « arrivant ». L'écrivain de Sylvie Germain est comme celui de Proust un dormeur, un rêveur. Cet état ne suffit pas à faire de lui un écrivain. Pour qu'il le devienne, il faut qu'un personnage issu d'un « songe⁵ » s'insère dans son « rêve » et réclame son dû. Si le rêveur de la *Recherche* est visité par un désir de sexe, celui de Sylvie

¹ Sylvie Germain, *Les personnages*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, 2004.

² Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, Seuil, 2016.

³ *Op. cit.*, p. 346.

⁴ S. Germain, *op. cit.*, p.16.

⁵ *Ibidem*, p. 13.

Germain reçoit la visite d'un personnage qui « veut avoir une vie textuelle⁶ ». Il y a donc une différence entre le rêve et le songe. Le rêve appartient en propre à l'auteur et ne lui permet pas d'entrer en relation avec les lecteurs, ces autres rêveurs. Le rêve est un état narcissique clos, qui n'a d'autre issue que l'immersion mortelle dans le même. En revanche, le songe est venu de plus loin, d'un monde plus vaste qui permet de parler à l'autre :

Le suppliant est, par excellence, le parlant. Par la parole, il est, lui le très-bas, en rapport avec le très haut et, sans rompre l'éloignement, il fait venir son puissant interlocuteur dans un espace qui ne leur est pas encore commun, mais qui est entre les deux : cet entre-deux (vide et sacré) est le lieu même du milieu, la mystérieuse « chose médiane⁷ ».

Le texte de Beaujon inclus par Sylvie Germain dans le sien est un exemple de la surprenante intertextualité propre à la collection *L'un et l'autre*. Nous y trouvons *Le Très bas* de Christian Bobin, ce François d'Assise qui, comme l'Uccello de Jean-Philippe Antoine, parle aux oiseaux et entend le Très haut. Cette circulation de la parole n'est possible que dans « l'entre-deux », le « royaume intermédiaire » cher à Pontalis. Un tel lieu intermédiaire peut être le cabinet du psychanalyste, mais aussi une collection de livres qui permet à des voix venues d'ailleurs de résonner à l'oreille du lecteur.

Une fois apparus dans la vie du futur auteur, les personnages le « somment de fabuler⁸ », comme l'ange donnant à Jean un livre à manger⁹. Le romancier doit alors répondre au désir du personnage, qui est d'« être lu¹⁰ ». Pour écrire, il faut avoir lu : les livres, la vie. L'écrivain est donc un lecteur qui, après avoir lu le monde, doit attendre qu'un personnage, toujours seul et muet, vienne lui mettre dans la bouche ce qu'il doit dire. La vision qui est ainsi exprimée par Sylvie Germain est aux antipodes de la modernité littéraire qui fit les beaux jours du XX^e siècle. Le livre n'est pas un objet autotélique et autosuffisant produit par un travail délibéré, mais un verbe inspiré qui dit le monde. Comme le poète antique ou romantique, le romancier de Sylvie Germain se doit d'attendre la venue d'une entité

⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁷ E. Beaujon, cité par S. Germain p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 18.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

inspirante qui lui dictera son message. Pour que cette venue soit possible, une « faille¹¹ », une « fêlure¹² » doit exister afin de pouvoir l'accueillir. Dans les sociétés sans écriture, cette blessure est inscrite, scarifiée sur la peau des humains, métaphore du sexe féminin. La femme est donc l'écrivain par excellence, puisqu'elle présente cette faille nécessaire à la venue du personnage et propice à sa (re)naissance parlante :

La femme, stèle de glaise et de pénombre en mouvement, arbre irrigué de sang donnant des fruits humains, chair tellurique où s'entrelacent (dans le giron d'un vide insondable tant il est fantasmé) le mystère de l'origine, la jouissance et la peur, le désir, la vie, la mort¹³.

Dans les sociétés à écriture, affirme Sylvie Germain, ce n'est plus le corps mais la pierre ou le papier qui reçoivent l'interprétation du monde et disent comment vivre : « Leur calame est leur rejeton, la pierre gravée leur épouse¹⁴ ». Si le romancier est un scribe, il ne célèbre plus une divinité ou un roi, mais « le sacre de l'absence et la beauté des possibles¹⁵ ». L'engagement sartrien est donc un fourvoiement, tout autant que le solipsisme de type « nouveau roman », ou n'importe quelle inféodation de l'imaginaire du romancier à une quelconque injonction sociale. L'écrivain est un écoutant, il « ausculte » les « très bas bruits¹⁶ » émis par les personnages qu'il a laissé venir en lui-même.

Pour Sylvie Germain, le papier et la peau sont semblables : ils permettent d'ausculter, d'écouter. Ils sont tous deux des « palimpsestes¹⁷ » recouvrant d'autres textes, d'autres vies. La référence à Gérard Genette est caractéristique de l'écriture des deux premiers tiers du livre. Sylvie Germain y entremêle vécu personnel et notions théoriques dans un va et vient permanent. Elle essaie de donner ainsi à lire comment les personnages viennent au romancier, comment ils existent avant le livre, avant l'intrigue. Là encore, il est intéressant de rapprocher son point de vue de romancière de celui de l'universitaire Françoise Lavocat. Dans son récent

¹¹ *Ibidem*, p. 52.

¹² *Ibidem*, même page.

¹³ *Ibidem*, p. 55-56.

¹⁴ Papyrus égyptien cité par S. Germain, p. 59.

¹⁵ *Ibidem*, p. 60.

¹⁶ *Ibidem*, p. 62.

¹⁷ *Ibidem*, p. 64.

ouvrage déjà mentionné, celle-ci remarque que le personnage de la fiction contemporaine n'a pas besoin de récit pour exister. Il peut parfaitement naître en dehors de toute diégèse et, une fois pourvu d'une existence graphique et d'attributs vestimentaires, poursuivre sa vie auprès des lecteurs, spectateurs ou « usagers » qui veillent à sa perpétuation¹⁸. Comme saint Barthélémy écorché, le personnage peut vivre par sa peau, par son texte qui suffira à le faire accéder au rang des élus. Cette « vêtue-parchemin¹⁹ » est aussi celle de l'humanité entière, et c'est pourquoi le romancier parle à tous. La vision de Sylvie Germain est proche de celle de Christian Bobin, auteur du *Très bas*, dans sa coloration chrétienne : notre peau est un document qui doit prouver notre innocence ou racheter notre faute. Dans une métaphore saisissante, le personnage est décrit comme un écorché « quémendeur²⁰ » suppliant le romancier de lui donner une peau. À la fois morte et vivante, celle-ci est la vêtue et le signe de l'humanité.

Donnée au corps pour le vêtir, la peau lui permet d'*investir* la littérature contemporaine. Sylvie Germain pose aussi un regard théorique sur le roman de notre début de XXI^e siècle. Il s'agit selon elle d'un roman du corps : celui de l'auteur, de ses proches. Elle nomme « autofiction²¹ » cette écriture différente de l'autobiographie et où « le moi se fait personnage romanesque²² ». Comme le Christ, comme Saint Barthélémy, le corps du moi humain accède à la divinité par le truchement de la « passion ». C'est toutefois un petit dieu, non celui de l'Éternité mais celui d'aujourd'hui. S'interrogeant sur ce qui distingue l'autofiction de la fiction, Sylvie Germain lui assigne d'être un double miroir, tourné vers soi, mis aussi vers le monde. S'il veut vivre en autofiction, le romancier a à réfléchir le monde en soi pour, finalement, s'oublier. Citant Maurice Blanchot, la femme de lettres voit dans le silence l'aspiration ultime de tout être écrivain. À cette référence, nous ajouterions pour notre part et en notre propre nom celle de Paul Valéry, « humant [sa] future fumée » dans *Le cimetière marin*. Chacun de nous vit selon son propre mode sa « pulsion de mort » ou, pour le dire autrement et comme le savait bien J.-B. Pontalis, son désir de paix.

¹⁸ F. Lavocat, *op. cit.*, p. 351-352.

¹⁹ S. Germain, *op. cit.*, p.70.

²⁰ *Ibidem*, p. 73.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

²² *Ibidem*, même page.

Sylvie Germain consacre un chapitre aux temps et aux modes utilisables par un romancier. Parmi ces derniers, seul l'indicatif lui paraît de bon aloi : dans un roman, il est question de « faits²³ ». C'est un paradoxe, dans la mesure où ces faits n'en sont justement pas, puisqu'ils sont fictionnels. Le mode assigné à l'expression de l'irréel et du fictif par les grammairiens est bien sûr le conditionnel. Il pourrait donc sembler « convenir précisément à l'écriture romanesque²⁴ ». La femme de lettres estime même qu'il est plus proche du réel, car il sonde ce qui est à naître, « ce qui sommeille, ce qui fermente dans la pâte du réel », alors que l'indicatif décrit le réel, il le « fait parler²⁵ ». Mais la littérature ne tolère pas une telle perfection, elle veut, telle le demiurge de la Gnose, une chute dans la création. Le conditionnel reste donc le mode des livres non nés, prisonniers des limbes.

Le personnage est lui aussi venu des limbes à la recherche d'une incarnation qu'il espère obtenir d'un romancier. Cette incarnation ne lui sera accordée qu'au prix de l'indicatif, de l'éradication des possibles. Ou alors, elle ne lui sera pas accordée et tel un mendiant éconduit, le personnage déçu devra retourner dans les limbes à la recherche d'un autre créateur.

Les trois premiers quarts du livre de Sylvie Germain adoptent un angle que l'on pourrait qualifier de théorique, ou de descriptif. Elle cherche à donner une « idée » de la venue des personnages dans l'esprit du romancier. Cette longue première partie mêle expérience professionnelle, théorie de « creative writing », souvenirs de lecture et de vie. Le ton y est lui aussi mêlé, alternant une certaine objectivité de métier, un philosophisme diffus et parfois un lyrisme assumé.

Dans les deux derniers chapitres, très courts, l'auteur livre en quelque sorte des exemples, sous la forme de deux brefs récits. Le premier a pour héroïne une femme de lettres, Mosane. Elle vient de s'installer dans une maison de campagne afin d'écrire son prochain livre. Il s'agit donc maintenant pour elle d'attendre la venue de son personnage. Or, celui-ci

²³ *Ibidem*, p. 82.

²⁴ *Ibidem*, p. 83.

²⁵ *Ibidem*, p. 84.

ne vient pas. Le « vent du livre²⁶ » refuse de se lever. En revanche, un vent météorologique se produit et fait d'abord bruissier le tremble situé devant la maison. Mosane interprète la venue de ce vent « comme la fin d'un amour²⁷ ». Se pose alors la question de savoir « où va l'écriture » lorsqu'elle quitte un écrivain. La réponse est donnée à Mosane par l'intrusion brutale dans son domicile d'une branche arrachée au tremble par le vent. Elle manque la tuer et déchire les pages vierges du livre qu'elle n'a pu écrire. Pensant alors à une ancienne pratique magique, Mosane les découpe et en orne l'arbre mutilé. Celui-ci lui semble alors être le personnage qu'elle attendait. L'ornement du géant estropié aura été l'acte d'écriture lui permettant de « consentir au silence²⁸ ».

Si l'un des traits des écritures dites « postmodernes » est la souvenance et le réemploi de formes anciennes, nous avons ici un quasi-exemple d'apologue ou de parabole. L'arbre symbolise l'inspiration du poète, la muse. Dans un sens plus étroit, il est évidemment le « personnage » attendu. Sylvie Germain s'inscrit donc dans la tradition romanesque de la primauté du héros. C'est lui qui permet ou empêche l'acte d'écriture par sa venue ou son absence. Ce trait est précisément celui qui caractérise le personnage postmoderne décrit par Françoise Lavocat. Comme une mascotte japonaise issue de spots publicitaires, le héros vient d'où il veut, et pas forcément de la volonté d'un auteur. Qu'il soit venu « d'où il veut » ne signifie pas qu'il vienne de n'importe où. Il a pris naissance dans le monde des humains, dans leurs songes, leurs désirs et leurs craintes. C'est ainsi que le tremble mutilé éveille en Mosane le souvenir des anciennes pratiques magiques de guérison. Ce souvenir lui permet de donner un sens à sa frayeur et de créer une œuvre. Le tremble orné de feuilles blanches réjouira peu d'yeux pour peu de temps ; mais le souvenir que nous laissent la plupart des livres n'est-il pas encore plus fugace ?

Le second récit, sur lequel se clôt le livre de Sylvie Germain, conte l'histoire d'un romancier nommé Paulin Féborgue et de la venue en lui de son nouveau personnage : Magdiel. Celui-ci se manifeste avec insistance et réticence à la fois. Il impose à son futur auteur une présence massive, mais lui cache son visage, refuse certaines intrigues, ainsi que la

²⁶ *Ibidem*, p. 92.

²⁷ *Ibidem*, p. 93.

²⁸ *Ibidem*, p. 96.

forme du roman. Sur ses instances muettes, l'écrivain renonce au stylo pour l'ordinateur. Deux événements font disparaître le personnage de la vie de Féborgue. Le premier est la brusque révélation du visage de Magdiel, que l'écrivain vit comme un « attentat²⁹ ». Le lecteur supposé savoir de la collection *L'un et l'autre* pense bien sûr à Jupiter foudroyant Sémélé ou à Yahvé interdisant la vue de sa face. Dans le récit, cet épisode fonctionne comme un avertissement donné au « personnage » primaire, à l'auteur. Cet avertissement ayant été ignoré, le personnage secondaire disparaît de l'ordinateur de Paulin Féborgue. Le livre de Sylvie Germain se clôt ainsi sur la possibilité négative du refus du personnage d'accéder à la fiction. Dans cette vision des choses se trouve relancée la conception du « vates », poète sacré interprète d'entités qui le dépassent. Il ne lui appartient pas de créer un héros, il doit être disponible, se tenir prêt à la venue d'un dieu qu'il lui faudra reconnaître et honorer le moment venu. Que ce dieu soit l'Apollon de Delphes ou le Dyonisos des Bacchantes importe peu. Ce qui compte est la gravité de l'attente, le caractère sacré de la venue de « L'autre ». Mosane a failli mourir lorsque le tremble a pénétré dans sa maison, Féborgue a subi un « attentat ». Le personnage tel que le conçoit Sylvie Germain est proche des dieux et demi-dieux des récits sacrés. La littérature de notre temps renoue avec celle des origines.

2. Écritures post-livresques.

Si *Les personnages* de Sylvie Germain se situe en amont d'un livre à venir, *Vidas* de Christian Garcin³⁰ paraît un siècle après celui qui l'a directement inspiré, *Vies imaginaires* de Marcel Schwob³¹.

Le chef d'œuvre de Schwob doit tout d'abord être lu dans le contexte littéraire des années 1890. Il s'agit initialement de courtes biographies semi-fictionnelles parues dans le journal que dirigeait le père de l'auteur, *Le phare de la Loire*. Cette pratique était courante dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle contribuait au discrédit du genre biographique auprès de l'élite cultivée, qui l'assimilait à une pratique vulgarisatrice de second

²⁹ *Ibidem*, p. 104.

³⁰ Christian Garcin, *Vidas*, coll., « L'un et l'autre », Gallimard, 1993.

³¹ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, réédition, Gallimard, coll., « L'imaginaire », 1957.

ordre. Ce type de textes courts et « faciles » était perçu comme opposé à l'écriture scientifique seule susceptible de justifier le geste biographique.

Dans son importante préface, Marcel Schwob prend le contre-pied de la *doxa* scientifique en affirmant la noblesse du genre décrié et la nécessité d'un subjectivisme assumé. Le biographe n'a pas à se considérer comme un historien, mais comme une « divinité inférieure ». Il lui appartient de « choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique³² ». Son œuvre est une création seconde qui sauve du néant et de l'oubli tel ou tel trait unique d'un homme.

À un siècle de distance, Christian Garcin s'essaye à un exercice de remise en œuvre stricte des principes énoncés et appliqués pour la première fois par Schwob. *Vidas* est une « imitatio ». Essayons de repérer les points communs et les différences entre les deux ouvrages.

Le premier point commun est la forme du recueil : 22 textes chez Schwob, 24 chez Garcin. C'est ici le moment de s'interroger sur ce qu'est un recueil, et aussi sur ce qu'est une collection. Une collection est un ensemble d'objets recueillis, collectés. Ces objets peuvent être disparates, provenir d'horizons divers. Ce qui les constitue en collection est la personne du collectionneur, de celui qui recueille. Schwob et Garcin sont des collectionneurs de vies. En les écrivant, ils se les approprient et créent un être nouveau : le livre. Comme l'éditeur J.-B. Pontalis, ils « cueillent » des vies et les assemblent en un bouquet.

Un deuxième point commun est la brièveté des textes : quatre ou cinq pages. Les vies de Schwob et de Garcin sont concentrées, condensées. La forme courte se caractérise par la vitesse narrative :

Ils vécurent ensemble, travaillèrent ensemble et furent pris ensemble³³.
Il était né en 1850, se maria, eut un fils, devint veuf³⁴.

³² Schwob, *op. cit.*, p. 16.

³³ Schwob, p. 48.

³⁴ Garcin, p. 48.

Bien que l'ellipse proprement dite soit rare dans les récits de Schwob et de Garcin, la narration produit un effet d'ellipse par l'unicité énonciative : chaque fait de vie est prononcé une seule fois et immédiatement suivi d'un autre. Il résulte de cette manière de procéder une impression d'enfance et de naïveté qui confère aux textes un aspect primitif, primordial.

Troisième point commun : l'usage de la troisième personne. Schwob et Garcin confient leurs récits à des narrateurs hétérodiégétiques, ce qui, conjugué à la « vitesse » évoquée précédemment, produit un double effet. Tout d'abord, une factualité, ou si l'on veut une historicité est créée : il y a une distance, une extériorité qui institue en « fait » ce qui est raconté. D'autre part, la troisième personne, comme il est bien connu, donne au narrateur une « omniscience » qui contribue à faire de lui ce demiurge, cette « divinité mineure » théorisée (oserons-nous dire théologisée ?) par Marcel Schwob.

Les deux auteurs ont également en commun leur utilisation systématique des temps du passé :

Monsieur William Burke s'éleva de ta condition la plus basse à une renommée éternelle. Il naquit en Irlande et débuta comme cordonnier. Il exerça ce métier pendant plusieurs années à Edimbourg, où il fit son ami de M. Hare sur lequel il eut une grande influence³⁵.

Il souligna cette phrase trois fois et se leva brusquement. La chaise tomba. Par la fenêtre il vit son père qui revenait des champs, sa mère près du poulailler. Il prit un escabeau, décrocha le fusil au-dessus de la cheminée. Vite, se dit-il³⁶.

Ce début et cette fin de récit sont au passé simple. Conformément aux principes de narration dégagés par Gérard Genette, ce temps exprime le caractère singulatif des faits racontés : ceci se produisit à tel moment, cela à tel autre. Nous remarquons bien sûr que le singulatif n'a rien à voir avec la vitesse, ni avec la durée ; l'incipit de Schwob rapporte des faits uniques mais longs, tandis que la pointe de Garcin narre des actes brefs et définitifs.

Quant aux faits répétés et habituels que Genette nomme « itératifs », ils sont racontés à l'imparfait :

³⁵ Schwob, p. 179.

³⁶ Garcin, p. 35.

Par l'imposition de ses mains, il guérissait les malades et récitait des vers, à la façon homérique, avec des accents pompeux, monté sur un char, et la tête levée vers le ciel. Une grande troupe de peuple le suivait et se prosternait devant lui pour écouter ses poèmes³⁷.

Il avait quatre-vingt-neuf ans, était chassieux, presque aveugle, couvert de croûtes purulentes, extrêmement maigre. Un morceau d'oreille lui manquait- souvenir d'un combat avec un chien³⁸.

Qu'ils expriment le mode itératif ou singulatif, les temps du passé signalent la factualité, l'historicité. Il y a dans l'éloignement temporel un effet de distance dépersonnalisant, une longueur qui sépare le lecteur du personnage. C'est pour cette raison que les récits de Schwob et de Garcin relèvent davantage de la biographie que de la nouvelle ou du roman. Précisons toutefois que la rigueur dans l'usage des temps est beaucoup plus grande chez Schwob que chez son imitateur, comme en témoigne ce passage de *Vidas* :

En 1534, il étudie l'art de l'imprimerie à Lyon chez Sébastien Gryphe, en fait son métier cinq ans plus tard. Il imprima quarante-trois ouvrages, en préfaça vingt-huit. Il aimait la langue française, et voulait la démontrer digne des plus hautes œuvres³⁹.

Un tel mélange est caractéristique de l'« imitation ». L'auteur second ne veut ou ne peut pas être esclave de son modèle, et de surcroît n'en suit que les traits qu'il a lui-même repérés, et qui ne sont pas forcément ceux du critique. Ce constat n'implique de notre part aucun jugement de valeur, mais la simple mise en évidence d'un trajet de lecture et donc d'écriture, d'un « maître » à un « disciple ». La contrepartie de cet affaiblissement stylistique, probablement perçu par l'auteur-suiveur, est l'accentuation de certaines autres particularités :

Il raconte qu'il fut Aethalidès, à qui Hermès donna le pouvoir de conserver pendant sa vie et après sa mort le souvenir des événements qu'il avait vécus. Il mourut, et devint branche de tilleul, sureau, brème, locuste, et Euphorbes, qui périt de la main de Ménélas devant les murailles de Troie. Puis il fut cytise, tussilage, fenec, et saxifrage sur un rocher aride. Ensuite puceron, passiflore, et à nouveau humain, dit-il : d'abord Hermotime, puis Pyrrhos - un marin de Délos, qui racontait l'histoire depuis le début. Pyrrhos mourut, et il naquit⁴⁰.

³⁷ Schwob, p. 21.

³⁸ Garcin, p. 143.

³⁹ Garcin, p. 124.

⁴⁰ Garcin, p. 134-132.

Plusieurs traits schwobiens sont ici fortement sollicités. Le premier est le choix d'un philosophe présocratique comme sujet de biographie. Empédocle est le premier héros, diégétiquement et narrativement, du recueil de Schwob ; il est aussi le dernier à être un philosophe grec. Nous en trouvons trois chez Garcin : Apollonios de Tyane⁴¹, Pthagore⁴², Diogène⁴³. Un autre trait schwobien triplé dans notre extrait est l'enchâssement énonciatif : « Il raconte », « dit-il », « qui racontait l'histoire ». Enfin, Garcin accentue quantitativement et qualitativement le motif de la métempsychose. Celui-ci est présent une seule fois chez Schwob, en une phrase relativement courte :

Mais ses disciples assurent qu'avant de parcourir dans sa gloire les campagnes de Sicile, il avait déjà passé quatre existences dans notre monde, et qu'il avait été plante, poisson, oiseau et jeune fille⁴⁴.

Chez Christian Garcin, la métempsychose apparaît deux fois dans le recueil. Outre le passage déjà cité, voici un extrait du récit de la vie d'Apollonios de Tyane :

[...], il se souvient d'avoir été prêtre de Zoroastre, prostituée d'un lupanar de Tyr, chat affamé dans les ruelles d'Ephèse, coquelicot, barbare aux cheveux roux, et silure dans un bassin vert.

La sobriété de l'auteur fin-de-siècle contraste de manière frappante avec le baroquisme de son suiveur postmoderne. D'un côté, un lexique simple et général, de l'autre des appellations exotiques, précieuses ou spécialisées. Ce contraste est d'autant plus aigu qu'il n'apparaît qu'à l'occasion d'une micro-lecture « professionnelle » telle que celle à laquelle nous nous livrons présentement. En effet, la réputation de décadentisme bizarre de Schwob est pleinement justifiée si l'on s'en tient à une lecture cursive. L'effet de lecture schwobien est produit de manière globale par l'insufflation initiale au récepteur d'un rythme maintenu sur trois ou quatre pages. L'auteur second a quant à lui d'abord été un lecteur ; il écrit après avoir lu. Pour obtenir le même effet, il part non pas d'une vision et d'un rythme de pensée, mais de micro-unités, notamment lexicales. À la lecture « professionnelle » que nous effectuons ici correspond une écriture « professionnelle » caractéristique de ce qu'on n'appelle déjà plus la

⁴¹ Garcin, p. 43-46.

⁴² Garcin, p. 131-134.

⁴³ Garcin, p. 139-144.

⁴⁴ Schwob, p. 21.

littérature postmoderne. Cette dernière désignation nous semble toutefois sensée dans la mesure où elle met en évidence une « seconde main » qui semble comme par fatalité plus lourde que la première.

Un dernier point commun peut-être entre les deux recueils nous semble constitué par le mélange de personnages célèbres et d'inconnus. Nous fiant à la culture personnelle du lecteur moyen que nous croyons être, nous qualifierions de célèbres les personnages schwobiens suivants : Empédocle, Erostrate, Cratès, Lucrèce, Pétrone, Uccello, Gabriel Spenser, Pocahontas, le capitaine Kid. Parmi les inconnus, nous rangerions Septima, Clodia, Sufrah, Frate Dolcino, Nicolas Loyseleur, Katherine la Dentellière, Alain le Gentil, Cyril Tourneur, William Phips, Walter Kennedy, le major Stede Bonnet, MM. Burke et Hare. Cette classification subjective doit être nuancée du fait de la relation de certains inconnus à des célébrités ; c'est ainsi que Nicolas Loyseleur croisa Jeanne d'Arc à un moment crucial de son existence. On retrouve cette proportion d'un tiers de personnages célèbres pour deux tiers d'inconnus chez Christian Garcin. Quel sens donner à une telle mixité ? Il nous semble ici nécessaire de revenir à la conception post-leibnizienne que Schwob mettait en avant dans sa préface :

Leibniz dit que pour faire le monde, Dieu a choisi le meilleur parmi les possibles. Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique. Il ne doit pas plus se tromper sur l'art que Dieu ne s'est trompé sur la bonté. Il est nécessaire que leur instinct à tous deux soit infaillible⁴⁵.

L'infailibilité du créateur implique la perfection de la créature. Si l'écrivain est une divinité mineure, il crée un monde mineur mais parfait : le livre. Ce qui fait un monde est la multiplicité, la diversité. Les livres de Schwob et de Garcin veulent être des petits mondes, des microcosmes. Ils ont donc une face solaire et une face lunaire, un visage éclatant et un visage d'ombre. L'homme de lecture ne cherche pas à voir seulement des figures fameuses, il veut avoir entre les mains un petit univers qui lui renvoie l'image du grand univers dans lequel il est inclus.

⁴⁵ Schwob, p. 16.

C'est dans le même sens que nous pensons pouvoir interpréter l'ambition quasi-encyclopédique des recueils de Schwob et de Garcin. Les mondes de Marcel Schwob sont complets car duels : Grèce/Rome, France/Angleterre, Antiquité/Modernité. Une complétude semblable est mise en œuvre par Christian Garcin qui, lui aussi, met en mots des mondes duels : Orient/Occident, Moyen-âge/XX^e siècle, Italie/France. L'alternance de vies appartenant à l'un ou l'autre monde produit ce qu'on pourrait appeler cet « effet-univers » que Plutarque cherchait déjà à susciter dans ses *Vies parallèles*.

Les différences entre le recueil de Schwob et celui de Garcin sont sensiblement moins nombreuses et importantes que les points communs. Nous en voyons deux : l'ordre des récits et l'extension de la notion d'Orient.

L'ordre de Marcel Schwob est chronologique, de la haute Antiquité jusqu'à « nos jours ». Ce mouvement temporel continu s'accompagne d'un déplacement géographique : l'Antiquité est grecque, puis romaine ; le Moyen-âge est italien, puis français ; les temps modernes sont anglais. Christian Garcin, quant à lui, regroupe ses récits quatre par quatre, de manière notionnelle : *Silences*, *Distances*, *Abandons*, etc... Peut-être faudrait-il interpréter cette différence d'ordre d'un point de vue historien. Comme on sait, l'Histoire obéissait du temps de Schwob à un paradigme diachronique, alors que les historiens contemporains privilégient les coupes synchroniques, ou du moins les regroupements thématiques. D'un point de vue littéraire, il n'y a toutefois pas de grande différence quant à l'effet de lecture obtenu. Le genre de la vie est centré sur un individu qui, comme le remarque Françoise Lavocat⁴⁶, capte l'empathie et/ou l'identification du lecteur. Le monde dans lequel il évolue recule au second plan dès lors que les autres personnages sont nettement mineurs. Ce point constitue une différence importante entre la « vie » et le « roman » : chez Flaubert, le vrai personnage principal de *Salammbô* est la ville de Carthage, alors que chez Schwob, c'est bien Herostratos qui s'impose au lecteur dans *Erostrate*, et non Ephèse. La vie est ainsi le genre qui exprime le mieux ce retour du personnage qui marque la littérature de ces dernières années, et dont Schwob fut un précurseur.

⁴⁶ Cf. *supra*, chapitre *Le personnage, les personnages*.

La seconde différence marquante entre Christian Garcin et son modèle est l'extension de la notion d'« Orient ». Dans le projet initial de Marcel Schwob, le premier texte du recueil relevait du monde vétérotestamentaire. Cette ouverture biblique disparut, peut-être par souci éditorial d'éviter une maladresse dans le contexte de l'affaire Dreyfus et de l'antisémitisme ambiant. Le seul texte « oriental » des *Vies imaginaires* est donc *Sufrah*⁴⁷, un conte arabe.

L'Orient de Christian Garcin n'est pas arabe, mais japonais, non plus « proche », mais « extrême ». Cet élargissement de la conscience littéraire s'accompagne d'une majoration de cette géographisation de l'altérité : alors qu'un seul texte sur vingt est oriental chez Schwob, il y en a deux chez Garcin. Cette augmentation peut sembler légère, mais il faut remarquer que c'est le texte d'ouverture du recueil qui est japonais. L'auteur de 1993 réalise ainsi ce que celui de 1898 n'a pas osé : faire naître son univers ailleurs, et non ici.

3. Écritures para-livresques.

Sylvie Germain écrit avant un livre, Christian Garcin après. On peut dire d'Antoine Billot qu'il écrit pendant, ou à côté d'un livre. C'est ainsi que *Portrait de Lorenzaccio en milicien*⁴⁸ est une para-écriture de la pièce de Musset, transposée dans la France occupée par les nazis. Un principe voisin était déjà à l'œuvre dans *Monsieur Bovary*⁴⁹, paru quelques années auparavant.

Monsieur Bovary n'est toutefois pas une transposition temporelle, mais la reprise de la diégèse flaubertienne (un adultère dans la France provinciale du XIX^{ème} siècle) sous l'angle d'un personnage secondaire qui devient, du coup, principal. On peut considérer que la genèse du personnage de Billot est aux antipodes de celle que décrivait Sylvie Germain. Dans l'ouvrage dont nous avons étudié plus haut certains aspects, le personnage est décrit comme une entité mystérieuse qui apparaît à un moment donné dans la conscience de l'auteur, y mûrit

⁴⁷ Schwob, p. 73-78.

⁴⁸ Antoine Billot, *Portrait de Lorenzaccio en milicien*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, 2010

⁴⁹ Antoine Billot, *Monsieur Bovary*, coll., « L'un et l'autre », Gallimard, 2006.

et réclame son dû d'existence fictionnelle. Chez Antoine Billot, au contraire, le personnage préexiste à son auteur second, qui ne fait que donner une deuxième vie à l'être de papier créé par l'auteur premier, en l'occurrence Flaubert.

La macro-structure du livre d'Antoine Billot est celle d'un roman pré-balzacien, et donc a fortiori pré-flaubertien. Le récit principal est en effet précédé d'une introduction pseudo-objective dans laquelle l'auteur prétend, à la manière d'un Potocki ou d'un Benjamin Constant, qu'« une dizaine de cahiers manuscrits en mauvais état mais cependant lisibles furent découverts au début de ce siècle dans le grenier d'une maison des alentours de Ry⁵⁰ ». L'auteur feint alors de s'interroger sur l'identité du « B » signataire de ces cahiers. Louis Bouilhet étant exclu d'office par la mention d'événements postérieurs à sa mort, et Charles Bovary lui-même par l'emploi de la troisième personne, il ne reste plus que l'« hypothèse » de ce que Jean-Christophe Bailly nommerait une « nostration ». Le narrateur émerge de ce « nous » unique du premier chapitre de Flaubert : c'est l'un des élèves en étude qui accueillent avec la cruauté que l'on sait le jeune « Charbovari ». Le romancier, puisqu'il faut le nommer ainsi, feint d'émettre l'hypothèse que l'un des camarades du futur officier de santé a tenu à livrer sa propre version des faits.

À ce « seuil » introductif correspondent en fin de volume deux « portes de sortie ». La première, intitulée *Charles Bovary : repères biographiques*⁵¹, imite un vrai paratexte de biographie authentique. La seconde, *Ouvrages consultés*, confirme et achève la feintise : vous venez de lire, semble dire l'auteur, des faits, rien que des faits. Le seul indice paratextuel démentant la véridicité du récit est le rabat de la quatrième de couverture, où apparaissent les mots « invente » et « imagination ». Or, ce rabat ne fait pas à proprement parler partie du texte lui-même, il commente la collection. Nous nous trouvons donc ici devant un cas de récit fictionnel dont le statut archigénérique est extérieurement marqué par un seul critère : l'appartenance à une collection donnée.

Selon un schème récurrent dans cette même collection, le récit alterne narration extradiégétique et intradiégétique : chaque « cahier » est constitué à peu près aux deux-tiers

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 9.

⁵¹ *Ibidem*, p. 271.

d'un texte en caractères droits à la troisième personne et pour un tiers d'un « extrait du journal de Charles Bovary » à la *première personne*. L'entrée et le maintien en régime fictionnel se produisent au cours du processus de lecture. Pour le « lecteur supposé savoir » de notre collection, Charles Bovary possède une existence a priori fondée sur deux passages du roman de Flaubert qui sont, comme la prose de Monsieur Jourdain et la madeleine de Proust, des lieux communs de la conscience littéraire française : l'apparition en étude de « Charbovari » et l'opération ratée du pied-bot d'Hippolyte.

a) « Charbovari » : écriture et réécriture.

Gustave Flaubert :

« Levez-vous », dit le professeur. Il se leva ; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire. Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude, il la ramassa encore une fois.

« Débarrassez-vous de votre casque », dit le professeur, qui était un homme d'esprit. Il y eut un rire éclatant des écoliers qui décontenança le pauvre garçon, si bien qu'il ne savait s'il fallait garder sa casquette à la main, la laisser par terre ou la mettre sur sa tête. Il se rassit et la posa sur ses genoux.

« Levez-vous, reprit le professeur, et dites-moi votre nom. »

Le *nouveau* articula, d'une voix bredouillante, un nom inintelligible.

« Répétez ! »

Le même bredouillement de syllabes se fit entendre, couvert par les huées de la classe.

« Plus haut ! cria le maître, plus haut ! »

Le *nouveau*, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot : « Charbovari ».

Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en crescendo, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépignait, on répétait : « Charbovari ! », « Charbovari ! »), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand-peine, et

parfois qui reprenait tout à coup sur la ligne d'un banc où saillissait encore ça et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé⁵².

Antoine Billot :

Curieusement, mais peut-être le lui a-t-on raconté, Charles pressent que les collégiens vont lancer leurs casquettes en l'air tandis qu'ils pénétreront dans la classe puis les rattraper dans un grand tumulte de cris et de rires avant de les jeter par terre afin qu'un nuage de poussière se diffuse autour d'eux. Il les regarde s'agiter sans participer le moins du monde à leur chahut. Us proclament à plusieurs reprises qu'ils vont faire « un beau charivari » et il découvre que cette expression pour eux rituelle est comme l'écho désordonné de son propre nom, « char-le-beau-vari », qui devient, scandé par la classe, broyé dessous les vingt mâchoires adolescentes : « Charbovari ! Charbovari !⁵³ ».

Nous constatons ici le même effet de réécriture que chez Christian Garcin reprenant Marcel Schwob. L'auteur premier est sobre, mesuré, alors que l'auteur second à la fois néglige certains traits et en accentue d'autres. Flaubert pratique une prose austère et dépouillée, évitant les homophonies, les métaphores, et les figures poétiques en général. Il en résulte pour le lecteur du XXI^e siècle une impression de « classicisme » qui est l'inverse de ce qu'on entendait par là à l'époque de Flaubert. La scène est narrée au style direct, la focalisation externe avec de rares intrusions auctoriales (« ... qui était un homme d'esprit »). Antoine Billot use lui aussi d'une langue qui évite les répétitions et les figures de rhétorique, mais le style direct a pratiquement disparu et la focalisation tend à être interne. Ce qui caractérise son texte est une harmonie sonore savante de laquelle sont soigneusement éliminées toute assonance ou allitération au profit d'un balancement rythmique étudié. Sa lecture donne l'impression que l'auteur a délibérément soumis son manuscrit au « gueuloir », comme si après Flaubert on ne pouvait faire que du « surflaubert ». Encore une fois, un tel constat n'emporte aucun jugement de valeur. On peut d'ailleurs supposer qu'Antoine Billot est conscient du caractère déformant de toute écriture seconde et qu'il en use délibérément. En effet, l'altération d'un procédé d'écriture correspond à une altération de la mémoire factuelle. Les deux narrateurs ne racontent pas la même chose. Chez celui de Flaubert, le héros prononce mal son nom, que les potaches reprennent en chœur par un effet de groupe et de tiers-exclu. Le narrateur de Billot, en revanche, attribue non seulement la déformation à

⁵² G. Flaubert, *Œuvres complètes, III, Bibliothèque de la Pléiade*, p. 152-153.

⁵³ Billot, *Op. cit.*, p. 28-29.

Charles, mais aussi son interprétation et son appropriation, alors que l'attitude hostile de ses camarades n'est que potentielle. La « biographie » d'un personnage romanesque soulève ainsi le problème de celle d'un personnage réel : de quoi nous souvenons-nous, qu'avons-nous vécu, qu'avons-nous inventé ?

Cette « scène primaire » crée le personnage de Charles Bovary, fait de lui ce qu'il est pour nous : l'homme humilié. Vers la fin du livre de Flaubert, l'humiliation est confirmée et cristallisée dans une scène seconde, celle de l'opération ratée du pied-bot d'Hippolyte.

b) Le mauvais chirurgien.

Gustave Flaubert :

Bovary, pendant ce temps-là, n'osait bouger de sa maison. Il se tenait en bas, dans la salle, assis au coin de la cheminée sans feu, le menton sur sa poitrine, les mains jointes, les yeux fixes. Quelle mésaventure ! pensait-il, quel désappointement ! Il avait pris pourtant toutes les précautions imaginables. La fatalité s'en était mêlée. N'importe ! Si Hippolyte plus tard venait à mourir, c'est lui qui l'aurait assassiné. Et puis, quelle raison donnerait-il dans les visites, quand on l'interrogerait ? Peut-être, cependant, s'était-il trompé sur quelque chose ? Il cherchait, ne trouvait pas. Mais les plus fameux chirurgiens se trompaient bien. Voilà ce qu'on ne voudrait jamais croire ! On allait rire, au contraire, clabauder ! Cela se répandrait jusqu'à Forge ! Jusqu'à Neufchâtel ! Jusqu'à Rouen ! Partout ! Qui sait si les confrères n'écriraient pas contre lui ? Une polémique s'ensuivrait, il faudrait répondre dans les journaux. Hippolyte même pouvait lui faire un procès. Il se voyait déshonoré, ruiné, perdu ! Et son imagination, assaillie par une multitude d'hypothèses, ballotait au milieu d'elles comme un tonneau vide emporté à la mer et qui roule sur les flots⁵⁴.

Antoine Billot :

Bovary, lui, s'abritait dans son salon. Emma le regardait se décomposer à mesure qu'approchait l'heure prévue de l'amputation. Tous ses défauts ordinaires, très provisoirement anesthésiés par l'espoir du succès, réapparaissaient subitement avec une intensité décuplée. Dès qu'elle posait les yeux sur ses bajoues tremblotantes, son ventre enflé dont les nombreux bourrelets débordaient du gilet, ses cheveux en touffes rares, elle devait retenir une nausée de dégoût qui lui emportait alors la bouche tel un piment que l'on croque sans précaution.

⁵⁴ Flaubert, *op. cit.*, p. 313.

Comment avait-elle pu se frotter à pareille laideur ? N'était-il pas pitoyable, ce gros paysan aux paupières lourdes qui lui jetait des regards fous de bête traquée en souhaitant sans oser lui dire qu'elle le cajole un moment ? C'est qu'il avait besoin d'une mère, le gros balourd ! D'une mère, et pas d'une femme ! Seule une mère pouvait lui pardonner...⁵⁵

Ces deux passages se rapportent au même moment diégétique : le couple Bovary pendant l'amputation d'Hippolyte par le docteur Canivet. Dans les deux cas, la focalisation est principalement interne. Flaubert décrit l'état de conscience de Charles, sa souffrance. C'est en effet la souffrance qui est au centre de l'épisode. Elle circule comme une entité mobile et morbide dans tout le chapitre, se transmettant d'un personnage à l'autre. La souffrance initiale est celle d'Hippolyte, opéré de son pied-bot, puis amputé de la jambe. Par contamination, cette souffrance devient chez Flaubert celle de Charles Bovary, le chirurgien malheureux qui voit sa réputation anéantie. Une lecture morale qui reprocherait au personnage son absence de pitié pour son patient martyrisé serait ici erronée. Flaubert s'abstient de toute condamnation ou louange des figures qu'il crée. Le romancier est impassible, neutre. Il est réaliste en ce sens qu'il décrit. Ici, la description est celle de ce que la critique américaine post-jamesienne appellera plus tard « stream of consciousness », flux de conscience. Il ne s'agit pas d'un monologue intérieur qui objectiverait des pensées issues d'un « ego » rationnel, mais d'un processus associatif rendu sensible au lecteur par la comparaison avec un « tonneau vide emporté à la mer et qui roule sur les flots ».

Antoine Billot écrit un texte qui est exactement parallèle à celui de Flaubert. Son livre fonctionne comme un complément, comme une tentative de mettre en mots ce que Flaubert n'aurait pas voulu ou pu montrer. Ici, il s'agit du transfert de la souffrance sur un troisième personnage, Emma. Là encore, il n'est pas question de moraliser le texte en hiérarchisant les douleurs. Emma est aussi malheureuse que Charles et Hippolyte. Mais sa souffrance est celle de la femme assoiffée d'amour et non celle du corps meurtri ou du moi humilié. Voir le désir de consolation de Charles, c'est être niée en tant qu'amante, se voir préférer la « mère ».

Nous avons intitulé le présent chapitre *Littérature et littérature* et distingué deux types d'ouvrages présents dans la collection *L'un et l'autre* : ceux qui racontent un auteur et ceux qui racontent un livre. Nous nous proposons dans les pages qui suivent d'étudier un cas de

⁵⁵ Billot, *op. cit.*, p. 226-227.

mixité qui est le *J'écris « Paludes »* de Bertrand Poirot-Delpech⁵⁶, consacré autant à Gide qu'à son livre de jeunesse. Nous reviendrons ensuite pour clore ce chapitre sur la première catégorie, celle des biographies d'écrivain. Elle conforte en effet de manière exemplaire notre hypothèse de départ : la collection de l'éditeur Pontalis a eu un effet rétro-actif sur l'œuvre de l'écrivain Pontalis. Décédé en 2013, celui-ci a laissé un manuscrit inachevé, consacré à Valéry, et publié dans le volume de la collection « Quarto » qui regroupe ses textes littéraires⁵⁷.

4. Presque tout sur presque rien.

Paru en 2001, *J'écris « Paludes »* de Bertrand Poirot-Delpech est un livre du mitan de la collection « L'un et l'autre », le seul édité par Pontalis de l'un des plus connus parmi les critiques français de la fin du XX^e siècle. C'est le livre d'un professionnel de la littérature, un journaliste influent évoluant aux confins des mondes de la presse et de l'édition, comme Roger Grenier, Michel Cournot ou Patrick Kéchichian. Mais la vraie communauté à laquelle Bertrand Poirot-Delpech dit appartenir est celle des admirateurs de *Paludes*, la « sotie » décadente d'André Gide. Cette admiration est d'ailleurs le seul lien qui relie entre eux des « auteurs amis⁵⁸ » qui, loin d'être eux même des décadents, furent des « engagés » d'un bord ou d'un autre.

Le critique littéraire du Monde avoue relire *Paludes* « une fois l'an » et être à chaque fois « épaté » comme le fut Gide lui-même se relisant après quelques décennies. Quel est le mystère de cette fascination, d'où vient qu'une lecture survive autant et réunisse des étrangers ?

⁵⁶ Bertrand Poirot-Delpech, *J'écris « Paludes »*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, 2001.

⁵⁷ J. B. Pontalis, OL, *op. cit.*, Gallimard, 2015, pages 1247 à 1258.

⁵⁸ Bertrand Poirot-Delpech, *op. cit.*, p. 10.

a) Un inexplicable enchantement.

Dès le début du livre le critique littéraire semble faire son métier : il rend compte de l'ouvrage écrit par un autre. Toutefois, la commande institutionnelle ou éditoriale cède ici le pas à une nécessité personnelle : ce livre qu'il sait « presque par cœur⁵⁹ » lui enjoint de s'interroger sur son mystère. Il s'agit en effet d'une histoire qui ne se raconte pas. Le narrateur gidien répète inlassablement aux curieux : « J'écris *Paludes* ». Selon Poirot-Delpech cette impossibilité du résumé et de la glose close est précisément la marque de la grande littérature. Il voit en Gide le premier chantre, le prophète du livre indéfini et infini. C'est aux « autres » à expliquer le livre à son auteur. Nous sommes proches ici de la poétique de Valéry expliquant que le sens qu'il donne à ses propres œuvres n'est opposable à personne. Si l'auteur de *Charmes* formulera cette idée bien plus tard, souvenons-nous ici que les deux poètes étaient dans les années 1890 de très proches amis s'écrivant presque chaque jour. Si Poirot-Delpech ne mentionne pas Valéry, il voit cependant en Gide « le premier à jouer, à se jouer, de cette impossibilité de narrer son affaire⁶⁰ » tout autant que l'anticipateur de « la vogue du *work in progress* qui fera florès au début du siècle suivant ».

La rédaction de *Paludes* est étroitement liée au séjour de deux mois qu'effectua Gide au hameau de La Brévine, dans le Jura, à l'automne 1894. Prenant appui sur l'argumentation du psychanalyste Jean Delay (dont la fille écrira *Dit Nerval* pour « L'un et l'autre »), Poirot-Delpech associe le paradigme géographique au conflit oedipien. La cure de repos dans le Jura succède à la découverte des sens à Biskra. Si le voyage algérien a été une libération une découverte des corps loin de la mère, le retour dans les frimas fait figure de reculade, de soumission repentante. Mais *Les nourritures terrestres* seront ensuite le prochain livre de Gide. Il y a ainsi une oscillation perpétuelle, un aller-retour entre le fils captif et le fils libéré dont ces livres sont le premier avatar littéraire.

Le Gide de *Paludes* n'est nullement sorti des affres de l'adolescence et des combats intérieurs qui lui sont propres. Aussi, Poirot-Delpech n'y voit pas de trace du contexte historique global marqué entre autres par l'affaire Dreyfus, ni des préoccupations sociales qui seront les siennes par la suite. *Paludes* est un livre dans lequel Gide n'écrit pas ce qu'il veut

⁵⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 13, ainsi que la citation suivante.

dire, mais ce qui s'écrit à son insu et que « le premier lecteur venu⁶¹ » comprendra mieux que lui-même. Il s'agit d'une « œuvre de malade » dans laquelle un névrosé parle de ses maux, confesse sa repentance en présence d'un surmoi maternel mais impitoyable. Si Poirot-Delpech ironise à l'endroit de l'interprétation psychanalytique (« oh, somatisation!⁶² »), il n'en maintient pas moins son constat d'étape : André Walter n'est pas encore devenu André Gide, il lutte pathétiquement contre une mère toxique qui le ramène épisodiquement vers les miasmes et les bords fangeux d'un pays désolé.

b) Qui saura me lire ?

L'un des chapitres de l'ouvrage de Poirot-Delpech est une petite étude de réception de *Paludes*. Si Gide dit être à la recherche d'un lecteur qui saura lui expliquer son livre, le critique renvoie l'auteur à sa propre interprétation : Le meilleur lecteur de Gide, c'est Gide. Poirot-Delpech en veut pour preuve que ses contemporains n'ont pas su voir dans cette « sottise » la confession qu'elle était pourtant. Les amis du jeune André Gide ont cherché et trouvé des clés aux personnages, Pierre Louÿs se reconnaissant en Hubert, Fargue « en Tancredè, Régnier en Hermogène⁶³ ». Quant à la presse, elle n'a voulu voir dans *Paludes* qu'une satire du décadentisme à la mode.

Le meilleur lecteur du livre est en fait son auteur. Bertrand Poirot-Delpech estime que c'est la préface de la réédition de 1897 qui est la critique la plus lucide du texte, à tel point que Gide, par une sorte de pudeur, la supprimera des republications ultérieures. Il y décrit les derniers mois de 1894 comme une véritable dépression consécutive à son retour d'Algérie et à la découverte des corps. Retraverser la Méditerranée, se fut pour le jeune homme se laisser à nouveau engloutir par ce qu'il avait réussi à fuir, l'imgo oppressante, le froid, le protestantisme. Mais cet engloutissement, ou ce réengloutissement, répond à une attirance, à un lien qu'on ne défait pas comme on veut ; d'où une ironie anticipatrice à l'endroit du lyrisme solaire des *Nourritures terrestres* dont il n'a « pas encore écrit une ligne⁶⁴ ». Gide se

⁶¹ *Ibidem*, p. 13, ainsi que la citation suivante.

⁶² *Ibidem*, p. 26.

⁶³ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 31.

moque-t-il du salon de la rue de Rome ou bien plutôt de son aventurisme africain ? C'est en fait de sa « véritable maladie de l'idée », de sa propre pensée qu'il essaye de prendre distance, qu'elle tende vers un pôle ou vers un autre. Les deux livres du jeune Gide témoignent d'une hésitation et d'une souffrance intime, d'une lutte de l'auteur contre lui-même.

Dans cette tentation, *Paludes* représente la stagnation, l'informe, l'étriqué. L'un des points de vue mobilisés par Poirot-Delpech est celui du psychiatre Jean Delay, par ailleurs célèbre auteur de *La jeunesse d'André Gide*. Le narrateur y est considéré comme identique à l'auteur, sous le nom virgilien de Tityre. Le regard de Delay est explicitement médical : Gide souffre d'« atrésie » et de « psychasthénie ». Le fait d'avoir identifié l'objet de son désir (l'Afrique, ses corps, sa matérialité) et d'y acquiescer ne l'empêche pas de vouloir simultanément s'en détourner, s'abstenir, se confiner. L'enfermement qui s'écrit dans *Paludes* est volontaire, l'atonie qui y règne délibérée. Le décès de la mère toxique sera pour Gide une libération dont il ne voudra pas, ou du moins dont une partie de lui-même ne voudra pas. Il lui faudra épouser cette cousine Madeleine (Angèle dans *Paludes*) qui reproduira « l'ancienne Règle familiale et religieuse⁶⁵ ». Cette instance castratrice coexistera avec « le fragile appétit de vivre » qui a besoin d'elle pour vouloir se libérer. Pour Delay, ces traits sont pathologiques, le texte écrit jouant le même rôle ici que la parole dite dans la « talking cure ». Dans *Paludes*, Tityre n'effectue pas, mais délègue à Hubert les actes que Gide réalisera pourtant dans la vie, par exemple avec le voyage à Biskra. La seule tentation qui est réalisée dans ce livre est l'investissement exclusif dans l'acte de l'écrire, qui vaut abolition de tout autre accomplissement. Mais contrairement à ce que sera par exemple l'exclusivisme d'un Proust à la fin de sa vie, le jeune Gide mime dans son écriture l'épuisement vital qui la permet :

Apaisement des chasses bredouilles et des pêches infructueuses : l'inélégance et l'inanité de toute action s'y vérifient. Une sorte d'ordre suprême se met en place, pour lequel toute posture frôle l'imposture. Reste la seule réalité-vérité-virtu du « J'écris *Paludes* ». Et encore ! à condition que le livre pousse à bout l'art de l'insignifiant, du camaïeu, de la grisaille, qu'il évoque l'asphyxie, qu'il s'abrège en une plaquette ténue que le lecteur poursuivra, s'il en a la force...⁶⁶

⁶⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 36-37.

Une autre lecture médicale, plus freudienne, voire lacanienne que celle de Jean Delay, est rappelée par Poirot-Delpech. Il s'agit de celle de Béatrix Beck⁶⁷. Le personnage d'Angèle y est explicitement identifié à Madeleine Gide, la cousine épousée en 1895. *Paludes*, écrit fin 1894, serait le « sous-texte » de ce « mariage fou ». Cette Angèle, métamorphose de mère et de sœur, incarnerait le personnage que suggère son prénom : un ange frigide. Marquée toutefois d'ambivalence, elle loue non pas son fiancé mais l'ami Hubert de « faire quelque chose », de « monter à cheval » et de s'intéresser à la « biologie populaire ». Les marécages de *Paludes* sont ici l'image d'un « Ça » redouté quoique fascinant, dont un surmoi d'une extrême cruauté interdit l'accès aux profits de sublimations qui constitueront la carrière d'André Gide. L'analyse de Béatrix Beck et de Poirot-Delpech est ici proche de celle d'un Charles Mauron qui considérerait que le texte d'un auteur pouvait être le « pré-texte » de sa vie.

c) Faut-il en rire ?

Les textes chers aux critiques d'inspiration psychanalytique ont ceci de commun que le comique est rarement leurs vertu première. Le livre de Poirot-Delpech est un exemple de réception souriante d'une œuvre qui puise aux sources de l'inconscient. Le critique littéraire du Monde voit dans *Paludes* un exemple d'« attitude » littéraire, de « posture » dirait aujourd'hui Jérôme Meizoz⁶⁸. Chez Gide, l'attitude et la sincérité se tiennent en équilibre. Ce névrosé a pris la mesure de ce qui le menace et de ce qu'il redoute, mais il a choisi de ne pas en être submergé en prenant le parti d'en jouer :

Dans le titre *Paludes*, on entend, autant que le sens propre de marécage, la famille des *lude*, *ludisme*, *ludion*. Le livre ne sera classé « sotie » que vingt ans plus tard en 1914, mais il représente déjà la quintessence du genre, l'idiosyncrasie de l'auteur mot équivalant à l'« équation personnelle » qui restera l'emblème de l'ouvrage et pour ses dévots, un signe de reconnaissance⁶⁹ ».

⁶⁷ Béatrix Beck, *Etudes littéraires*, volume 2, numéro 3, de décembre 1969. Cité par B. Poirot-Delpech p.39.

⁶⁸ « La manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire », dans Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007, p.18.

⁶⁹ B. Poirot-Delpech, *op. cit.*, pp. 43-44.

Souvenons-nous ici de la définition que donne le Littré de la « sotie » : « sorte de satire allégorique dialoguée, où les personnages étaient censés appartenir à un peuple imaginaire nommé le peuple sot ou fol, lequel représentait aux yeux des spectateurs, les dignitaires et personnages du monde réel⁷⁰ ». Une sotie est donc un jeu, mais c'est un jeu sérieux puisqu'imaginaire. Nul besoin de recourir à Sartre ou à Lacan pour sentir que ce qu' imagine l'homme est a priori grave. L'imaginaire n'est pas le burlesque, le jeu n'est pas la farce. Mais si la folie a plus à voir avec la maladie et la mort qu'avec la pitrerie, elle n'en est pas moins tributaire du rire. Gide sifflera *Ubu*, mais refusera de prendre plus au tragique que nécessaire le mal dont il souffre. De sa névrose, il fait une posture, de son attrition une attitude. Dans *Paludes*, chaque important fin-de-siècle aura son sot, comme nous l'avons vu plus haut (cf. note 7), Madeleine sera Angèle et Gide Tityre. Dans l'entretien radiophonique de 1949 avec Jean Amrouche⁷¹, Gide affirme avoir choisi le ton humoristique, le registre souriant. Mais c'est l'humour d'un philosophe éprouvé par l'angoissant voyage d'outre-mer, qui permettra ensuite au poète qu'il est aussi de chanter *Les Nourritures terrestres*. En écrivant sa première « sotie », Gide s'autorise à assumer son expérience déchirante de jeune protestant hédoniste sans être emporté par elle. Il ne s'agit pas d'un épicurisme maîtrisé, mais d'une névrose acceptée, et donc accentuée, mise en mots. Gide s'approprie le caractère qu'il n'a pas choisi, comme le sage stoïcien joue du mieux qu'il peut le rôle qu'un dieu a choisi pour lui.

Mais quel effet l'humour a-t-il sur le public, sur la postérité ? Poirot-Delpech pointe le souci qu'aura Gide sa vie durant d'être pris au sérieux sans rebuter, au risque d'être sous-estimé. Ce parti-pris est un pari, mais il le tiendra toute sa vie, spectateur et metteur en scène de lui-même.

d) Je lis *Paludes*.

Vers le milieu de son livre, B. Poirot-Delpech, procède au changement de perspective caractéristique de la plupart des ouvrages de la collection *L'un et l'autre* : le sujet n'est plus le

⁷⁰ *Dictionnaire de la langue française*, par Emile Littré, Hachette, 1876, tome quatrième, p. 1990.

⁷¹ B. Poirot-Delpech, *op.cit.*, p. 45.

biographié, mais le biographe. A l'analyse succède un récit autobiographique : l'écrivain de 2001 raconte un épisode de sa vie de khâgneux à Louis-le-Grand, en 1947.

Avant de lire *Paludes*, le jeune Bertrand a entendu et écouté *Paludes*. Car le livre de Gide fut d'abord une fantaisie de veille de congé lue par un professeur, Monsieur F. Le professeur est un personnage classique du genre autobiographique. Dans l'œuvre de J.-B. Pontalis apparaissent ainsi Sartre, Lacan, mais aussi le premier professeur de philosophie, un inconnu. C'est à cette catégorie qu'appartient Monsieur F. Dans la littérature aussi bien romanesque que biographique, le professeur présente plus que les autres personnages une corporéité marquée. Comme s'il fallait compenser son rôle social de passeur spirituel, les écrivains soulignent les aspects physiques, vestimentaires, intimes des enseignants (ainsi par exemple dans *Le sang noir* de Louis Guilloux ou *Le premier homme* de Camus). Ce faisant ils sollicitent d'une part leur propre souvenir réel ou fictif et d'autre part l'enfant ou l'adolescent que le lecteur a été. Comme la figure paternelle et maternelle, celle du professeur est immédiatement reliée par tout lecteur à un fond archaïque qu'il revivifie. Dans le texte de Poirot-Delpech « Monsieur F. avançait la bouche avec une gourmandise de chat⁷² », il ne portait « jamais de cravate », mais « sous les cols [un] châle de vieille dame à la plage » et des « chaussettes dans des sandales à lanières où le pied boudinait ». Cette épaisseur charnelle est d'autant plus saisissante que Monsieur F. faisait partie des professeurs « qui jouissaient d'une réputation de pur esprit ». Cette corporéité du pur esprit est soulignée par la description non de son domicile voisin d'un couvent mais du bains-douches d'en face fréquenté par des séminaristes braillant des chansons grivoises. Le contraste par ricochet se retrouve dans l'obésité de cet être pourtant mallarméen et sa mise sous tutelle par une femme qui s'avérera être non pas son épouse mais sa sœur. La révélation du texte gidien par ce prêtre des belles-lettres présente un caractère à la fois liturgique et compulsif : il ne peut s'empêcher d'accompagner sa lecture d'une exégèse. Un écrivain calviniste se voit ainsi malgré lui réintégré dans un cérémonial d'une catholicité caricaturale : un officiant d'un « embonpoint blafard évoquant les moines de camemberts⁷³ » explique à ses ouailles un livre qu'ils n'ont pas lu eux-mêmes.

Le texte que lit Monsieur F. est l'incipit de *Paludes*. Il s'agit donc d'un début, d'un commencement, d'une genèse. Il est destiné à être continué. Si nous maintenons la grille de

⁷² *Ibidem*, p. 51, ainsi que les citations suivantes.

⁷³ *Ibidem*, p. 52.

lecture religieuse que nous avons ébauchée, le calvinisme gidien est rétabli par l'empressement du jeune Bertrand à se passer de prêtre et à lire le texte lui-même. Il court donc le soir même chez un ami libraire qui « officie » près du lycée et se procure le livre.

Selon l'usage d'alors— Roger Nimier faisait pareil, j'allais le découvrir chez lui quelques années plus tard—, j'embaillotai l'exemplaire de papier cristal, comme l'étaient les tirages numérotés sur vélin. Après un bon demi-siècle de relectures annuelles, l'enveloppe est devenue opaque et craquante. Les pages ont roussi, ou plutôt bruni, telles les feuilles des « printemps adorables » — et les résolutions inutiles— à la fin de *Paludes*. On dirait la moustache de Paul Valéry grillée par les Gitanes du petit matin. Il s'y cache des odeurs de linge oublié en haut d'une armoire, de relique fanée, de scapulaire porté à même la peau ; souvenirs de tous les Cuverville incrustés chez quiconque a passé des étés d'avant-guerre en famille, de cousines pincées dans le noir, de petits cris autour des pelouses d'où les fenêtres allumées au loin paraissent jaune paille, médaillons d'aïeux retournés, pâlis, au fond d'une malle...⁷⁴

Outre le *topos* proustien, devenu banal dans notre littérature, de la réminiscence mise en branle par une sensation physique, ce passage se prête à une double lecture, religieuse et biographique. Comme l'enfant-dieu dans les Evangiles, le livre doit être « embailloté » avant de devenir l'objet cultuel de la célébration d'une enfance primordiale, associé à des souvenirs de « relique » et de « scapulaire ». Le biographique se déploie dans le texte en trois strates : derrière l'auteur-narrateur (Bertrand Poirot-Delpech) paraissent le directeur de collection (Jean Bertrand Pontalis) et le sujet biographié (André Gide).

L'auteur-narrateur autographe se raconte lui-même un demi-siècle avant l'acte d'écriture : il n'est alors qu'un lecteur, ou plutôt un « lisant » qui ne fait que s'approprier, s'incorporer le livre. Celui-ci est constitué de peaux, de parchemins qu'il convient d'envelopper avant de les développer. Le livre est un objet, un fait matériel. Pour le lecteur de la collection *L'un et l'autre*, Bertrand ne peut par ailleurs être que le contemporain de Jean-Bertrand, avec qui il a en commun les « étés d'avant-guerre en famille » évoqués par Pontalis dans ses écrits, les « médaillons d'aïeux retournés » pour refouler des souvenirs glaçants (Louis Renault, l'industriel collaborationniste) et « la moustache de Paul Valéry grillée par les gitanes du petit matin ». Ces cigarettes évoquent autant le tabagisme dont mourra Pontalis et qu'évoquera Christian Garcin dans *Jibé* que celles du père de Jean-Michel Delacomptée dans l'ultime ouvrage de *L'un et l'autre*. Mais ces Gitanes sont aussi celles de Paul Valéry, héros de la biographie que Pontalis n'a pas eu le temps d'écrire pour sa propre collection, et qui

⁷⁴ *Ibidem*, p. 55-56.

était le plus proche ami de Gide en 1894. Les « cousines pincées dans le noir », les « petits cris autour des pelouses » sont bien sûr un écho des vers du *Cimetière marin* qui hantaient la mémoire de J.-B. Pontalis.

Une telle micro-lecture peut bien sûr sembler extrapolée à un lecteur « naïf ». Mais nous souhaitons ici rappeler que le lecteur de la collection *L'un et l'autre* n'est précisément pas un lecteur naïf. L'acte de se procurer un petit livre à couverture bleue consacré à un écrivain passé de mode renvoie à un « background » mental particulier. Si la notion de « communauté interprétative » que nous empruntons à Stanley Fish a un sens, les textes de *L'un et l'autre* en sont un bon exemple. Comme les lecteurs des livres sacrés, les amateurs lisent non seulement entre mais derrière et au-delà des lignes, écrivant eux-mêmes un livre dont ils sont les seuls auteurs.

Il y a un mystère dans la rencontre entre un livre et son lecteur. « *Paludes* serait mon mythe à moi », avoue B. Poirot-Delpech, et il s'interroge sur les raisons de cette élection. Une « fausse » raison est écartée avec réticence : l'auteur est né dans la rue où habitait Gide dans les années 1890 et y a vécu son enfance. Des différences importantes sont mises en avant : homosexualité de l'un, amour des femmes de l'autre ; protestantisme familial de Gide, ascendance catholique chez le critique ; tuberculose de l'écrivain, parfaite santé du journaliste ; enfin André Gide était héritier, Poirot-Delpech boursier. Il « renonce donc à comprendre⁷⁵ » pourquoi il a vers dix-huit ans décidé d'être Tityre, d'identifier sa propre vie à celle du héros de Gide. C'est un « secret⁷⁶ ».

e) J'écris quelque rien.

L'attirance du jeune khâgneux pour les autres œuvres de Gide est plus compréhensible que son amour de *Paludes*. La révolte ouverte de l'auteur de *L'immoraliste* et de *Si le grain ne meurt* contre le carcan comportemental imposé par la société aux jeunes gens avant la libération des mœurs la justifie suffisamment. Il y a selon Poirot-Delpech une explication sociologique au long succès de Gide. Les gidiens étaient des fils malgré eux mais néanmoins

⁷⁵ *Ibidem*, p. 58.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 57.

consentants d'une « conception maternelle de l'amour⁷⁷ ». Prisonniers d'un clivage mental entre le plaisir violent et le bonheur fade, ils se résignaient à l'un tout en désirant l'autre. Cette communauté se formait avant les années soixante en priorité « parmi les orphelins de père et/ou les fils de mères abusives⁷⁸ ». Le jeune André et le jeune Bertrand courtisent tous deux une cousine destinée à remplacer la mère dont elle aura à son tour à jouer le rôle paradoxal de garde-fou et de pourvoyeuse de plaisirs interdits : elle tiendra les cordons de la bourse et sera le nerf de la guerre. Car c'est d'une lutte qu'il s'agit. Dans un combat névrotique épuisant, le déjà vieux jeune homme fuit l'imgo à laquelle il retourne sans cesse. Bertrand se reconnaît dans cette bataille et se vêt de l'armure du héros inventé par Gide. Don Quichotte d'un autre genre, il lui faut aussi un livre comme mode d'emploi d'un vain combat.

La lecture de *Paludes* ouvre en son admirateur d'alors un verrou mental : pour écrire, il n'est pas besoin d'avoir quelque chose à dire. Quelque « rien » suffit, écrire est un verbe intransitif, non pas encore bien sûr au sens de Barthes, mais en ceci que ce geste permet d'agir. En découvrant *Paludes*, le jeune Bertrand comprend qu'il écrira quoiqu'il advienne, fût-ce à propos de rien, en une « tension au-dessus du vide quotidien⁷⁹ ». Si l'envie d'écrire préexistait en lui comme chez tous ses camarades, il décide dès lors de passer du rêve à l'acte, peut-être mû aussi par une considération peu poétique : puisque il est possible d'écrire à propos de rien, ne pourrait-il pas aussi mener l'existence oisive qui est manifestement celle d'André Gide ? Attribuant faussement aux revenus de la plume l'aisance matérielle de l'écrivain, le jeune homme choisit son métier comme Pierre Bonnard dans la biographie de Goffette⁸⁰ : moins pour être artiste que pour mener la vie d'artiste.

Après sa nuit de lecture, l'orphelin boursier sait qu'il fait partie des fils qui ont grandi en présence de leur seule mère. Comme Gide et tous les autres noms de la « rue des-sans-pères », il prendra la plume au lieu d'affronter un géniteur réel ou son substitut. Cette absence sera même un privilège puisqu'aucune déchéance ou décrépitude ne pourra amoindrir la portée de cette décision : j'écrirai.

La fierté neuve de ne pas avoir de père n'empêche pas le narrateur d'en admirer un : monsieur H, figure proche du professeur F. Ce père d'un condisciple incarne l'idéal du

⁷⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁸⁰ Guy Goffette, *Elle, par bonheur, et toujours nue*, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1998.

névrosé heureux. Il aurait pu être écrivain comme son ami de jeunesse Jules Romain mais a préféré devenir assureur. Au lieu d'occuper ses loisirs à écrire quand même, il fait de la tapisserie. Lors d'une visite, Bertrand et monsieur H engagent un dialogue dans le style de *Paludes* (« Du tout, fis-je : tous les hommes de ma famille en font autant⁸¹ ») avant de se réciter mutuellement l'incipit même du livre et de se séparer sur « à quoi bon, si c'était pour écrire *Polders*⁸² ! ». Leur conversation égrène les différents aspects possibles du renoncement : perdre son temps à faire de la tapisserie, ne pas réussir le concours de Normale, ne pas espérer écrire un jour, refuser l'Académie, ne pas refuser le Nobel...

Dans ce jeu névrotique, chaque acte s'annule pour aboutir à un système clos qui finit par constituer un équilibre de vie. Les vraies motivations ne sont directement formulées ni par les personnages, ni par l'auteur. C'est ici au lecteur d'écrire l'explication de texte, voire le texte qui sous-tend la conversation. D'une part l'abstention d'écrire a permis à monsieur H de s'assurer une solide position financière et sociale, comme le montre la description de sa luxueuse maison ; la vertu du grand poète muet ne serait-elle pas plutôt l'habileté de celui qui sait fort bien que son vrai talent est ailleurs ? D'autre part, si l'on suit la doxa psychanalytique, le principe de plaisir équivaut à l'homéostasie, à un équilibre pulsionnel atteint au prix d'une série de renoncements calculés non par le sujet, mais par son inconscient. Monsieur H. ne serait alors admirable qu'aux yeux de son frère en maladie : ce qu'il veut vraiment, c'est surtout que la littérature le laisse tranquille.

f) Ils écrivent autre chose.

Vers le milieu du livre, un saut narratif de quelques années met en présence le jeune Poirot-Delpech devenu critique au *Monde* et François Mauriac. L'un a vingt-deux ans, l'autre soixante-six. L'évocation de l'écrivain est de type journalistique, friande d'anecdotes et de « petits faits vrais » : Mauriac mangeait des cuisses de grenouille, buvait du Cointreau-glace pilée... Au cours de leur conversation, le journaliste et l'écrivain évoquent Gide, mort peu avant. Mauriac ne manifeste guère d'animosité pour son confrère en ce qui concerne leurs divergences religieuses et politiques. Ce qui suscite en revanche son émotion est le fait qu'il

⁸¹ B. Poirot-Delpech, *op.cit.*, p. 69.

⁸² *Ibidem*, p. 72.

ne se soit rien passé d'anormal lors du séjour de deux semaines que Gide effectua chez lui en 1939. L'écrivain catholique est choqué de ne pas avoir été choqué. Il témoigne en cela de ce qu'on pourrait appeler un phénomène d'attente. Le vrai Gide, celui qui a réellement vécu, se double d'un Gide mythique qui l'accompagne à partir d'un certain moment de sa vie. Il a écrit, et cet acte n'est pas innocent. Ecrire, c'est figer le réel, lui donner une forme définie, voire définitive. En signant ses livres de son nom, l'écrivain s'est défini lui-même, peut-être à ses propres yeux, mais surtout à ceux des autres. L'étonnement de Mauriac de constater qu'il ne s'est rien passé de scandaleux durant les deux semaines que Gide a passé sous son toit montre qu'il n'y a peut-être pas de fraternité en littérature. En noircissant le papier, l'écrivain s'est en quelque sorte tatoué, il porte sur sa propre peau une marque, comme le dit Sylvie Germain⁸³. Ecrire, c'est se porter à soi-même un stigmate qui définira le regard de l'autre, fût-il lui-même auteur.

Interrogé sur *Paludes*, Mauriac ne confesse aucune admiration particulière. Là encore se montre ce que la littérature ne peut pas, les limites entre les êtres qu'elle ne permet pas de franchir. Gide pouvait sourire et rire de lui-même, Mauriac seulement des autres, et en-dehors des livres eux-mêmes. Comme le « pauvre Bouilhet » de Raczymow⁸⁴, il veut être pris au sérieux. Ce constat ne minore évidemment en rien l'importance littéraire de Mauriac. La conversation rapportée par Poirot-Delpech montre en revanche qu'il y a moins une communauté des écrivains qu'une communauté des lecteurs, ou plutôt des communautés de lecteurs de certains livres.

Si Gide reste foncièrement étranger à Mauriac, il n'en va pas de même pour Malraux, qui admirera toute sa vie l'auteur des *Nourritures terrestres*. Si l'un reproche à l'autre de ne jamais mettre de personnages d'imbéciles dans ses romans (à quoi l'autre réplique « qu'il y en a bien assez dans la vie »), ils se retrouvent dans le rejet définitif du nazisme et l'approbation provisoire du « soviétisme ». *Paludes* est selon Poirot-Delpech la pierre de touche de leur vraie différence : pour Gide, les « misérables petits tas de secrets » sont le meilleur terreau du grand style, de la haute littérature. Pour Malraux, ils ne sauraient tenir lieu de « vision de l'Histoire » et donc de matières à récit. Poirot-Delpech nuance toutefois son propos en

⁸³ Sylvie Germain, *Les personnages*, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2004.

⁸⁴ Henri Raczymow, *Pauvre Bouilhet*, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1998.

admettant que si Gide « ne mettait rien au-dessus de la littérature », Malraux « n'était pas loin de se vouloir lui aussi prioritairement artiste⁸⁵ ».

Le problème de la comparaison Gide-Malraux est celui de ce que les Anciens appelaient « le Souverain Bien » (Summum Bonum). Qu'est-ce qui est le plus important, le métier ou la vie, les autres ou moi-même ? La réponse à cette question ne varie pas seulement d'un homme à l'autre, d'un auteur à l'autre, mais aussi du jeune homme au vieillard, de celui qui sera à celui qui aura été. Pour Gide en 1894 et Poirot-Delpech en 1947, le plus important est le métier.

Après Mauriac et Malraux, B. Poirot-Delpech en vient au couple Gide-Camus. Deux choses les rapprochent : l'Algérie et la tuberculose. L'amour de l'Algérie est de nature différente pour les deux écrivains. Gide l'aime en étranger, elle est pour lui le lieu d'une double altérité. Cette terre vaut par sa luminosité, par son paysage, elle est un lieu vers lequel il lui faut déplacer son corps, le terme d'un voyage. Du point de vue géographique, c'est l'exact opposé du Jura de *Paludes* : non le marais, mais la mer, non la brume, mais le soleil. Le lieu n'est pas indifférent, Gide n'est pas de ceux qui peuvent être heureux partout, se sentir chez eux en toute partie du monde. La deuxième altérité de l'Algérie est celle des corps. C'est à Biskra qu'il les découvre, celui de Meryem, celui d'Athman. Ces corps d'une santé éclatante sont les contraires du sien, chétif et malade. L'Algérie de Camus n'est en revanche pas un horizon de voyage, mais un lieu de départ. Cette terre lumineuse n'a pas à être désirée et recherchée, elle est sienne depuis toujours. S'il l'aime, c'est comme une mère, non pas toxique mais nourricière. L'exotisme qui fascine Gide ne peut être pour lui que « pacotille d'Orient⁸⁶ ».

La tuberculose n'est pas elle non plus vécue de la même manière par Gide et Camus. Poirot-Delpech remarque certes qu'elle produit chez tout phthisique une « porosité » des sensations et exige des « repos attentifs à soi⁸⁷ ». Cette sensibilité particulière fait de cette maladie le mal littéraire par excellence. Ce n'est pas ici le lieu de dresser la liste des écrivains qui en furent victimes, pas plus que celle des personnages de fiction souffrant des bronches. Remarquons simplement que l'hypersensibilité des tuberculeux leur a conféré un statut poétique bien avant que la littérature du « care » et de la réparation du monde dont parle

⁸⁵ B. Poirot-Delpech, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 84.

Alexandre Gefen n'ait fait son apparition. Chez Gide, il y a une certaine complaisance à l'égard de la maladie, qu'il accueille comme un chrétien qu'il est malgré tout resté. Son désir s'aiguise « dans l'appareillage de retardement et de contention⁸⁸ » exigé par son traitement. Rien de tel chez Camus, dont la tuberculose n'est qu'un fait médical ; aussi n'est-il pas des « happy few » en qui résonnent sans fin les répliques de *Paludes*.

Nathalie Sarraute, en revanche, excepte la sotie de 1894 de son indifférence globale pour l'œuvre de Gide. L'auteur des *Fruits d'or* y voit en effet l'un des rares livres qui parlent d'un livre et de quasiment rien d'autre. Or, ce livre n'existe pas, le récit est « construit sur rien⁸⁹ ». B. Poirot-Delpech voit dans *Paludes* un précurseur du Nouveau roman et de « l'ère du soupçon » annoncée déjà par Stendhal puis formalisée par Sarraute. Pour cette dernière, la première sotie de Gide est un « vrai nouveau roman » en raison de son intellectualité pure et de son nihilisme intransigeant. Le « je » en est le seul sujet, mais il s'agit d'un « je » qui a dépassé « l'égoïsme adolescent » par l'auto-ironie pour tendre à sa disparition autant qu'à celle de tout personnage. Une lecture parallèle des *Fruits d'or* et de *Paludes*, qui reste à faire, éclairerait probablement la fascination de Nathalie Sarraute pour le récit de Gide : le livre sur un livre voit en cours de lecture fondre auteur, narrateur, personnages principaux et secondaires, lecteur en ce processus auto-suffisant qui fut l'idéal de la littérature française des années 1950-1960, justifiant ainsi l'affirmation de Gide : « je n'écris pas pour la génération qui vient, mais pour la suivante⁹⁰ ».

Le récit de la rencontre entre l'auteur-narrateur, *Paludes* et Barthes relève pleinement du régime autographique. « Le jour d'un prix chez Flammarion⁹¹ », Roland Barthes répond au journaliste qui lui avait demandé pourquoi il n'écrivait pas de roman qu'il ne saurait pas nommer ses personnages :

« — Vous n'avez qu'à faire comme Gide, objectai-je : leur donner des noms farcesques ! »

⁸⁸ *Ibidem*, même page.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 86, ainsi que les citations suivantes.

⁹⁰ André Gide *Journal*, 1922, cité par B. Poirot-Delpech, *ibidem*, p. 85.

⁹¹ B. Poirot-Delpech, *op. cit.*, p. 89.

« Et *Paludes* ? » criai-je comme si nous nous trouvions dans l'escalier de chez Angèle, ou comme si je songeais déjà à rapporter ici ce que Barthes « en pensait ».

« Le seul grand livre moderne de Gide », cria-t-il à son tour, pour couvrir un brouhaha qui l'excédait.

Le point essentiel que cette conversation de cocktail fait émerger pour aussitôt le laisser disparaître, à peine entrevu, est celui du nom. Le grand lecteur de Proust qu'est Barthes sait bien que cette question est fondamentale. En donnant un nom à un personnage, l'écrivain le définit pour lui-même et pour son lecteur. En se déclarant incapable d'un tel acte, Barthe se dit incapable d'écrire un roman. Il pourra peut-être le « préparer », essayer un patronyme fictif ou un autre dans une série de brouillons, mais le personnage n'aura l'existence tant qu'il n'aura pas été baptisé. Ce que Barthes reconnaît à Gide, c'est cette capacité à donner des identités langagières à des êtres : Hubert, Angèle, Tancrede... Mais comme toutes les questions essentielles, celle-ci n'est pas abordée de front, de manière posée et officielle. Ce n'est pas devant un pupitre de conférencier qu'elles sont ici énoncées, mais dans un bavardage mondain, hurlées pour être moins entendues, comme « dans l'escalier de chez Angèle ». Les « noms farcesques » permettent à l'écrivain d'être sincère à moindres frais, de minimiser les « risques du métier » tant sur le plan social que psychique. Le récit narratif a ceci de commun avec le théâtre qu'il permet le costume, le travestissement, c'est-à-dire une manière viable et vivable de dire la vérité. Nous sommes ici en présence de ce que cherchait Pontalis lorsqu'il affirmait que la littérature peut mieux dire ce que la psychanalyse devrait dire. Comme dans les « micro-cures » de Lacan, l'essentiel est dit entre deux portes, en croyant parler d'autre chose.

g) Ils souffrent de paludisme.

Vers la fin de son ouvrage, B. Poirot Delpèch s'interroge sur « la modeste postérité de *Paludes* en quantité de thèses universitaires⁹² ». Il voit la cause de cette discrétion exégétique dans l'absence d' « obscurité énigmatique », dans le manque de « hiéroglyphes » de la sotie de Gide. Pour qu'il y ait des décrypteurs, il faut qu'il y ait du décryptable. Or le texte de Gide

⁹² *Ibidem*, p. 93.

est clair, limpide, il ne propose pas de mythes transmis au moyen d'un alphabet incompréhensible.

La passion pour *Paludes* relève moins d'un sectarisme universitaire que d'une maladie de profanes. B. Poirot Delpech fait à deux reprises⁹³ mention « d'un ancien directeur d'édition » puis du « responsable de la collection ». Le second est bien sûr Pontalis. Quant au premier, quoique professionnel du raisonnement paralittéraire, il est décrit comme dictant sur ces vieux jours *Paludes* à un magnétophone, en imitant la voix de Gide. Comme dans d'autres ouvrages de la collection *L'un et l'autre*, c'est ici le paradigme religieux qui prime. La sortie du jeune André Gide fonctionne moins comme un embrayeur intellectuel que comme un message spirituel. Elle se répand moins par la glose que par la répétition. Comme l'éditeur retraité, le professeur F et monsieur H n'expliquaient pas *Paludes*, ils le reproduisaient. Ce livre fournit en quelque sorte la preuve que le jeune calviniste survit en ses lecteurs. Il y a bien sûr un Gide non religieux, dont les œuvres sont abondamment commentées. Mais l'auteur de *Paludes* est un écrivain confidentiel, que les fidèles se transmettent de bouche à oreille en se gardant de tout prosélytisme public ou élucidateur. Aimer *Paludes*, c'est comme répéter l'« atmosphère » d'Arletty ou le « j'ai dit bizarre » de Jouvet, c'est-à-dire se moquer de ce qu'on adore pour cacher qu'on l'adore. L'allusion à J.-B. Pontalis est faite entre parenthèses, sans qu'il soit nommé, à la fin d'un chapitre. L'auteur y avoue n'avoir eu d'autres échanges qu'indirects avec lui à propos de *Paludes*, son livre étant un simple maillon de plus dans une chaîne secrète.

Les paludistes sont des savants lucides. L'auteur des *Nourritures terrestres* a presque simultanément décrit dans *Paludes* celui qu'il était aussi : pas seulement un vainqueur, mais aussi un vaincu. Pas seulement un hédoniste conquérant, mais aussi un névrosé résigné et auto-ironique. Citant Jean Lacouture, l'auteur rappelle qu'il y eut une « génération *Paludes* » sous l'Occupation, des jeunes gens brillants, totalement apolitiques, conscients de leur lâcheté et se moquant eux-mêmes de leur triste état. Le tour de force de Gide consiste à avoir écrit en même temps deux livres qui ont trouvé leurs lectorats opposés à quarante ans d'intervalle. Ces lectorats opposés se retrouvaient parfois en une même personne, comme Jorge Semprun.

Le dernier paludiste que rencontre l'auteur dans son livre sur un livre est Gide lui-même. Il s'agit d'une vraie rencontre, le « biographeur » croise dans la rue son « biographé »

⁹³ *Ibidem*, p. 94-95.

en octobre 1947. L'un a dix-sept ans, l'autre soixante-dix-huit. Les goûts de Gide étant non pas un secret de Polichinelle mais déjà une banalité de l'histoire de la littérature, le désir de discussion du jeune homme pourrait être aisément satisfait. Mais la conversation n'est pas engagée, l'auteur célèbre se contente de se retourner et de griffonner quelque chose sur une feuille de papier sortie de sa poche :

Encore un, lui surtout, pour qui la vie compte moins qu'une note en bas de page !⁹⁴

Ce Gide-là n'est pas celui des *Nourritures terrestres*, c'est celui de *Paludes*. Est-ce à dire que l'âge a éteint la chair, que celle-ci est devenue triste à force d'années ? Ou cette rencontre n'est-elle pas plutôt celle de deux paludéens de dix-sept ans, dont l'un est écrivain et l'autre lecteur ? En effet, ce n'est pas seulement le vieil homme qui garde sa parole et son corps. L'adolescent lui aussi s'abstient de parler et d'agir. L'un et l'autre, c'est ici l'affirmateur et le négateur. Ils sont tous deux présents dans le poète comme dans le jeune étudiant. Cette scène est parfaitement pontalisienne dans le crédit qu'elle donne à la littérature autographique de dire infiniment mieux que dans la langue freudienne ou lacanienne le clivage de l'homme. Pour exister, celui-ci a besoin du langage, mais de quel langage ? Celui-ci doit être double. Il s'agit d'abord du langage d'un ou plusieurs livres, qui proposent aux hommes une doublure du monde sans laquelle ce dernier resterait opaque. Il s'agit ensuite du langage de celui qui a lu le livre et le fait vivre. Car c'est le livre qui vit et non la vie. Celle-ci n'est qu'un phénomène biologique, une sorte d'objet de sciences naturelles. L'homme se reconnaît ou non dans un livre ou un autre et peut ensuite être reconnu grâce à lui. Rarement, mais l'antépénultième chapitre de *J'écris* « *Paludes* » en est un exemple, celui qui a écrit le livre et celui qui l'a lu se rencontrent. Ici, ils se sont rencontrés pour se dire sans se le dire que oui, effectivement, la vie compte moins qu'une note en bas de page.

h) Ils ne souffrent pas de paludisme.

A quoi peut bien servir *Paludes* à ceux dont la littérature n'est ni le métier, ni la passion ? B. Poirot Delpech pense au client ordinaire qui entre parfois dans une librairie pour

⁹⁴ *Ibidem*, p. 103.

passer trois heures agréables. Or, l'objet de son livre, explique-t-il, est d'élargir le cercle des lecteurs de la sotie de Gide « au-delà des sphères écrivassières⁹⁵ ».

La littérature n'est pas seulement l'affaire de ceux qui écrivent ou lisent par métier ou passion. Même ceux qui « vivent » vivent davantage lorsqu'ils lisent. Le personnage de Tchekhov qui ne peut s'empêcher d'interrompre l'amour pour noter la forme d'un nuage suscite le rire mais a raison de vouloir exister davantage « en mettant toujours plus de mots toujours plus ajustés sur les instants qu'on traverse, qui nous traversent⁹⁶ ». Même pour ceux qui croient s'en passer, la littérature est la forme même de l'existence. Il faut appeler ici littérature le récit que chacun écrit en lui-même, sans plume ni stylet, tout en l'entendant sans cesse bruire autour de lui. Evidemment ce récit peut être de telle ou telle qualité, éventuellement très médiocre. Il n'en est pas moins omniprésent. Par ailleurs, il n'est pas fatalement propre à chaque « idiosyncrasie », pour reprendre l'un des derniers mots de *Paludes*. Ce qui fait la supériorité du livre sur les autres récits qui constituent le monde est son pouvoir de diversion. Il peut (et est peut-être seul à pouvoir) orienter ailleurs et mieux ce que l'homme se conte à lui-même.

Dans le dernier chapitre de *J'écris « Paludes »*, le critique devient écrivain. *Suite et fin* est un pastiche bien sûr de *Paludes*, mais aussi de certaines pages de *L'éducation sentimentale* de Flaubert. Embarqués sur le « Ville d'Oran », Hubert et Angèle voyagent vers Biskra, laissant le narrateur écrire seul *Polders*. Les deux personnages croient se diriger vers « la vraie vie », mais sont prisonniers des mots. Hubert emporte une canne à pêche dans le désert, trompé par la litanie du narrateur : « Biskra, barque à fond plat ». A la remarque d'Angèle qu'il « les aimait pauvres », Hubert pense aux femmes alors qu'il s'agissait des rimes. La traversée maritime est meublée de propos qui se rapportent tous au narrateur resté en Europe. Pour parvenir à ses fins, l'homme d'action doit se résoudre à mimer les délicatesses inutiles de son ami, avant d'engendrer « quelques enfants à problèmes⁹⁷ ».

Bertrand Poirot-Delpech a cherché à expliquer le mystère d'un livre. Pourquoi, année après année, *Paludes* l'a-t-il enchanté tout au long de sa vie ? La question est d'autant plus légitime que Gide a demandé à ses lecteurs de lui expliquer son livre. Pourtant, c'est lui-

⁹⁵ *Ibidem*, p. 106.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 107.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 113.

même qu'il a décrit à un moment-clé de sa vie, dans un moment dépressif mais créateur. Le dilemme du soi y est vécu dans une tension que l'humour permet de mieux dire. Un demi-siècle après sa rédaction, l'ouvrage de Gide a trouvé un lecteur qui, après et avant d'autres, s'y est reconnu. *Paludes* lui permet de prendre conscience de l'autosuffisance de l'acte d'écriture, de sa capacité intrinsèque à être. Il vérifie l'authenticité du texte gidien auprès d'un certains nombres d'auteurs qui valident son attachement à *Paludes* avant qu'il ne prenne pleinement conscience du caractère plus spirituel qu'intellectuel du « paludisme », mal sacré dont tous ne souffrent pas. Au tournant non plus de deux siècles mais de « deux millénaires », ce mal n'a pas disparu.

5. Paul Ambroise, non pas tel qu'en lui-même ...

Le texte posthume de J.-B. Pontalis sur Paul Valéry est intitulé *Paul Ambroise tel quel*. Ce titre ne peut bien sûr se référer pour ce « lecteur supposé savoir » que nous avons déjà mainte fois sollicité qu'à la célèbre formule mallarméenne : « X... tel qu'en lui-même l'éternité le change ». C'est que Pontalis ne s'intéressait pas tant aux auteurs éternels qu'aux commencements, à l'enfance, aux limbes. Ce qui l'attire, ce n'est pas le poète officiel de la III^e république, mais le petit garçon des jardins et ruelles de Sète et de Montpellier. Paul Ambroise, donc.

Outre l'effet de rétro-action, il faut revenir ici sur cette « écriture dispersée » que nous avons déjà évoquée. L'œuvre de Pontalis est un processus continu de transformation. Comme celle de Lovecraft et contrairement aux projets volontaristes d'un Balzac, d'un Zola ou d'un Roger Martin du Gard, elle naît dans des marges et évolue en spirale sous différentes formes, comme une plante un peu étrange, mais toujours faite de feuilles, de papiers, de lettres.

a) À la recherche d'Ambroise, Paul, Toussaint, Jules Valéry.

Pour prendre la pleine mesure du tropisme valéryen de J.-B. Pontalis, il est nécessaire de reprendre ses écrits extra-scientifiques selon l'ordre chronologique.

Dans *Loin* (1980), le père du narrateur est appelé « Monsieur Paul ⁹⁸ ». Pour le disciple de Lacan que fut aussi J.-B. Pontalis, le nom du père ne saurait être un détail futile. Il lègue au narrateur une maison en héritage, dont la propriété doit rester « indivise ». Il se manifeste à plusieurs moments dans la vie du héros, dans des rêves de nuit et de jour, à la fois présent et absent ⁹⁹. Cette première apparition est donc nominale, lexicale, et il s'agit d'une figure paternelle.

C'est à nouveau un nom qui évoque Paul Valéry dans *Un homme disparaît* (1996), dont le héros se nomme Julien Beaune. Le nom de « Beaune » fait se joindre la vie de Paul Valéry et celle de J.-B. Pontalis. Le premier vécut au numéro 3 de la rue de Beaune ses derniers mois de célibataire, de février à octobre 1900 ¹⁰⁰. Le second empruntait quotidiennement cette rue pour se rendre de son domicile parisien aux éditions Gallimard sises rue Sébastien Bottin, dans son prolongement. Dans les deux cas, la rue de Beaune fut un lieu intermédiaire, un entre-deux. Pour Valéry, elle sépara (et joignit) la disparition de sa logeuse de la rue Gay-Lussac en octobre de (et à) son mariage en février. Pour Pontalis, elle sépara (et joignit) la maison du (et au) lieu de travail. Nous voyons ici la vie nourrir la littérature, la fiction trouver ses racines dans des réalités pré-existantes.

Dans *En marge des jours* (2002), est une première fois évoqué nommément « le Valéry des Cahiers ». Cette mention est suivie d'un passage dans lequel J.-B. Pontalis essaie de décrire sa propre pratique dans ses *Cahiers privés* ¹⁰¹. Il y récuse le « recueil de plaintes » de certains diaristes pour chercher à définir ce que pourrait être un « livre de raison ». Comme Valéry, il veut créer à son propre usage un outil spirituel, un instrument de lucidité.

Dans *Traversée des ombres* (2003), J.-B. Pontalis cite Valéry : « Pourquoi dire *j'ai rêvé* quand il faudrait dire *il a été rêvé*? ». Pontalis lui préfère la formulation « ça a été rêvé », attribuant à la sexualité primordiale de l'être humain le pouvoir de surgir dans le flux mental pour y manifester son désir de créer ou de détruire.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 118.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 141, 144, 145.

¹⁰⁰ Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, pages 268 à 273.

¹⁰¹ OL, *op. cit.*, pages 457 à 459.

C'est dans *Le Dormeur éveillé* (2004) que l'on trouve le premier texte de quelque longueur traitant explicitement de Paul Valéry¹⁰². Celui-ci est accompagné d'un fac-similé d'une page illustrée des Cahiers et d'une photographie de Valéry dans les années 1890. L'auteur¹⁰³ de *La jeune Parque* y est pour la première fois désigné sous le nom de Paul Ambroise, que Pontalis reprendra dans les derniers jours de sa vie comme titre de son ultime manuscrit. Ce texte interroge la nature du cahier et le compare après quelques tâtonnements à un « laboratoire » dans lequel se forme la pensée d'un auteur. Une importance particulière est donnée aux « marges » qui permettent, par des dessins notamment, de donner vie à ce qui excède le langage. Lecteur de Winnicott, J.-B. Pontalis y voit des objets graphiques proches des « squiggles » dessinés par les petits patients du psychanalyste anglais. Objet à la fois littéraire et extra-littéraire, le cahier relie le texte à la vie, la littérature au monde.

Dans *Elles* (2007), sont cités quelques vers de Valéry :

Ni vu ni connu
Le temps d'un sein nu
Entre deux chemises.

Puis :

Dures grenades entrouvertes
Cédant à l'excès de vos grains¹⁰⁴.

J.-B. Pontalis avoue dans le chapitre où apparaissent ces vers que c'est la poésie et non la sexualité physique qui a révélé l'amour à l'adolescent qu'il fut. Aux côtés de Ronsard et de Paul-Jean Toulet, Valéry est l'un des poètes qui survécut à l'oubli compulsif de l'apprentissage scolaire. Associé à la mort, l'éros célébré par les poètes apparut au jeune Jean-Bertrand comme capable de le « convaincre que seul l'amour peut la combattre¹⁰⁵ ».

¹⁰² *Ibidem*, pages 617 à 621, « Traits de plume ».

¹⁰³ *Ibidem*, p. 617-621, « Traits de plume ».

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 791, Livre des amours.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 790.

Un passage d'*En marge des nuits*¹⁰⁶ évoque à nouveau les Cahiers de Valéry. L'auteur s'y interroge sur la différence entre le « moi » et le « je ». Le premier est exemplifié par le journal de Gide, exemple narcissique aux yeux de Pontalis d'un intérêt égoïste porté à l'intime, à la « météorologie de l'âme », au « bulletin de santé ». À l'opposé d'une telle pratique, Valéry ne parle pas de son « moi », mais de ce que son « je » perçoit à l'aube, dans une fulgurance qui le dépasse. C'est cette écriture-là que J.-B. Pontalis nomme « autographique » :

J'y tiens tant à cette différence entre écrire sur soi et s'écrire que j'ai avancé, ici et là, le terme d'autographie. L'autographie n'est pas un genre littéraire comme le journal intime, les mémoires, l'autobiographie, l'autoportrait. A mes yeux, elle est à la fois la source et la finalité de l'acte d'écrire¹⁰⁷.

« Ecrire sur soi » est un acte en quelque sorte journalistique que l'on peut sans dommage confier à une plume mercenaire, à un « ghostwriter ». C'est en quelque sorte le niveau zéro du biographique, qui consiste à rapporter des faits propres non à un être, mais seulement à un individu. Les mémoires de Paul de Kock et de Mistinguett relèvent peut-être de ce genre, sans qu'il soit d'ailleurs nécessaire de mépriser pour autant la création proprement dite de cet écrivain ou de cette chanteuse. Mais « s'écrire » est un acte par lequel le sujet met en mots des événements de perception et de conscience qui ont été vécus par lui et dont il soupçonne qu'ils peuvent aussi « faire événement » chez un lecteur : Montaigne ? Rousseau ? Proust ? Cette distinction est reprise dans *Avant* (2012) :

Je me dis que si nous n'étions pas parvenus à définir des contours à l'autographie, à saisir ce que visait notre enquête, il y avait une raison à cela : comment l'enquête aurait-elle pu s'emparer de ce qui était insaisissable, saisir le Je ou du moins ce Je hors frontières du Moi, hors frontières de toute forme de discours ? Je m'accrochais à une définition proche d'une tautologie : L'autographie est graphie de soi qui crée un je par l'écrit. Et je retournais vers le Valéry des *Cahiers* ...¹⁰⁸

Le « je » dont il est ici question, J.-B. Pontalis le nomme aussi « infans ». Ce n'est pas exactement l'enfant de la psychanalyse, mais plutôt un être muet dont l'homme participe et

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 937, Ego scriptor.

¹⁰⁷ *Ibidem*, même page.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 1090.

qui « n'est pas un centre, mais une source¹⁰⁹ ». Il est à la fois intime à chaque humain et commun à tous. C'est pourquoi il importe non pas de le faire parler, mais de le laisser parler, et d'être son scribe. Valéry fut aux yeux de J.-B. Pontalis un tel scribe, « infans scriptor ».

b) Le dernier livre de J.-B. Pontalis.

Publié dans ses *Œuvres littéraires* après sa mort, le dernier ouvrage inachevé de Pontalis peut aussi, d'une certaine manière, être considéré comme le dernier titre de la collection *L'un et l'autre*. L'auteur avoue en effet avoir à plusieurs reprises, mais en vain, proposé à Hector Bianciotti d'écrire un livre sur Valéry dans cette collection¹¹⁰. Il semble donc que Pontalis se soit finalement décidé à écrire lui-même ce texte et à devenir ainsi un auteur de sa propre collection. Si ce projet n'est pas formellement attesté à notre connaissance, il n'en demeure pas moins que le texte posthume présente plus d'un trait qui en font un exemple-type de publication de *L'un et l'autre*, ou même un condensé.

Le premier aspect caractéristique de la collection et qu'on trouve dans *Paul Ambroise tel quel* est la brièveté. Les volumes de *L'un et l'autre* font en moyenne un peu plus d'une centaine de pages, ce qui est trop peu pour une biographie dites « sérieuse », savante. Le texte de Pontalis en compte douze. Il est évidemment difficile d'en supputer la longueur définitive s'il avait été publié. L'œuvre existante est toutefois entièrement rédigée et couvre toute la durée de la vie de Valéry ; les « chapitres » ou différentes parties qui la constituent ont à peu près la même longueur (en moyenne une page ou deux) que celles de plusieurs livres tardifs de l'auteur. On peut donc en inférer que le livre définitif aurait eu la même concision.

Un autre trait commun est la présence explicite du biographe dans son texte. Le récit s'ouvre sur la phrase : « Du temps de ma jeunesse j'ai beaucoup lu Valéry¹¹¹ ». Il se prolonge par la narration de la relation de lecture de Pontalis à Valéry au fil du temps. Cet aspect se trouve également dans la plupart des ouvrages de la collection *L'un et l'autre*. Mais Pontalis

¹⁰⁹ *Ibidem*, même page.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 1249.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 1247.

va plus loin : il rencontre personnellement son héros « un jour de 1943 au Collège de France¹¹² » et converse avec lui. Cette rencontre n'a rien d'une épiphanie hagiographique, mais est au contraire une déception. Constatant les médiocres qualités pédagogiques de l'écrivain, ainsi que les ravages de l'âge, le biographe préfère « son » Valéry au Valéry réel.

La subjectivité assumée est donc la troisième caractéristique que l'éditeur-auteur partage avec les membres de ce qu'on pourrait appeler son « atelier ». S'il énonce clairement ce qui lui déplaît chez Valéry, par exemple sa complaisance à l'égard de Pétain, il manifeste surtout sa sympathie, ou ce que Françoise Lavocat nommerait son « empathie » moins pour son personnage que pour sa poésie. Les vers qu'il cite et commente sont ceux qu'il aime, ceux dont il s'est souvenu :

Les cris aigus des filles chatouillées¹¹³.
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel !¹¹⁴
Qui pleure là ...¹¹⁵

Quatrième point commun : la parole est donnée à tous les témoignages, y compris les plus incertains, et non pas exclusivement à ceux qui bénéficient d'une caution scientifique. Les expressions « on dit que¹¹⁶ », « il dit », « il raconte encore », « on sait que » donnent le privilège de parole au personnage, non à la personne. Comme le Rimbaud de Michon, le Valéry de Pontalis est aussi celui de tout le monde, puisque la poésie a fait de lui un autre, que se partagent ceux qui s'abreuvent de cette étrange ambroisie.

Enfin, le texte de Pontalis fait explicitement référence à la collection. Outre le projet déjà mentionné de confier un *Valéry* à Hector Bianciotti, il faut bien sûr rappeler le court texte de Martine Bacherich consacré à la relation orageuse entre Catherine Pozzi et l'écrivain. De

¹¹² *Ibidem*, p. 1253.

¹¹³ *Ibidem*, p. 1251.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 1253.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 1254.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 1248, ainsi que les citations suivantes.

même, Pontalis cite l'anecdote déjà utilisée par Roger Grenier à propos du chien dressé à conduire les visiteurs du cimetière de Sète à la tombe du poète¹¹⁷.

Le monde ne s'offre pas à l'homme comme tel, dans une globalité heureuse. De même que c'est la peinture qui peint le mieux la peinture et la musique qui fait le mieux résonner la musique, ce sont les livres qui rendent le mieux compte de la littérature. Il semble donc logique que la majorité des biographies d'une collection se voulant explicitement littéraire soient consacrées à des figures d'écrivains. Nous avons vu que celles-ci n'épuisent d'ailleurs pas ce champ, et que des ouvrages prépara ou post-livresques cherchent dans la collection *L'un et l'autre* à interroger le mystère du livre. Celui de l'existence n'en est pas épuisé pour autant. C'est pourquoi nous souhaitons maintenant porter mon attention sur des biographies sinon « pures », du moins délestées du fardeau d'une culture, d'un héritage. La vie, en somme.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 1253.

BIOGRAPHIES DES BIOGRAPHES.

L'écrivain qui prend sa propre existence pour sujet a longtemps été appelé autobiographe. Depuis la fin du XX^e siècle, cette appellation est quasi-remplacée par les termes d'autofiction, écriture de soi, etc... Nous avons vu que J.-B. Pontalis, pour sa part, privilégiait le mot « autographie », dont il estimait qu'il rend le mieux compte du « je », entité plus englobante, moins étroite que le « moi ». Nous avons également vu dans la première partie de la présente étude que ce mouvement de centrage sur la figure de l'auteur débutait dans les années 1980. Née en 1987, la collection *L'un et l'autre* participe donc d'un moment littéraire qu'elle a peut-être contribué à renforcer, du moins en France.

Parallèlement à son activité d'écriture, J.-B. Pontalis construit au cours de ce que la critique anglo saxonne notamment appelle parfois la « late life » ou période tardive de création, sa propre œuvre littéraire. Celle-ci est largement écrite à partir de sa vie même. Chaque livre traite d'un sujet à partir du rôle qu'il a joué dans la vie de l'auteur : la séparation (*Marée haute, marée basse*, 2013), le passé (*Avant*, 2012), la violence (*Un jour, le crime*, 2011), la négation ou, si l'on préfère, l'aspect dialectique des choses (*En marge des nuits*, 2010), l'amitié (*Le songe de Monomotapa*, 2009), l'amour (*Elles*, 2007), la rivalité (*Frère du précédent*, 2006), le songe (*Le dormeur éveillé*, 2004), la mélancolie (*Traversée des ombres*, 2003); *En marge des jours* (2002) est un assemblage de textes écrits dans un cahier à la manière de Valéry; *Fenêtres* (2000) cherche à fixer des instants ou des pensées en les écartant du flux dans lequel elles pourraient être submergées ; *L'enfant des limbes* (1998) s'intéresse à l'entre-deux, à l'incomplet, au non- advenu; *Un homme disparaît* (1996), enfin, explore le mystère de la mort, physique ou mémorielle.

Nous souhaitons dans les pages qui suivent étudier *L'amour des commencements* de Pontalis, après nous être toutefois penché sur un ouvrage de Christian Garcin paru dans « L'un et l'autre » et qui se distingue lui aussi par la linéarité de la narration et sa proximité avec l'autobiographie traditionnelle. Dans ces deux livres, les auteurs parlent en leur propre nom et reprennent dans un ordre à la fois chronologique et thématique des faits de leur jeunesse, un peu à la manière de Gide dans *Si le grain ne meurt*. La notion-clé en est l'inchoativité, le début.

1. Une vie et une seule.

Paru en 2006, *J'ai grandi* de Christian Garcin¹ est un exemple de l'évolution de la collection « L'un et l'autre » de l'hétérographie vers l'autographie. Les débuts de la collection avaient vu l'intérêt des auteurs porter principalement sur la figure d'un biographié distinct du biographe, celui-ci étant cependant très présent dans le corps du récit, contrepoint d'une recherche de l'autre. Le livre de Garcin ne se veut pas enquête sur un alter ego d'encre et de papier, mais narration d'une vie nue, la sienne. Six motifs s'y entrecroisent : le choix, le souvenir, le songes, la croissance, les presque-tantes, la confusion des livres.

a) Un Méséglise et un Combray.

« Longtemps, j'ai hésité² » : ainsi s'achève le récit de Christian Garcin. Cette hésitation entre deux choix possibles est celle d'un fils qui a eu à décider de son appartenance à un pays ou à un autre, celui de sa mère ou bien celui de son père. D'un côté la ville d'Agde, la mer, la féminité, de l'autre le village de Prads, le domaine montagnoux des hommes. Comme dans le célèbre conte d'Edgar Poe glosé par Lacan et Derrida, l'auteur-narrateur est à la recherche d'une lettre qui a manqué son destinataire, d'un courrier volé ou égaré. Cette lettre est une demande de mère, d'appartenance, de rattachement. L'abbaye de Prads, le village du père, a demandé « vers la fin du XV^e siècle » son rattachement à une « mère³ », à un diocèse. Cette demande de mère se heurta à un refus de l'abbaye de Saint-Victor à Marseille « très près » de laquelle le narrateur vécut toutefois son enfance cinq siècles plus tard. Le refus laisse ainsi une trace, puisqu'il est un acte, et suscite une seconde demande qui est détournée et prolongée (« pourlongée », comme le remarque Lacan à propos du « purloined » de Poe), puis perdue ou volée. Mais c'est au diocèse d'Agde que cette deuxième lettre égarée est cette fois adressée. Or, Agde et Prads n'ont aucun lien historique et géographique, ces deux lieux étant situés dans des provinces proches mais distinctes. La cible

¹ Christian Garcin, *J'ai grandi*, Gallimard, collection « L'un et l'autre », Paris 2006.

² Garcin, *Op. cit.*, page 152.

³ Ibidem, p. 150.

maternelle, le désir de mère n'existe que par ricochet ou détournement, dans la seule mesure où Agde, fondée par les Phocéens, est fille de Marseille. C'est à Marseille que les parents de Christian se sont rencontrés, c'est dans la cité phocéenne qu'il est né, à « deux cents kilomètres » de Prads au nord-est et à « deux cents kilomètres » d'Agde à l'ouest. Lacan et Derrida avaient vu juste : une lettre finit toujours par arriver à destination.

Christian a-t-il choisi après avoir « longtemps hésité » ? Au terme de sa propre recherche dont *J'ai grandi* n'est qu'un chapitre, le narrateur n'a pas plus cessé d'hésiter que Marcel de se coucher de bonne heure. L'hésitation n'est pas annulée, mais ravivée, prolongée par le souvenir.

b) Se souvenir.

Dans la typologie des ouvrages qui constituent la collection « L'un et l'autre », *J'ai grandi* peut être rangé dans la catégorie des poèmes en prose. Il est en effet constitué d'une série de motifs récurrents composés comme une ritournelle langagière et mentale. Parmi ces motifs, celui du souvenir, ou plutôt celui du « souvenir qui recompose ». Dans tout le livre, on relève cinquante-deux occurrences de ce thème⁴. L'effet de lecture n'est ici pas seulement proustien mais freudien. Comme beaucoup d'ouvrages de *L'un et l'autre*, celui de Garcin sollicite le champ psychanalytique. Les souvenirs de Christian sont tout autant des non-souvenirs, des absences de souvenir ou des substitutions de souvenir. Il se rappelle par exemple le nom et le geste d'une petite fille qui savait lacer ses souliers et qui était serviable ; mais ces souvenirs-là sont précisément ce qui l'empêche de se souvenir des traits du visage de cette camarade d'école maternelle. Le lecteur de la collection de J.-B. Pontalis se voit ainsi remis en présence d'une catégorie qui est consciemment ou inconsciemment censée faire partie de son horizon d'attente : le « souvenir-écran ». Comme l'on sait, il s'agit de ces remémorations à la fois précises et apparemment dénuées d'intérêt qui occultent d'autres représentations indésirables ou excessivement désirées.

⁴ Pages 14, 15, 16, 44, 56, 58, 60, 61, 66, 67, 69, 70, 75, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 94, 96, 97, 102, 107, 122, 124.

Tout au long de son récit, Christian Garcin active et réactive le motif de la réminiscence en soulignant explicitement son caractère déformant, oblitérant ou créateur : « mon souvenir qui recompose », « je ne me souviens de rien ou presque », « et si je me souviens très bien de celui-là »... Le réel n'est pas donné, il est une création mentale de celui qui vit, puis de celui qui écrit et enfin de celui qui lit. Dans la mesure où le livre de Garcin fait partie d'une collection qui revendique une subjectivité assumée, nous pouvons considérer qu'une « communauté interprétative » au sens où l'entend Stanley Fish écrit le livre dans l'acte même de lecture.

c) Songer

Proche du souvenir, le songe, le rêve est lui aussi un motif à la fois proustien et freudien. Il n'est toutefois pas nommé directement mais par métonymie : « mon lit une place et demie (120 cm) que j'avais baptisé Alfred⁵ », « un lit à deux places⁶ », « dans un lit à une place », « un lit très haut d'une place et demie (120 cm)⁷ », « le lit très haut⁸ », « deux mètres sur un mètre cinquante [...] la chambre⁹ ».

Ces lits et ces chambres sont un nouvel exemple de cette objectalité dont nous avons déjà vu qu'elle est l'un des traits récurrents de la collection *L'un et l'autre*. Le rêve n'est pas ici une réalité spirituelle, mais le produit d'une réalité matérielle. Pontalis et ses auteurs sont moins les fils de Swedendorg et de Baudelaire que ceux de Sartre et de la phénoménologie. Le lit, la chambre, le canapé sont des objets matériels, des « cadres » qui comme ceux des portes et des fenêtres du peintre Pierre Bonnard, permettent au psychisme de prendre appui et de se mouvoir. De même que le narrateur proustien commence son anamnèse en tournant et en retournant son corps, c'est l'exiguïté concrète des lieux du sommeil qui permet à Christian de partir à la recherche de ses années perdues.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 34, ainsi que la citation suivant.

⁷ *Ibidem*, p. 53.

⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁹ *Ibidem*, p. 77.

Il y a des lits d'une place, de deux places, ou d'une place et demie. Mais pour la narrateur de *J'ai grandi*, ces lits ne sont à chaque fois destinés qu'à une seule personne physique. Qui est donc l'autre qu'ils sont censés accueillir ? Chez Marcel, cet autre peut naître du désir issu d'une fausse position de la jambe. Souvenons-nous aussi de l'objet transitionnel de Winnicott, ce bout de couverture que le nourrisson substitue au sein. Le narrateur de Garcin a lui aussi sa couche, ce rectangle horizontal qui excède la forme de son corps, depuis lequel il ne peut voir l'autre, mais est contraint de lui parler ou de le (res)susciter. Si le lit était pour Proust le lieu même de l'écriture, il n'est toutefois pour Garcin qu'un objet mémoriel, dont la souvenance permet à l'« infans » de devenir « infans scriptor ».

d) Croître

Les huit premiers chapitres du livre reprennent en titre celui de l'ouvrage lui-même : *J'ai grandi*. Dans le corps même du texte, cette forme verbale est reprise dix-neuf fois¹⁰. Grandir, c'est d'abord occuper de plus en plus l'espace de la couche, du lit d'une place et demie. A l'inverse d'animal à carapace de Kafka (dont la photographie est reproduite à la page 106 du livre et qui dans *Borgès, de loin*, écrit par le même auteur pour la même collection, est l'« autre » de l'écrivain argentin), Christian peut croître, jouir de l'élasticité d'une peau qui l'autorisera à devenir lui-même.

Grandir, c'est ensuite habiter des demeures successives : appartement parental, maisons des grands-parents, écoles successives. Comme les maisons de Colette Fellous et les peaux de Sylvie Germain, les demeures de Garcin sont des lieux de croissance. D'abord trop grands, ils sont ensuite trop petits. Si l'espace excédentaire du premier appartement est occupé par divers enfers, grottes et cavernes, l'exiguïté des maisons de l'adolescence finit par exiger de Christian qu'il prenne le bâton du voyageur : il ira en Serbie, en Gambie, en Chine. Bien sûr ; il faudra finalement revenir ; mais ce retour ne coïncidera pas avec le point de départ : dans le dernier chapitre, l'auteur-narrateur trouve son centre, en une fin heureuse qui lui fait mesurer sa place dans le monde : entre Agde et Prads, à Marseille.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 13, 19, 21, 32, 33, 46, 47, 49, 64, 65, 77, 81, 89, 91, 103, 105, 106.

e) Les presque-tantes.

Au tiers du récit apparaissent huit occurrences de « tantes qui ne l'étaient pas¹¹ ». Il s'agit de deux cousines éloignées des grands-parents qui présentent la particularité d'être autant et même davantage évoquées que les parents de l'auteur-narrateur. Dans l'économie psychique du sujet parlant et écrivant, elles représentent une ligne de repli pour le cas où l'imaginaire maternel viendrait à faire défaut. Cette position latérale et d'appoint leur permet d'assumer des qualités propres à la mère, mais refoulées en ce qui la concerne directement. Elles sont ouvertement attirantes par leur érotisme et leur exotisme : l'une a été prostituée en Argentine, l'autre a trafiqué des diamants au Congo. Elles fument force cigarettes et ne refusent jamais un apéritif. Ces deux avatars de la mère sont elles-mêmes redoublées par d'autres femmes qui vivent dans leur orbite et en sont des sortes de reflet : une ancienne prostituée italienne, une voisine morte dans un accident de voiture, une autre d'un cancer. De ces femmes substituables les unes aux autres émane une atmosphère attirante de sexe et de danger.

Le chapitre des « presque-tantes », dont les thèmes ressurgissent çà et là dans le récit, est un marqueur de « l'esprit de famille » de la collection de J.-B. Pontalis. Cette famille d'auteurs est une famille en psychanalyse. En se tournant vers l'édition de textes littéraires, l'ex-disciple (ou « presque ») de Lacan n'a pas renoncé à sa fidélité freudienne. Il s'agit de laisser la littérature parler de psychanalyse autrement et peut-être mieux que celle-ci ne sait le faire. Le portrait que dresse Christian Garcin des « tantes qui n'en sont pas », ces cousines, voisines et amies fardées, aguichantes, exposées au sexe et à la mort, est un exemple saisissant de récit de cas, en l'occurrence de déplacement névrotique et obsessionnel de l'Œdipe.

f) La confusion des livres.

Très lointains souvenirs peut-être du *Coup de dé* de Mallarmé, les chapitres du livre de Christian Garcin sont constitués d'une unique phrase rythmée par la typographie. Vers la

¹¹ *Ibidem*, pp. 33, 36, 38, 39, 43, 45, 53.

fin du récit, un pseudo-haïku de dix-sept syllabes apparaît à deux reprises (pages 107 et 121) réactivé une troisième fois (page 128) dans la strate prosaïque du texte :

Distinction dont je ne suis pas sûr qu'elle soit toujours très fondée.

La distinction sans fondement réel dont il est question est celle qui était (et est de moins en moins ?) couramment faite entre la grande littérature et les livres destinés à la jeunesse. L'autographie de Garcin rend compte d'une vie, et donc d'une vie de lecteur. Les livres que voit, feuillette et lit le jeune Christian sont d'abord des livres d'images, des livres dont les textes eux-mêmes sont des dessins, les lettres des formes tracées. Les bandes dessinées ne sont d'ailleurs pas les premières dans cette découverte que l'enfant, puis l'adolescent fait du livre ; il est déçu par celles qui ont été tirées des aventures de Bob Morane d'abord lues sous leur forme romanesque. Les livres sont des mondes à l'intérieur du monde, qu'ils prolongent et engendrent à nouveau en des créations neuves.

Cette confusion des livres n'est pas une malédiction, mais une chance. L'homme et l'écrivain Christian Garcin est né de la rencontre entre Bob Morane et Kafka, comme Borgès (cf. *Borgès, de loin*, du même auteur dans la même collection) est le fils de Kipling et de Quevedo. Les « grands » livres ne sont pas seulement intimement liés aux « petits » livres, la littérature est elle-même une calligraphie partie prenante du monde des formes et des images. Si le professeur de français du jeune Christian est admiré de ses élèves, c'est en raison de son talent de dessinateur. Ce qui frappe l'adolescent chez certains peintres de la Renaissance comme Carlo Crivelli est leur parenté avec certains dessinateurs de « comics ». Et le jeune homme qui aura fini de grandir s'inscrira non en belles-lettres mais en beaux-arts.

Un autre livre de Garcin paru dans la collection « L'un et l'autre » développe encore davantage cette intimité profonde du graphisme et de la graphie. Il s'agit de *L'encre et la couleur*, dans lequel les uns sont les peintres italiens de la Renaissance et les autres des calligraphes chinois. Les « Rinascimenti » font vivre les couleurs d'un monde de matière et de chair, mais ont pour cela besoin de lignes préalablement tracées, de signes inscrits dans un paysage mental. A l'inverse, les dessinateurs Song ou Ming peignent autant qu'ils écrivent : l'idéogramme n'est jamais qu'une image devenue écriture et la frontière reste indéfinie entre un mot et une chose, entre un paysage et une phrase. Ce qui unit profondément l'œuvre d'un écrivain à celle d'un peintre est le mouvement de la main qui fait naître une vie nouvelle, un être en plus, sur la surface blanche. On comprend la détestation qu'avouait J.-B. Pontalis des

ordinateurs et son attachement à publier des écrivains conscients de la corporéité de leur métier.

En quoi le récit de Christian Garcin est-il bien plus une autographie au sens où l'entendait J.-B. Pontalis qu'une autobiographie ? Il nous semble que c'est la priorité délibérément accordée aux premières années de vie qui justifie cette hypothèse. Ce n'est pas un simple récit d'enfance dans la mesure où le moi écrivain est clairement celui qui tient la plume et qui ajoute à la création un nouvel être : ce livre. C'est aujourd'hui que Garcin choisit, puisqu'il a grandi et après avoir longtemps hésité, de se souvenir de Christian, de ses songes dans un lit d'un mètre cinquante, de ses tantes qui n'en étaient pas vraiment, des mots qu'il confondait avec les images.

Dans la dynamique de la collection *L'un et l'autre*, l'autographie de Garcin nous semble pouvoir être considérée comme un aboutissement. Pour s'écrire, l'un a eu de moins en moins besoin de l'autre. Si une photographie de Kafka illustre une page, c'est à titre d'hommage « en passant », comme reconnaissance de dette discrète. D'autres ouvrages de Christian Garcin parus dans la collection de Pontalis sont beaucoup plus hétérographiques, mais l'important est ici qu'un homme ait choisi de donner la parole à un enfant non après avoir poussé la porte d'un docteur et s'être allongé sur un divan, mais après avoir saisi un crayon et une feuille de papier.

2. Allers et retours.

Dans *L'amour des commencements*, J.-B. Pontalis effectue une série d'allées et venues entre soi et l'autre, entre la biographie et l'autobiographie. Si la colonne vertébrale de la narration est bien la vie de l'auteur, certains chapitres sont centrés sur sa perception d'une autre figure, par exemple Sartre ou Lacan.

Pendant l'Occupation, monsieur Sartre fut le professeur de philosophie du jeune Jean-Bertrand. Son apparition dans le récit correspond donc à une nécessité chronologique. Il est introduit non comme philosophe ou écrivain, mais comme un personnage. On pourrait comparer son irruption dans le récit à celle de « Charbovari », dont il est en quelque sorte la figure inversée, chez Flaubert et Billot :

Il tranchait. Était-ce par la voix (sèche), la parole (coupante), ce qu'avait transmis la rumeur (il ne portait pas de cravate) ? Le fait est qu'il tranchait. Je le sus à l'instant même où j'entrais en classe ce matin-là, légèrement en retard¹².

L'auteur de *L'Être et le néant* est mis sur le même plan que monsieur Charlier, auquel il succède dans ses fonctions auprès de la classe terminale du lycée Pasteur. Celui-ci cassait souvent ses lunettes, était « un peu sale et bouffi, gauche dans son corps¹³ » et ses élèves étaient « doucement bercés » par le « bergsonisme mou » qu'il professait : « avec lui, le morceau de sucre n'en finissait jamais de fondre ». Ce monsieur Charlier pourrait à première vue être le repoussoir du grand philosophe. Pourtant, « passant du rêve à la mémoire », décrivant « un paysage de transitions douces », évoquant « un grand X dont il nous suffisait de savoir qu'il était là, halo de brume à l'horizon du paysage », « toujours en retard sur le programme », le prédécesseur de Sartre laisse sentir chez l'auteur une sympathie, une connivence. C'est lui, et non le maître de l'existentialisme, qui fait naître en l'adolescent la question :

Pourquoi ne deviendrais-je pas à mon tour professeur de philosophie ?¹⁴

Mais l'irruption de Sartre provoque une rupture, un choc. Avec lui vient le temps de la lucidité implacable, du refus de toute complaisance. La première conséquence de l'arrivée du nouveau professeur est l'arrachage par le jeune élève d'une photographie de Pétain, la différence « entre un geste et un acte¹⁵ » n'étant pas encore bien claire dans son esprit. C'est l'accord total « entre ce que disait Sartre et sa personne¹⁶ » qui fait de lui « quelque chose comme mon dieu ». Le jeune Jean-Bertrand découvre avec monsieur Sartre que « tout a un sens¹⁷ », que la baguette de pain, le ticket de métro et « mon ami Pierre » sont de la philosophie. Cette révélation ne va pas toutefois sans une angoisse, celle de ne pas « être à la hauteur¹⁸ », ni sans un soupçon :

¹² *Ibidem*, p. 167.

¹³ *Ibidem*, p. 168, ainsi que les citations suivantes.

¹⁴ *Ibidem*, p. 169.

¹⁵ *Ibidem*, même page.

¹⁶ *Ibidem*, p. 170.

¹⁷ *Ibidem*, p. 171.

¹⁸ *Ibidem*, même page, ainsi que la citation suivante.

Ça se tient mais est-ce que « ça tient » à la réalité, à cette substance des choses qu'en fin de compte il s'agit de rejoindre ?

Ce soupçon est également celui qui taraude le psychanalyste des décennies plus tard. J.-B. Pontalis dit chercher dans ses écrits psychanalytiques à rejoindre « cet objet qui jamais ne se donne à voir, à saisir, qui jamais ne se laisse percevoir de front ¹⁹ ». Or, la question se pose de savoir si le langage est capable de « tenir parole » envers « ce qui n'est pas lui ». Jean-Bertrand et J.-B. Pontalis n'ont, à de longues années de distance, pas le même avis sur ce sujet. L'auteur d'aujourd'hui pense que Sartre fut enclin à céder à « la folie des mots ». L'adolescent d'alors estimait comme son maître que les mots permettaient de nommer le monde, que la parole donnait son poids réel aux choses : « la littérature transfigurait l'existence et seule l'existence nue pouvait provoquer une littérature qui ne soit pas du faux-semblant ²⁰ ». Ce pouvoir des mots est ami de la « lucidité ²¹ » et du pouvoir de « choisir » : s'évanouir, être en colère, et « pour un peu », tomber amoureux, sont le résultat de décisions... L'adhésion à un tel point de vue ne saurait bien sûr être entière, pour séduisante que soit sa radicalité aux yeux d'un adolescent. La « liberté » est donc mise en échec par la « mauvaise foi », dont les femmes semblent être l'exemple le plus convaincant. Mais, là encore, l'adolescent fait l'expérience de la fiabilité restreinte d'un critère que les jeunes filles mettent si souvent en échec. Le langage paraît donc multiple, polyvalent, peut-être pervers. Sartre semble apporter une solution à cette perplexité en jouant des rôles divers qui suscitent l'admiration du jeune homme : dramaturge-démiurge mettant « la métaphysique sur une scène de boulevard ²² », romancier à succès, auteur d'« un gros livre de philosophie construit comme un feuilleton ». La croyance en la capacité du maître à rendre possible beaucoup de choses va jusqu'à la méprise fameuse qui voit le jeune Pontalis s'imaginer en « boy » dans la « revue » que va créer Sartre.

In fine, les mots de Sartre qui marquèrent l'adolescent ne furent pas les célèbres concepts (« en soi », « mauvaise foi » etc...) mais d'autres « qu'il utilisait bizarrement », comme « obscène ». Ils relèvent non d'une pensée pure ni libre, mais d'un paysage de l'âme

¹⁹ *Ibidem*, p. 172.

²⁰ *Ibidem*, p. 173.

²¹ *Ibidem*, même page, ainsi que les citations suivantes.

²² *Ibidem*, p. 175.

qui associe Breton à Sartre, *Nadja* à *La nausée*, le réel au surréal, et dans lequel J.-B. Pontalis se souvient d'avoir, en un temps, erré.

Jean-Paul Sartre revivra dans *L'un et l'autre*²³. Tel n'est pas le cas de Jacques Lacan, dont le directeur de collection se réservera (volontairement ou involontairement) l'exclusivité. Sans qu'il soit possible de dire s'il comptait poursuivre avec lui l'expérience commencée avec Valéry, il nous reste présent dans le neuvième chapitre de *L'amour des commencements*.

C'est en effet le commencement que Sartre et Lacan ont en commun dans la vie de J.-B. Pontalis. Il les a connus au début de leur parcours, avant que la célébrité ne leur fasse jouer un rôle que la postérité se chargera de graver ensuite dans le marbre :

La première fois-la vraie, qui n'est pas nécessairement la première dans le temps-c'était nous²⁴.

Cette nostration désigne les auditeurs du séminaire de Lacan, unis par le sentiment d'être les véritables auditeurs de Freud. Pourtant, un autre point commun entre Sartre et Lacan tels qu'ils vivent dans la mémoire de Pontalis est le refus d'allégeance :

Tout ce qui pouvait évoquer un changement de père m'était interdit²⁵.

Le père authentique reste celui que la mort a emporté avant que le petit garçon ne puisse le renier et être pardonné, et qui continue donc à être indivisible et irremplaçable, à vivre dans le fils : Henri Lefèvre-Pontalis. De surcroît, Sartre refusait (ou affirmait refuser) toute position en surplomb, à la différence de Lacan qui « s'offrait à tenir la place vide du maître²⁶ ». J.-B. Pontalis raconte l'épopée du séminaire lacanien, dont le trait majeur était la fascination qu'il exerçait sur son public. Cette fascination avait ceci de particulier qu'elle était intransmissible à des tiers, incommunicable à d'autres. L'autre (avec un petit « a ») était en l'espèce la « petite amie » du narrateur, qui prenait un malin plaisir à nier l'originalité du

²³ Oliviers Wickers, *Trois aventures extraordinaires de Jean-Paul Sartre*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, Paris.

²⁴ OL, *op. cit.*, p. 216.

²⁵ *Ibidem*, p. 215.

²⁶ *Ibidem*, p. 214.

maître et à attribuer à quelque illustre prédécesseur chacune de ses trouvailles. Il y a une laideur de la beauté qui est son imitation, disions-nous dans un chapitre précédent. Cette imitation ridicule se trouve aussi dans le texte de Pontalis, qui évoque « le Grand Robert », prestidigitateur de music-hall qui échoua à fasciner Pontalis comme celui-ci a échoué à transmettre à son amie la fascination lacanienne. Pontalis s'interroge : « le Grand Robert » ne serait-il pas la caricature du « Grand Jacques » ? Mais il rejette cette idée :

Ce n'est jamais seulement de l'intérêt que suscite une pensée, c'est de la passion ; et ce n'est jamais la seule pensée qui est en cause. Elle est tout habitée par une manière de dire, un ton, tout animée par une voix. Elle a un corps qui, comme tout corps, est unique, un corps que nous voulons posséder, dès l'instant où il nous attire, dans l'espoir fou de le connaître enfin. Surtout quand la pensée s'expose oralement, elle cesse, à supposer qu'elle nous ait jamais offerte cette possibilité, de se présenter comme un objet qu'on pourrait observer du dehors, décomposer en éléments, comparer à d'autres. Plus on cherche à la saisir et plus on est saisi par elle, jusqu'au mimétisme. Et plus elle se dérobe, plus nous sommes aimantés par elle comme par une femme désirée jusqu'à croire que, si nous étions soudain privés d'elle et ne la tenions plus, même fuyante, sous notre regard, nous perdriions non seulement toute pensée mais toute existence. Il arrive que ce qui nous paraît le plus étranger, le plus radicalement « autre », soit la seule chose qui nous soit propre²⁷.

Pontalis est sensible chez Lacan au corps de la pensée, à la matérialité de l'esprit. C'est une des formes de « l'autre » : penser, c'est aussi sentir, donner une incarnation à une entité spirituelle qui n'est pas « pur esprit ». Il y a chez Lacan quelque chose de christique, sinon de chrétien : le père (Freud) a besoin du fils (Lacan) pour se faire chair et être « mangé » par les hommes. Cette filiation est bien sûr occultée dans le contexte intellectuel français des années cinquante et soixante, mais renaîtra dans la religiosité diffuse de certains auteurs de la collection *L'un et l'autre* comme Pierre Michon, Sylvie Germain ou Christian Bobin.

L'amour des commencements reste toutefois une autobiographie, et non une biographie. C'est l'identité du personnage avec son modèle, et non sa ressemblance, qui constitue le fil d'Ariane du texte²⁸. Entre Sartre et Lacan, l'auteur-narrateur-personnage-modèle rencontre une Anglaise²⁹, voit naître et mourir l'été³⁰, vit des « creux³¹ ». Le récit

²⁷ *Ibidem*, p. 215.

²⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, réédition coll. « Points » 1996, p. 40.

²⁹ Chapitre « Londres à Venise », p. 177-181.

³⁰ Chapitre « Mort de l'été », p. 181-193.

progresses par associations mentales, un peu comme le discours d'un patient en psychanalyse. La chronologie n'est pas oubliée, mais simplement incluse dans un récit de soi dont les points d'ancrage sont des pensées personnelles.

Ainsi, dans le sixième chapitre, l'auteur récuse la théorie freudienne de l'amnésie infantile. Mais sa réfutation ne prend pas appui sur un appareil théorique ; elle se fonde sur l'expérience personnelle de l'autobiographe. Il pense à sa propre enfance et à sa propre vie d'adulte, qui lui prouvent l'absurdité de la thèse du maître. A l'indiscrimination vécue dans les premières années s'opposent les choix de mémoire de l'adulte, qui sont la vraie « amnésie ». Des exemples précis sont donnés, qui font progresser la narration tout en constituant sur la durée un discours que l'on pourrait qualifier de « conceptuel quand même ». Il compare l'enfance à « l'état d'un état qui n'aurait pas encore édifié ses frontières³² », comme une mémoire qui n'aurait encore effectué aucun refus, qui ignorerait la « *damnatio memoriae* ».

Le passage à l'âge adulte caractérisé par la discrimination mentale et donc l'oubli est associé au lycée. Il a institué des frontières, des cloisons qui ont permis à l'adolescent de croître en s'appuyant sur elles. Pontalis ne se livre pas à une condamnation rousseauiste du système scolaire ; il en admet le bien-fondé tout en gardant un regret du temps premier. Nulle rupture violente dans l'apprentissage de la vie, mais des séparations advenant après une étreinte. Pontalis avoue que « l'exode fut pour nous une partie de campagne³³ ». Ce point de vue micro-historique pourrait paraître choquant par son subjectivisme et son minimalisme. Il nous semble toutefois nécessaire de garder ici à l'esprit la perspective humaine et personnelle que l'auteur assume dès le début : il parle d'un petit garçon devenu adulte, en un temps et un lieu donnés. C'est le particulier qui est son objet.

³¹ *Ibidem*, p. 193-199.

³² *Ibidem*, p. 194.

³³ *Ibidem*, p. 195.

3. Un aller sans retour.

C'est aussi du particulier que nous instruit Catherine Lépront dans son beau livre *Le passeur de Loire*³⁴. Paru quatre ans après le livre de Pontalis, il présente avec lui des proximités notables. Il s'agit là aussi d'un récit personnel dans lequel le « je » trouve son appui dans le « tu ». L'auteur-narratrice-personnage-modèle, pour reprendre la définition peu élégante mais commode de Philippe Lejeune, y raconte ses débuts dans la vie en compagnie de « Lic » et de « Myette », L'identité exacte de ces deux personnages est floue. S'agit-il de grands-parents, d'un oncle et d'une tante ?

Mon frère aîné et mes sœurs sont nés à Paris. Notre plus jeune frère naîtra à Orléans. Je suis née ici, à quelques pas de la maison du Creusot. Lic dit qu'il a été te premier à me voir, et que j'avais les yeux ouverts. La belle affaire. Une aveugle aux paupières levées, c'est comme une fenêtre béante sur la nuit noire, sans étoiles et sans lune, sur une ville endormie sans éclairage public, sur un mur, que sais-je ?, un monde en panne. Il faudrait le lui dire un jour, que, contrairement à ce qu'il laisse entendre en précisant que j'avais les yeux ouverts, aucun regard n'a été alors échangé.

Il n'empêche. Cela crée des liens singuliers³⁵.

Ce passage constitue l'intégralité du deuxième chapitre du livre. Il est très court comme le sont le dernier et l'avant-dernier. Nous avons déjà cité dans la présente étude celui qui relate en treize mots la mort de Myette, dont nous avons dit aussi qu'il précédait le dernier, dans lequel Lic se suicide. Ces trois brefs chapitres encadrent donc le récit, situé entre une naissance et deux morts. J'avais un peu hâtivement classé Lic et Myette dans la catégorie des grands-parents, incité à cela par la tendance littéraire de notre tournant de siècle à produire des récits de filiation, ainsi que par l'intérêt concomitant de la psychanalyse pour les ascendants au deuxième degré. Il est à vrai dire difficile à la seule lecture du livre de Catherine Lépront de déterminer qui sont vraiment Lic et Myette. Aucun indice textuel ne les situe dans la lignée familiale de la narratrice. Nous lisons seulement que celle-ci est très jeune, et eux « très » vieux. L'impression globale de lecture hiérarchise les trois personnages. La

³⁴ Catherine Lépront, *Le passeur de Loire*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, 1990.

³⁵ *Op. cit.*, p.21.

« masse » textuelle principale raconte Lic, suivi de la narratrice, puis de Myette. Les trois chapitres-seuils condensent cette hiérarchie 124 mots pour la mort de Lic, 13 mots pour la mort de Myette.

L'objet du récit est donc un personnage masculin, raconté par une narratrice féminine. Nous retrouvons ici la figure paternelle, peut-être archipaternelle que nous évoquions au début de notre étude. C'est une figure dominante, par son âge, et aussi par son métier : médecin des usines Schneider du Creusot. La (petite) fille raconte son (grand) père, et indirectement sa (grand) mère. Pour être narré, pour entrer en littérature, ce personnage premier a besoin d'un pivot, d'un reflet secondaire, qui le fasse passer du statut de personne à celui de personnage. L'illustration de couverture montre le nautonnier du Styx de Patinir. Le vieillard fait passer les vivants sur la rive des morts. Mais c'est un vieillard de poésie : il confère aussi aux morts le statut de vivants, de survivants en parole. Charon assure la vie à Virgile, à Dante, et peut-être pour quelques temps encore à Catherine Lépront. le titre associé à l'image de couverture se réfère également à un « passeur³⁶ » que la petite fille voit manœuvrer une barque sur la Loire, et dont elle pense qu'il fait concurrence aux trois ponts voisins. Le grand-père commence par nier l'existence de son double, avant d'expliquer sa soudaine disparition par un suicide. Devant l'incrédulité de la gamine, il avance une autre explication : c'est un « pêcheur à la traîne » qui a trouvé des « eaux plus poissonneuses » ailleurs. Mais l'annonce du futur suicide de Lic est ainsi faite à la narratrice, et le vieil homme a accompli sa mission : dire à la petite fille qu'il va aller « là, dans les profondeurs³⁷ », et elle aussi.

Retraité, Lic s'adonne à la peinture. Il est donc l'homme de la « late life », celui qui, comme l'écrivain Pontalis, exerce son troisième métier. C'est le vrai métier, celui qu'on choisit après avoir erré. Y aurait-il un lien entre Lic et les peintres biographiés dans la collection ? De nombreuses pages sont consacrées à l'activité de peintre de Lic, que la petite fille cherche à imiter. Ce motif de « l'imitation », que nous avons déjà évoqué, est au centre de la relation entre la narratrice et son personnage d'une part, et de la peinture de Lic d'autre part. En effet, celui-ci peint « d'après modèle³⁸ ». Il se consacre à la reproduction de *La dame*

³⁶ *Ibidem*, p. 49.

³⁷ *Ibidem*, p. 52.

³⁸ *Ibidem*, p. 57.

à la licorne. Comme Caracalla imitant Achille, comme le Grand Robert imitant le Grand Jacques, il transmue la beauté en laideur. Est-ce à dire que son acte est vain ? Non, car la véritable œuvre de Lic n'est pas la toile, mais la palette :

[...] quand la palette semble être la proie d'une éruption de petites pustules toutes de teintes différentes, il les nomme les unes après les autres, les marine et pervenche, les bleu Nattier et céruléen, puis commence à faire des mélanges du bout de sa brosse virtuose, et nomme encore le bleu barbeau et le hussard, bleu lavande, bleu de roi et de France. Horizon. Et la palette est bien plus belle avec ses mille tons, et les noms, la seule magie des noms qui leur sont associés, ardoise, bleu de Prusse, ou gendarme qui me fait me et fait rire Lic dans la foulée, la palette est bien plus belle [...] ³⁹

La palette est belle parce qu'elle n'est pas une imitation, ni du « réel », ni d'un quelconque « modèle », mais une création, un acte, *poiésis*. De surcroît, elle est composée de couleurs qui sont *nommées*. Comme le paysage ferroviaire de Proust, elle crée une guirlande de noms qui la transforment en littérature. Est beau ce qui est, et ce qui est dit.

Un autre point commun entre l' (auto)biographie de Catherine Lépront et celle de J.-B. Pontalis est la présence, auprès du «petit» homme, du « grand » homme. Ici, il s'agit de Louis-Ferdinand Céline, ou plus exactement du docteur Destouches. En milieu d'ouvrage⁴⁰ est inséré un fac-similé d'une lettre adressée par le célèbre écrivain au directeur de la santé nouvellement nommé, en novembre 1940. Ce dernier est maintenant Lic. L'auteur du *Voyage au bout de la nuit* sollicite dans cette lettre un poste non pourvu par « tous les juifs et maçons médecins », à défaut de celui du dispensaire de Bezons « actuellement occupé par un nègre haïtien » que les « lois nouvelles en vigueur » (souligné dans le fac-similé) devraient normalement renvoyer dans les îles. Pour le lecteur, le statut de cette lettre pose problème. Le fac-similé présente toutes les apparences d'un document authentique : la reproduction de l'écriture manuscrite fonctionne sur nous comme une photographie. Ainsi que le remarquait Roland Barthes, la photographie dit ce qui fut, elle est un marqueur de réel. Il en va de même de l'écriture manuscrite, dont le fac-similé déclenche chez le lecteur habitué aux caractères d'imprimerie un fort sentiment de vérité. Mais en l'espèce, aucun autre indice ne corrobore ce sentiment. L'appareillage paratextuel du volume suggère même le contraire par le rabat de la quatrième de couverture, où apparaissent comme nous le savons les mots « invente »,

³⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 99-101.

« imagination », « subjectifs ». Il serait bien sûr facile de vérifier la chose en compulsant une biographie de Céline, mais notre objet est ailleurs : nous nous intéressons dans cette étude à une collection et au rapport qu'elle entretient avec son public. Ainsi que nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, il s'agit d'un public « supposé savoir ». Il sait donc que la littérature contemporaine se situe aux lisières du fictionnel et du réel, il est familier d'un « flou » déjà installé, même si le phénomène est récent, dans le paysage littéraire des années 1990. L'effet littéraire produit ici nous semble être ni un « effet de réel » barthésien, ni l'une des marques de fictionnalité étudiées par Dorrit Cohn, mais ce que nous appellerions un « effet d'incertitude », plaisir particulier recherché par un certain lectorat.

Un autre écrivain, moins sulfureux que Céline, est présent dans *Le passeur de Loire* : Raymond Queneau. Il s'y manifeste d'une manière fort différente. Jamais nommé ni évoqué, c'est le rapport entre la petite fille et le vieil homme, ainsi que sa présence langagière, qui fait naître le souvenir de *Zazie dans le métro* :

Si une question à dix balles est posée au milieu de sa tirade, Lic l'entend, il sourit finement en agonisant Myette d'insultes, il répond aussitôt, le candidat reste muet, coup de gong, Lic hausse les yeux au ciel : pff ! quel couillon ! - il reproche dans la foulée à Myette de ne pas lui avoir proposé, à lui aussi, de reprendre des hors - d'œuvre, parie que le renfort sera aussi con que le candidat au jeu des mille francs, il se marre en douce, autre question, autre réponse immédiate de Lic, j'ai longtemps trouvé impressionnantes et son érudition en toutes matières - Lic « sait tout » - et la fulgurante rapidité de ses réponses⁴¹.

Céline et Queneau ont en commun une certaine manière de prendre comme point de départ la langue parlée, pour créer une nouvelle langue, la leur. Si Catherine Lépront reste éloignée aussi bien du verbe célinien que du « néo-français » de Queneau, elle pratique cependant une familiarité du vocabulaire et de la syntaxe qui, associée au style indirect libre depuis longtemps classique dans notre littérature, lui permet d'atteindre un certain ton, une pose de la voix. Ce ton est celui de la proximité : entre Lic et la narratrice, entre la narratrice et le lecteur. La proximité avec le lecteur est également créée par la fluidité de la longue phrase unique qui oblige à « garder le contact » tout en mimant le « stream of consciousness », le flux mental né dans le for intérieur de cette même narratrice-personnage.

⁴¹ *Ibidem*, p. 154-155.

J'over tu. mais aussi j'over tu
 avec elle. Par l'anglais et les
 velle, français, indienne et par
 l'anglais et en l'anglais et
 nous l'over et par nous et
 par l'anglais? Je l'anglais et
 est et le fort, à l'over
 l'anglais, et et au fort et à
 si j'over par l'anglais 150 j'over
 " Je j'over l'anglais et
 et l'anglais l'anglais: Du l'anglais
 l'anglais l'anglais. l'anglais et de l'anglais!
 l'anglais! l'anglais et et l'anglais - et
 l'anglais et l'anglais l'anglais - tout
 pour nous l'anglais et l'anglais et de
 l'anglais l'anglais l'anglais l'anglais
 et l'anglais l'anglais et l'anglais
 l'anglais l'anglais l'anglais et
 l'anglais l'anglais et l'anglais et l'anglais.
 l'anglais l'anglais et l'anglais l'anglais
 l'anglais et l'anglais l'anglais l'anglais

100

Tu j'over nous et j'over
 l'anglais et l'anglais l'anglais
 une l'anglais l'anglais l'anglais
 l'anglais et l'anglais l'anglais
 et l'anglais. et l'anglais l'anglais
 par l'anglais l'anglais l'anglais
 et l'anglais l'anglais l'anglais l'anglais
 l'anglais l'anglais et l'anglais et
 l'anglais. et l'anglais l'anglais
 et l'anglais l'anglais l'anglais

< Le 5

11 Rue Marsollier

Mon cher Directeur,

vous le savez sans doute, j'avais jeté mon humble
 dévolu sur le poste de médecin du dispensaire de
 Bezons (Seine et Oise, actuellement occupé par un
 nègre haïtien et sa femme. Ce nègre étranger doit
 normalement être renvoyé à Haïti - *d'après les lois
 nouvelles en vigueur*. Ayant fait les visites d'usages -
 posé ma candidature - le Maire actuel et le directeur
 de Seine Oise se déclarèrent parfaitement d'accord -
 puis le maire ^{se} semble être passé... Tout soudain

101

4. Un événement dans une vie.

Le livre de Catherine Lépront s'achève sur deux morts, c'est un trajet à sens unique, accompagné d'un témoin. *Queneau losophe* de Jean-Pierre Martin effectue un retour en sens inverse, se donnant comme objet un événement advenu autrefois dans la vie de l'auteur-narrateur-personnage-modèle. Car il ne s'agit pas d'un livre sur Raymond Queneau, mais sur Jean-Pierre Martin. Il se trouve que l'événement survenu dans sa vie fut, écrit-il, l'apparition des livres de Raymond Queneau.

Où ai-je acheté ses livres ? Je ne sais plus exactement. Mais je me souviens du bienfait qu'ils m'ont immédiatement procuré, de la façon dont ils m'ont accompagné dans les moments les plus noirs de mon existence, comment ils m'ont invité à tenir bon dans la voie du gai désespoir. Et je sais aussi comment par la suite ils ont tenu le coup; comment ils m'ont servi de viatiques de Nantes à Paris, de Paris à Saint-Nazaire, de Saint-Nazaire à Saint-Etienne, de Saint-Etienne à Paris, de Paris à Plonévez-Lochrist, de Plonévez-Lochrist à La Chaulme (Puy-de-Dôme), de La Chaulme à Lyon, de Lyon à Eugene (Oregon), d'Eugene à Lyon, de Lyon à ici, où j'habite maintenant, quelque part dans l'Ardèche du Nord, c'est grand l'Ardèche du Nord⁴².

Le seul personnage présent dans ce texte est l'auteur, à moins qu'il ne faille tenir les livres de Queneau pour des personnages. En ce cas, le service rendu par l'un aux autres, puis par les autres à l'un, c'est d'aider à « tenir le coup ». Car c'est de vivre, peut-être de survivre qu'il s'agit ici. L'auteur parle de « gai désespoir », non de « gai savoir ». Les livres de Queneau sont donc des sortes de médicaments, de pilules qui procurent un « bienfait immédiat » et permettent de « tenir bon », l'énumération comique (car accélérée, comme dans un film muet) des lieux de vie successifs de l'auteur énonce l'enjeu de cette rencontre : vivre.

Jean-Pierre Martin se dit avec humour inventeur de la « losophie », née de sa rencontre avec les livres de Queneau et exposée dans un parloir de prison à un jury universitaire. Préféré à la « philotérature » et à l'« éorie », cet allègement de la philosophie permet d'exister et d'écrire dans des « allers-retours entre la pensée mise en récit et la pensée ordonnée en propositions », en les mettant « en danger dans la fête du langage qui se rit de tout⁴³ ».

⁴² Jean-Pierre Martin, *Queneau losophe*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, Paris, 2011.

⁴³ *Op. cit.*, p. 30.

L'auteur autobiographe raconte sa sortie de prison et sa rencontre personnelle avec Queneau après un échange de lettres. Il dit être devenu son « meilleur ami » et avoir entretenu avec lui une correspondance :

Ces lettres, il n'est pas temps encore de les divulger, d'en révéler au grand public le contenu intégral. Mais elles sont là, sur mon bureau, soigneusement rangées par ordre chronologique, avec les enveloppes et le cachet de la poste faisant foi [...] ⁴⁴.

La lecture de ce passage suscite la même perplexité que le fac-similé de Céline dans le livre de Catherine Lépront. Ici également, la seule raison de croire à la vérité de cette affirmation est l'affirmation elle-même. De plus, et contrairement à Catherine Lépront, Jean-Pierre Martin a depuis le début du livre adopté le régime de l'humour. Pour notre part, nous voyons dans le texte un seul indice de véridicité, qui est la phrase suivante :

Dans l'ensemble, je crois avoir accompagné avec tact ses derniers moments ⁴⁵.

C'est la rupture de ton, le changement de pose de la voix, qui nous fait « croire » à la sincérité de la phrase. Le vraisemblable naît dans l'esprit du lecteur d'une réduction, d'un amoindrissement : « dans l'ensemble », « je crois », « accompagné ». La minoration d'une affirmation par le locuteur lui-même confère à ses dires une coloration de *sérieux*, de *juste mesure*.

Dans le sens inverse, nous considérerions comme un indice de fictivité le « caractère posthume ⁴⁶ » attribué à la continuation de la correspondance entre les deux hommes à la mort de Queneau. Celle-ci s'inscrit dans le registre humoristique et n'est donc pas incompatible par principe avec une correspondance réelle du vivant du célèbre écrivain. Mais l'humour possède une vertu contaminante. Comme le savent bien les éducateurs de jeunes enfants et comme les adultes ont tendance à l'oublier, le va-et-vient entre le rire et le sérieux est un exercice difficile. L'évidente et comique fictivité de l'échange épistolaire posthume tend à invalider la réalité de la correspondance tout court.

⁴⁴ *Ibidem*, même page.

⁴⁵ *Ibidem*, même page.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 44.

Une *nostration* est mise en œuvre dans l'ouvrage de Jean-Pierre Martin. L'auteur et son héros constituent un *nous* qui est la continuation faite livre de leur correspondance réelle ou fictive. Ils sont tous deux provinciaux, l'un du Havre, l'autre de Nantes. Ils sont également réunis par les années 1950 : pour J.-P. Martin, c'est « une sorte de brouillard, mes années de bébé et de petite enfance, mes années amnésiques⁴⁷ » semblables aux limbes chères à J.-B. Pontalis. Pour Queneau, ces années furent celles de la pleine création littéraire : il fait revivre le temps d'avant le langage qui serait sinon tombé dans l'oubli. Grâce à l'écrivain, « nos années cinquante qui sont nos années éternelles⁴⁸ » revivent pour l'ami lecteur.

La *nostration* évolue dans certains chapitres en vousoiement grammatical. Le « vous » de J.-P. Martin n'est pas celui de Michel Butor, le *vous* didactique qui cherche à dire à l'autre ce qu'il ne sait pas de lui-même. C'est bien plutôt un *vous* de vraie politesse par lequel le lecteur reconnaît sa dette envers l'auteur. C'est ainsi que dans le chapitre *Le rire qui nous réunit*⁴⁹, il rend hommage à celui qui a donné à l'humour sa vraie valeur en le distinguant du comique indifférencié qui est « véritablement une forme de la lâcheté intellectuelle⁵⁰ », tout en mettant en évidence sa capacité à signifier :

Il relativise l'aspiration à la sainteté, la tentation mystique, le goût de la religiosité. Il démystifie les prétentions de l'écrivain oraculaire. Il court-circuite. Face au goût pour l'érudition, pour le savoir encyclopédique ou philosophique, il joue le rôle d'un garde -fou et témoigne que la « connerie du langage humain », telle est votre expression, est la chose du monde la mieux partagée⁵¹.

C'est ici la veine voltairienne de la collection *L'un et l'autre* qui se donne à lire. L'humour est sérieux ; à défaut d'être philosophique, il est « losophique », c'est-à-dire qu'il permet de dénoncer, sinon « d'écraser l'infâme ». L'engagement de Queneau ne saurait être comparé à celui de Voltaire dans sa hardiesse politique, mais il partage avec lui cette aspérité de l'humour, qui n'est pas seulement un jeu, mais parfois aussi une arme. Il n'est pas

⁴⁷ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 50-53.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 51, à propos de l'article « L'humour et ses victimes », paru en 1938.

⁵¹ *Ibidem*, p. 53.

indifférent de remarquer que cette veine que je qualifie ici de « Voltairienne » s'oppose à une autre veine de la collection représentée par des écrivains comme Christian Bobin, Sylvie Germain ou Sylvie Doizelet et qui majore au contraire « l'aspiration à la sainteté, la tentation mystique, le goût de la religiosité ». Elle s'oppose aussi « au goût pour l'érudition, pour le savoir encyclopédique » dont ne sont pas exempts J.-M. Delacomptée ou Gérard Macé. Ce n'est pas l'un des moindres mérites de J.-B Pontalis que d'avoir réuni sous une même couverture bleu nuit des écrivains aussi divers. Comme ses lecteurs peut-être, la collection *L'un et l'autre* est contradictoire.

Un autre aspect de la nostration Martin-Queneau s'apparant à la mélancolie :

La brièveté de la vie, nous l'éprouvions, Queneau et moi, plus intensément que quiconque. Je sais que cette affirmation va choquer, mais c'est ainsi⁵².

Le lecteur est ici en présence du second versant de l'humour : non plus arme d'attaque, mais de défense. Les livres de Queneau sont une réponse à « la nécessité de vivre pour vivre⁵³ ». La brièveté de la vie, *tempus fugit*, est bien sûr un lieu commun de la littérature. J.P. Martin s'attribue et attribue à Queneau la particularité d'être accompagné par ce sentiment en permanence, sans parenthèses ni rémissions. Il décrit des échanges d'aphorismes consacrés à ce sujet « comme dans un match de ping-pong⁵⁴ ». Queneau et son ami sont incapables de « faire comme si la vie était légère⁵⁵ ». La nostration Martin-Queneau s'incarne le mieux dans le personnage de Vincent Tuquedenne, dans lequel « je vous lis et je me lis aussi⁵⁶ », héros pessimiste de *Derniers jours* : dans ce livre de jeunesse, Queneau décrit l'homme de 20 ans qu'il retrouvera au crépuscule de sa vie, lorsqu'il sera « 23 heures 13 » et qu'il « s'émiettera⁵⁷ », inconsolable.

⁵² *Ibidem*, p. 62.

⁵³ *Ibidem*, p. 63.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁶ *Ibidem*, même page.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 65.

Il y a pourtant une solution au désespoir, qui est la losophie. « Officiellement » créée par Queneau et J. P. Martin et constituée en « Collège international de Losophie », cette doctrine-fantôme est en fait la vraie philosophie, l'amour de la sagesse, cette antique manière de vivre antérieure aux scolastiques et aux universités. Le mot ayant changé de sens et désignant maintenant l'inverse de son objet initial, il s'agit de lui « couper les ailes⁵⁸ » et de lui rendre, sans rire mais en gardant le sourire, sa fraîcheur première. Décliné en huit points⁵⁹, le programme losophique valorise la parole ordinaire, interdit de « se payer de mots », fait penser le pataquès, ordonne d'explorer philosophiquement le langage, prône le scepticisme, proscriit le jargon, affirme la prééminence du particulier, et proclame son universalité. Que penser de ce programme mi-sérieux, mi-humoristique ? Il nous semble valoir par son ambition de répondre à tout, de situer un homme (ou deux !) dans l'intégralité du monde. La losophie est à prendre au sérieux en ce qu'elle permet à un individu, écrivain en l'espèce, d'avoir réponse à tout ce que la vie lui propose ou impose. Nous la croyons très française, ou du moins très « occidentale-contemporaine », dans sa manière de rejeter les discours universalisants qui l'ont précédée, mais qui ne peuvent être rejetés que parce qu'ils sont très affaiblis ou devenus fragiles dans leur légitimité. Queneau et Martin peuvent être « losophes » parce que personne dans la France du XX^e siècle ne croit vraiment au salut par la philosophie. Sartre fait bien sûr exception, mais chacun connaît l'adage qu'il n'est donc pas utile de redire ici.

J. P. Martin consacre un chapitre de son ouvrage à « vos journaux ». Nous avons déjà évoqué plus haut l'intérêt que portait J.-B. Pontalis à la pratique du journal, et notamment aux Cahiers de Paul Valéry. On peut supposer que cet intérêt se reflète dans des commandes faites à certains auteurs de *L'un et l'autre* comme Richard Millet⁶⁰ ou Jean Clair⁶¹. Le livre dont nous parlons ici parut en 2011 et l'auteur écrit peut-être « en phase » consciente ou inconsciente avec les préoccupations de son ami et éditeur. Toujours est-il que cet autre ami que fut Queneau tenait des *journaux* dont J. P. Martin l'entretient dans cette sorte de « dialogue aux enfers » qu'est son récit. Le journal d'un seul est l'inverse du journal de tous :

⁵⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁰ R. Millet, *La voix et l'ombre*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, Paris, 2012.

⁶¹ J. Clair, *Journal atrabilaire*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, Paris, 2006.

au lieu de l'événement public, il se donne comme objet l'événement intime. Dans le cas de Queneau, les *journaux* occupent un espace personnel restreint par deux contre-feux : la pudeur et la psychanalyse. La réticence à parler de soi fut l'un des traits de caractère de Queneau (opposé en cela à J. P. Martin). Quant à la psychanalyse, elle fut présente dans sa vie puisqu'il entama une cure en 1932⁶². Les *Journaux* sont donc un reste, une marge, une « transpiration » de la vie « latente » de Queneau⁶³. L'écrivain célèbre y écrit en quelque sorte malgré lui ce que son ami obscur dit de vive voix :

Pour ma part, je ne puis m'empêcher de me livrer. C'est mon côté féminin. Peut-être aussi une question de génération : je suis du temps où l'on voulait redonner la parole aux murs, c'est dire. Cette différence plaisait fort à Raymond. Il faut dire qu'il s'intéressait à moi au plus haut point, me posant des questions sur tes épisodes les plus infimes, les plus scabreux de ma vie. Je ne me privais pas de lui faire mes confessions⁶⁴.

Faut-il parler ici de narcissisme, voire d'« exhibitionnisme » littéraire ? A vrai dire, c'est le genre autobiographique en soi qui suscite cette question. Pour J. P. Martin, l'autobiographie est inévitable. C'est de ce caractère inévitable que témoigne la propension de l'écrivain célèbre à interroger son ami sur « ce qui ne le regarde pas ». De même qu'il veut « tout » savoir de lui, il veut « tout » dire de lui-même. Ce qu'il ne veut pas écrire dans une « vraie » autobiographie lui échappe malgré lui⁶⁵, devient journal, « ro roman » ou « po poème⁶⁶ » dans un balbutiement de la plume.

Le décès de J.-B. Pontalis en 2013 met un terme à la collection *L'un et l'autre*. Si nous avons intitulé ce chapitre *Biographies des biographes*, c'est que la veine autobiographique, qu'on pourrait peut-être qualifier de « surbiographique » ou de « biographiste », nous semble avoir joué un rôle de plus en plus prégnant dans l'évolution de la collection. Des ouvrages des années 1990 comme *La main savante*, de J. M. Delacomptée, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon ou encore *Vidas* de Christian Garcin donnent encore à « l'autre », le biographié, une prééminence sur « l'un », le biographe. Cette subjectivité des débuts reste cantonnée à une

⁶² J. P. Martin, *op. cit.*, p. 87.

⁶³ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 87.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 28.

vision personnelle d'un aîné ou d'un précurseur sans effet de miroir nettement assumé. C'est la genèse et l'élaboration, parallèle au devenir de la collection, de l'œuvre littéraire de son directeur, qui a, nous semble-t-il, suscité et accompagné cette évolution.

La collection qui participe d'un renouveau du genre biographique dans les années 1980 a, ainsi que nous espérons l'avoir montré, exercé un effet rétro-actif sur la production personnelle de J.-B. Pontalis. Elle en respecte le principe : la binarité, un dualisme subjectif. Son projet valéryen inachevé aurait pu donner lieu à une auto-édition qui n'aurait rien eu que de logique. Mais ses autres livres accompagnent eux aussi le devenir de la collection en accordant une place de plus en plus éminente à « l'autographie », cette écriture de soi dont une subjectivité assumée est l'âme. C'est sa propre vie que J.-B. Pontalis prend comme objet, ouvrant des « fenêtres » sur tel ou tel de ses paysages. Si nous sollicitons après tant d'autres les mânes de Plutarque, nous pouvons considérer que le fils spirituel de Sartre et de Lacan a créé ses propres *Vies parallèles* : l'un, J.-B. Pontalis, l'autre, sa collection. Ce faisant, il a mis au monde une œuvre à plusieurs mains, fait naître une « écriture dispersée » qui doit autant aux disciples qu'au maître.

Que la collection *L'un et l'autre* soit close ne signifie pas pour autant que son aventure ait été terminée abruptement. La maison d'édition Gallimard a confié à Jean-Michel Delacomptée la direction d'une nouvelle collection qui a duré quelque temps et dont nous souhaitons dans les pages suivantes étudier certains aspects. Nous voudrions également nous intéresser à la collection *Traits et portraits* dirigée au Mercure de France par Colette Fellous. La présente étude ne saurait non plus être complète si elle ne s'interrogeait pas sur la possible naissance hors-collection d'une poétique contemporaine. Auparavant, il aura été utile de se pencher sur quelques articles de presse témoignant de la réception critique de la collection *L'un et l'autre* tout au long de son existence.

PARTIE III : VERS UNE POÉTIQUE DE LA DISPERSION ?

AUTEUR, CRITIQUE

1. Une réception médiatique conventionnelle

Du vivant de J.-B. Pontalis, la réception critique des ouvrages parus dans sa collection fut d'abord des plus traditionnelles. Le trait marquant en est le centrage sur la figure du biographié. Celle du biographe et de son travail d'écriture est relativement peu sollicitée, celle du directeur de collection encore moins. Prenons à titre d'exemple l'article d'Anne Rey paru dans *Le Monde* à l'occasion de la publication du premier titre de « L'un et l'autre » en 1989¹.

Respectant un *topos* inséparable de la biographie, la journaliste choisit une entrée en matière nécrologique pour traiter son sujet : « Depuis sa mort, le 3 octobre 1982, Glenn Gould a été beaucoup plus célébré que lorsqu'il vivait ». Une analepse fait ensuite remonter à une émission télévisée de 1974, du vivant donc du biographié, les débuts de « l'effet Gould ». Toujours selon un schème classique, la chronologie est ensuite suivie avec la narration de la « déification » rapide de Glenn Gould dans ses dernières années et après sa mort.

Dans une deuxième partie de son article, Anne Rey fait davantage porter son attention sur le travail du biographe. La journaliste rappelle (après une première mention en introduction) que celui-ci est le « nouveau directeur de la musique » du périodique pour lequel elle écrit avant de proposer au lecteur un résumé de l'ouvrage. Il est présenté comme n'étant « pas une biographie romancée », mais « plutôt une partition ». Ce faisant, elle s'inscrit dans le débat autour du biographique et de l'autobiographique tel qu'il se présentait dans les années 1980. Il s'agit d'une part de montrer que l'auteur et collègue se démarque d'un genre encore vivant commercialement mais déprécié sur le plan intellectuel : la biographie romancée. Celle-ci est alors présente dans la conscience d'un lecteur du *Monde* comme cette sous-catégorie illustrée par Henri Troyat ou Max Gallo et qui fait office de repoussoir pour le public cultivé. Par ailleurs, en comparant le livre à une partition, Anne Rey inscrit l'ouvrage dans la lignée du *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune qui, dans son livre paru une quinzaine d'années auparavant, demandait à une biographie de ressembler à son « modèle ».

¹ « *Piano solo* de Michel Schneider, les variations de Glenn Gould », par Anne Rey, *Le Monde* du jeudi 2 février 1989, p. 23.

Outre le déplacement de l'exigence autobiographique vers le régime hétérobiographique, il faut ici remarquer celui de la « vita » vers l'« opus ». En effet, le livre « ressemble » moins à la vie de son héros qu'à son œuvre :

Ces mille lieues sont bien marquées ici par la forme pratiquée : celle de l'aria avec variations. Combien ? Devinez. Trente évidemment comme dans les *Variations Goldberg* de Bach, l'un des sommets de l'interprétation gouldienne².

Ayant posé son appréciation globale, la journaliste s'emploie à en démontrer la pertinence en décrivant le livre tout en portant le jugement de valeur attendu par son public et son employeur. Comme l'on pouvait s'y attendre à l'endroit de l'œuvre d'un collègue travaillant pour le même périodique, ce jugement de valeur est une louange. En une sorte de micro-mise en abyme, Anne Rey imite à son tour ce modèle qu'est le livre de Michel Schneider en en reprenant certains motifs adressés à « l'intelligence » et à la « sensibilité » d'un lecteur censé être « mélomane » : chapitres « sciemment et savamment rythmés », opposition de la « solitude » à « l'esseulement », « auto-bercement » de l'artiste, « son en noir et gris », interprète « mangé ou mangeur », « digressions » à partir du thème principal.

Vers le milieu de l'article, l'effet de lecture produit est celui d'une interrogation directe sur le personnage biographié, dont est dressé un petit portrait. La critique reprend à son compte les questions que se pose le biographe, mais en le mentionnant de moins en moins. La « trop abondante médiatisation » de Gould a-t-elle nui à la connaissance d'une pianiste « moins connue mais peut-être aussi géniale comme Maria Yudina » ? Ceux dont il faudrait « s'inquiéter » ne seraient-ils pas, plutôt que l'excentrique canadien, les « pingouins cravatés » intoxiqués aux calmants et qui dissimulent leurs souffrances ? Ne conviendrait-il pas de mettre Gould en regard non de ses collègues interprètes de musique classique, mais plutôt des jazzmen « non apprivoisés par des professeurs » ?

L'article d'Anne Rey, le premier en date consacré à un ouvrage de la collection *L'un et l'autre*, est ainsi avant tout une présentation d'un personnage, qui fut un homme avant de devenir un mythe. L'auteur du livre joue un rôle secondaire, quoiqu'il ne soit pas occulté. Quant à la collection, elle est simplement mentionnée comme cadre ; c'est une naissance discrète. Son créateur, J.-B. Pontalis, est lui aussi mentionné en passant dans le corps du texte,

² *Ibidem*, même page.

ainsi que son désir d'éditer des « récits subjectifs à mille lieues de la biographie traditionnelle³ ».

2. Un glissement de perspective.

Tout au long de l'histoire de la réception critique des ouvrages de la collection *L'un et l'autre*, ce sera la figure du biographié qui restera au centre de l'attention. Cependant, celle du biographe prendra progressivement davantage de consistance, sans toutefois (sauf pour de rares exceptions que nous analyserons plus loin) devenir première.

Sous la plume de Norbert Czarny, dans un numéro de *La Quinzaine littéraire* paru au cours de la dernière année d'existence de la collection⁴, c'est bien prioritairement de Puccini, le « biographé », qu'il est question, est bien moins de Bernard Chambaz, le « biographe ». Une photographie du compositeur italien occupe presque un tiers de la page dévolue à l'article, captant d'emblée l'attention du lecteur. L'avant-texte introductif en caractères italiques annonce le sujet : « L'existence de Puccini ». L'article lui-même confirme cette focalisation dès la première phrase : « Un deuil frappe le compositeur... ». Les cinq paragraphes centraux sont ensuite un résumé pur et simple de la vie de Puccini.

Dans l'article de Norbert Czarny, la figure du biographe est toutefois présente elle aussi, au second plan, mais dès le premier alinéa :

[...] La mort d'un proche était déjà au cœur de *Plonger*, le précédent récit de Chambaz dans la même collection. Il y racontait l'existence de Robert Enke, un gardien de but allemand dont la carrière comptait moins que son existence personnelle. On oubliait la gloire, les étoiles et le rêve, pour suivre cet homme, jusqu'au dernier instant qu'il avait choisi : son suicide effrayant était l'écho d'une perte, celle de son enfant. Il avait plongé⁵.

Ainsi présent dès le début de l'analyse avec le motif de l'enfant mort, le biographe le sera à nouveau avec ce même motif dans la toute dernière phrase : « Une allusion à Martin, le fils perdu, sera la signature de l'auteur, au terme de ce beau livre ».

³ *Ibidem*, même page.

⁴ *Un lourd fardeau de mélancolie*, par Norbert Czarny, « La Quinzaine littéraire » n° 1083 du 1^{er} au 15 mai 2013, p.6.

⁵ *Ibidem*, même page.

Un autre article de *La Quinzaine littéraire* paru en 2013⁶ permet d'observer un équilibre comparable à celui de Norbert Czarny, quoique réparti différemment. Il s'agit de l'analyse par Georges Raillard de *Z. M.* de Sophie Pujas. Cette fois, c'est la photographie de la « biographeuse » qui occupe un quart de l'espace visuel, et non celle du « biographé ». Le nom de ce dernier constitue cependant, en gros caractères d'imprimerie, le titre de l'article : *ZORAN MUŠIČ*. L'essentiel du texte est consacré à ce peintre yougoslave, à sa vie et à son œuvre. Trois phrases concernent explicitement la biographe :

Il ne semble pas que son auteur, Sophie Pujas, à la différence de Jean Clair, fût une amie ou une familière de Mušič. Elle ne le prétend pas⁷.

Ces deux articles de *La Quinzaine littéraire* parus dans les derniers mois d'existence de la collection montrent donc la prévalence persistante de l'intérêt porté au biographié, parallèlement à une discrète mais réelle perception croissante du rôle du biographe. Si nous les mettons en regard du premier article historique du *Monde*, un trait commun est frappant : la quasi-absence de la perception du phénomène-collection et du directeur-éditeur.

Lisons maintenant un article paru au mitan de la collection, en 2001, à propos du *J'écris Paludes* de Bertrand Poirot-Delpech⁸. Cette critique du *Monde* présente au moins un trait commun avec celle qui avait salué le premier ouvrage de *L'un et l'autre* en 1989 : le journaliste y commente là aussi le travail d'un collègue. Patrick Kéchichian et Bertrand Poirot-Delpech sont en effet tous deux critique littéraire au *Monde*. On ne s'étonnera donc pas de voir que Kéchichian range le texte de Poirot-Delpech parmi « les livres réussis » et que la dernière phrase de l'article soit : « *J'écris Paludes* a trouvé l'exacte correspondance, la sonorité juste ».

Ce qui différencie la critique de Patrick Kéchichian de celles que nous avons précédemment évoquées est le fait que l'attention y est prioritairement portée non sur le biographe ou sur le biographié, mais sur leur relation. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une biographie de personne, mais d'une biographie d'objet, d'être matériel et idéal, dans la lignée de Roger Grenier et Diane de Margerie. C'est en effet moins de la rencontre entre Gide et

⁶ *Zoran Mušič*, par Georges Raillard, « La Quinzaine littéraire » n° 1085 du 1^{er} au 15 juin 2013, p.16.

⁷ *Ibidem*, même page.

⁸ *Désir de la littérature*, par Patrick Kéchichian, « Le Monde des livres » du vendredi 6 avril 2001, p. 3.

Poirot-Delpech que parle le journaliste que de la rencontre entre la « sotie » *J'écris Paludes* et un adolescent préparant Normale dans le Paris d'après-guerre. La rencontre fondatrice entre un livre et son lecteur : tel est le sujet de l'article. Cette rencontre est présentée comme un fait humain généralisable, global. Elle présente selon Kéchichian plusieurs traits structurels : précocité (« En général, la rencontre a lieu à l'adolescence »), stabilité (« A chaque relecture, on vérifie que l'enchantement agit toujours »), obliquité (« Il s'agit rarement des grandes œuvres : telle nouvelle de James occupera cette place plutôt que ses romans ; le Bartleby de Melville et non Moby Dick... »). De surcroît, cette relation privilégiée entre un texte précis et son amateur engendre chez ce dernier une interrogation : « Et le moment vient où l'on éprouve le besoin de raconter cette rencontre, de se répéter les raisons de cet enchantement ». Peut-être rencontrons-nous là un exemple de sédimentation dans la conscience cultivée (dont *Le Monde* est dans la France contemporaine une sorte de concentré archétypal) d'une notion critique, en l'occurrence celle du texte « scriptible » de Roland Barthes, vieille de plus de deux décennies, mais encore (ou déjà ?) efficace en 2001.

Au cœur de l'article de Patrick Kéchichian se trouvent deux moments de vie : un jeune homme de vingt-cinq ans écrivant un court roman « au cours d'un rude hiver dans le Jura en 1894 », un autre jeune homme lisant ce même court roman dans la capitale, un demi-siècle plus tard. Ces deux moments sont doublement joints : d'une part le vieil écrivain et le jeune étudiant vivent au même moment, au même endroit (le quartier latin dans les années existentialistes), d'autre part le livre. Celui-ci produit une communauté de lecteurs qui, à l'instar des membres d'une secte, se reconnaissent entre eux par la prononciation d'une formule : « J'écris Paludes ». Dans le roman de Gide celle-ci apparaît dès la première page et se retrouve à la dernière parmi les « phrases remarquables » dont l'auteur propose la mémorisation à ses futurs fidèles. Cette formule est devenue le titre du livre de Bertrand Poirot-Delpech.

Une intertextualité, que Kéchichian nomme « mise en abyme » est à l'œuvre, selon un schème somme toute traditionnel. Si l'on préfère les termes de Gérard Genette à ceux de Julia Kristeva, on pourrait aussi parler de palimpseste. Le premier texte de la chaîne intertextuelle est *Les bucoliques* de Virgile, cité par Gide au début de *Paludes*. À l'autre extrémité de la chaîne, il a disparu puisque Kéchichian ne l'évoque pas. En second lieu, la mise en abyme centrale est celle qu'opère Gide en montrant son narrateur pris dans l'écriture d'un livre antibucolique (où le « locus amoenus » idyllique du poète latin fait place à un « locus terribilis » marécageux) dont le héros porte le nom virgilien de Tityre. Dans l'article de Patrick Kéchichian, cet arrière-plan latin et historique a été entièrement remplacé par un

« contrepoint » contemporain et géographique : « Claudel y voyait les échantillons de toutes les variétés de brouillards » opposés aux « solaires et contemporaines *Nourritures terrestres*⁹ ». Dans le trajet intertextuel, le fil d'Ariane temporel (de Virgile à Gide) fait donc place à un parallélisme spatial (le Jura froid et humide/l'Algérie chaude et sèche) qui prend forme dans les deux ouvrages que Gide compose au même moment, ou plutôt immédiatement l'un après l'autre.

L'article de Patrick Kéchichian traite donc de la « relation biographique ». Celle-ci est à la fois existentielle et littéraire :

Un livre n'est jamais seul. Sa lecture est inscrite dans le cours de l'existence, des amitiés. C'est à un moment précis, dans une conjonction d'humeur et de pensées, que l'échange s'accomplit. Poirot-Delpech rend compte d'un tel moment auquel *Paludes* a, pour lui, donné sa couleur définitive. Ce qui est émouvant dans ce *J'écris Paludes*, se sont, bien sûr, les retrouvailles avec ses instants perdus. Mais ce qui est le plus beau, c'est la fraîcheur de la couleur, son actualité en quelque sorte : ainsi, *Paludes* ne cesse de s'écrire. On lit avec ce qu'on est. Plus encore avec ce qu'on voudrait être. Le roman de Gide reste, pour Poirot-Delpech, cette paradoxale déclaration de désir adressée à la littérature. Et dans ces quelques pages de souveraine ironie, est formulée la reconnaissance d'une orgueilleuse, presque inavouable vocation¹⁰.

Pour le lecteur français cultivé du tournant de l'an 2000 (et ce lecteur est aussi celui auquel s'adresse la collection *L'un et l'autre*), un auteur jamais nommé mais d'autant plus présent se trouve à l'arrière-plan de ce passage. Il s'agit bien sûr de Proust. Les « retrouvailles avec ces instants perdus » évoquent pour ce lecteur *La Recherche*, tout autant que la « vocation » que se découvrent Gide d'abord, Poirot-Delpech ensuite : « être écrivain ». La petite phrase de Gide joue ainsi en quelque sorte le rôle de celle de Vinteuil, le désir naît en étant révélé par une perception, puis s'accomplit dans un acte. En écrivant un livre sur le désir d'en écrire un, « l'orgueilleuse, presque inavouable vocation d'être écrivain » devient une réalité. La petite phrase résonne en cascade et ricochet : Patrick Kéchichian deviendra lui-même écrivain et sera l'auteur, dans la collection *L'un et l'autre*, d'un livre dont le héros sera Jean Paulhan.

Le livre de Gide et celui de Poirot-Delpech s'inscrivent dans un sous-genre littéraire que Patrick Kéchichian ne mentionne pas non plus mais auquel peut facilement penser le lectorat du « Monde des livres » : la littérature intra-référentielle, cette catégorie illustrée

⁹ *Ibidem*, même page.

¹⁰ *Ibidem*, même page.

notamment par *Les fruits d'or* de Nathalie Sarraute, *Pierre Ménard auteur du Quichotte* de Borgès ou encore *Feu pâle* de Nabokov, et bien installée dans l'inconscient culturel comme dans l'horizon d'attente.

Si nous constatons à nouveau l'absence de la collection et de son directeur dans l'article de Kéchichian, nous voyons cependant qu'à l'âge adulte de l'existence de *L'un et l'autre*, l'auteur-biographe n'est plus une figure effacée, un simple « écrivain » ou rédacteur, mais un créateur reconnu comme tel. L'examen d'autres articles de presse montrera que dans la « vieillesse » de la collection, il pourra être au premier plan dans le regard des récepteurs.

3. Une inversion des pôles ?

L'article de Norbert Czarny sur le *Puccini* de Bernard Chambaz que nous avons étudié plus haut et celui de Tiphaine Samoyault à propos de *Sur la scène intérieure*¹¹ de Marcel Cohen sur lequel nous nous proposons de nous pencher dans les lignes qui suivent sont visuellement le reflet inversé l'un de l'autre. Parus la même année, à un mois de délai, ils sont tous deux illustrés par une photographie. Dans le cas du livre de Chambaz, celle du « biographé », dans celui du livre de Cohen, celle du « biographeur ». Il s'agit d'articles de presse, autant destinés à être simplement feuilletés ou parcourus que vraiment lus. La photographie y est donc importante par le pouvoir d'attestation, la charge de factualité qu'elle transmet et qu'évoquait Roland Barthes dans *La chambre claire*.

C'est précisément de factualité qu'il s'agit dans le livre de Marcel Cohen. Le titre de l'article l'annonce directement : *Brutalité des faits*. Ces faits sont attestés par les photos mentionnées par Tiphaine Samoyault dès le début de son article. Parmi elles, celle du coquetier illustrant la couverture de *Sur la scène intérieure*. Tiphaine Samoyault cite directement Marcel Cohen :

Je me dis qu'on ne conserve pas un objet aussi modeste, et aussi défraîchi, pendant soixante-dix ans sans de sérieuses raisons. La crainte de le voir disparaître confirme cet attachement. Le petit coquetier, aujourd'hui, n'est donc pas seulement la concrétion d'un souvenir. Est-il abusif d'y voir la qualité même

¹¹ *Brutalité des faits*, par Tiphaine Samoyault, « La Quinzaine littéraire » du 16 au 30 avril 2013, p. 2.

de ce souvenir, sa texture, quelque chose d'aussi incertain que le reflet d'une aura¹² ?

La photographie témoigne d'une objectalité. L'auteur cité par la journaliste se dit attaché à l'objet parce que c'est lui qui permet au souvenir d'exister, non pas simple « concrétion » mais « texture » de ce souvenir. Nous constatons ici à nouveau la prévalence de cet objectalisme du souvenir dont notre postmodernité attribue la paternité à Proust. Cet objectalisme évolue toutefois non vers la forme romanesque et fictionnelle comme dans *La Recherche* mais vers ce que Marie-Jeanne Zenetti nomme des « factographies », des souvenirs certes subjectifs, mais pas délibérément transposés hors du réel.

Le biographe et le biographié sont une seule et même personne. Peut-on donc parler d'une « inversion des pôles » par rapport à l'article de Czarny sur le *Puccini* de Chambaz ? Il n'en est bien sûr rien si l'on considère que l'autobiographie est une simple variante de l'hétérobiographie, un sous-genre de la biographie. Mais nous avons ici plutôt affaire à ce que J.-B. Pontalis qualifiait d'« autographie ». Marcel Cohen ne se raconte pas lui-même, il n'est pas le biographe de son propre personnage. Ce qu'il narre, ce sont des faits et des personnes à travers le prisme de souvenirs incarnés dans des images et des objets. Il a vécu au milieu de ces faits et de ces personnes et c'est de cela qu'il rend compte.

Le truchement du souvenir par objectalité est mis en échec par un autre fait : « Ce sont les souvenirs les plus volatils qui restent le mieux ancrés ». Les odeurs sont ainsi porteuses d'une qualité mémorielle bien supérieure aux objets palpables et photographiables : celle de « poudre de riz » de la mère, celle « d'eau de Cologne » du père, celle « d'agua de limon » de la grand-mère... Là encore, le souvenir de Proust n'est pas loin, du moins pour le lecteur et probablement aussi pour le critique. Une odeur peut même être le seul et unique souvenir d'un être : de sa petite sœur engloutie par la Shoah ne reste à l'auteur autographe que « l'odeur d'eau de Javel de la clinique d'Asnières » où elle était née en 1943.

Ce qui distingue la factographie de l'anamnèse proustienne est son ambition de non seulement percer l'épaisseur temporelle, mais aussi l'obstacle des similitudes :

Les souvenirs les mieux établis n'étaient pas menacés seulement par le temps. Ils l'étaient aussi par la prolifération et la multiplicité des ressemblances, comme dans un jeu sans fin de miroirs¹³.

¹² *Ibidem*, même page.

La ressemblance était ce qui d'après Michel Foucault permettait l'accès au savoir dans l'*épistémé* de la Renaissance. Un objet était reconnu dans sa vérité en raison de sa ressemblance avec un autre objet. Dans la collection « L'un et l'autre », des échantillons de cette *épistémé* sont fournis par exemple par *La chair de l'oiseau* de Jean Philippe Antoine ou *La main savante* de Jean Michel Delacomptée : la vérité de « La bataille de San Romano » d'Uccello se trouve dans l'image de la forêt de lances comme celle de « La chasse » du même peintre dans l'armée d'arbres ; la vérité de la femme pour le chirurgien Ambroise Paré est l'image du garde-manger auquel elle ressemble, alors que l'homme est semblable à un four.

Si la postmodernité du XXI^e siècle naissant est perçue par certains, via le retour du sujet, de la narration et de la mémoire, comme une « renaissance », elle ne saurait toutefois pour Marcel Cohen s'égarer « dans un jeu sans fin de miroirs ». D'une part en effet l'individu est unique, son histoire minuscule n'est pas celle d'un autre. D'autre part, l'Histoire avec une majuscule doit lutter contre les confusions de la « concurrence des mémoires » et les tentations révisionnistes, voire négationnistes, qui pourraient en résulter : Marcel Cohen nous parle de la Shoah, non d'un autre fait.

Le fait le plus irréparable est la disparition de la mère arrêtée par les nazis sous les yeux de l'enfant d'alors. Le thème psychanalytique de la perte de l'instance maternelle, récurrent dans la collection de Pontalis, est ici croisé avec celui du génocide hitlérien, dont nous avons vu qu'il est lui aussi structurant dans *L'un et l'autre*. L'annihilation par excellence est celle qui est doublée par l'absence de souvenir et triplée par l'absence de preuve scripturaire. Il en est ainsi de la petite sœur de l'auteur, absente de sa mémoire comme des registres juridiques et pour laquelle « l'entreprise des pompes funèbres a exigé un certificat » avant d'accepter de « faire graver son nom sur la tombe de ses grands-parents maternels au cimetière de Pantin ». Dans l'économie générale de la collection *L'un et l'autre* et dans la perception des lecteurs que nous sommes, cet épisode tragique peut faire écho à l'aventure de l'écrivain Pigault-Lebrun narrée par Stéphane Audeguy dans *L'enfant du carnaval*. Renié par son père et donc juridiquement mort selon le droit de l'Ancien régime, celui-ci doit prouver son existence. Son abolition réitérée dans la mémoire littéraire prend une coloration plus sombre si elle est mise en regard du récit de Marcel Cohen. L'effet-collection est ici à nouveau à l'œuvre : le lecteur peut réviser son jugement à propos de la « légèreté » assignée à

¹³ Marcel Cohen, cité par Tiphaine Samoyault, *Ibidem*, même page.

un auteur oublié et donc mort deux, voire trois fois. Il participe d'une humanité que la collection cherche à faire revivre.

Marcel Cohen est un « factographe » (nous empruntons une fois de plus ce terme à Marie-Jeanne Zenetti) d'un genre particulier : les faits dont il rend compte sont ceux de « la disparition même ». Celle de toute sa famille lui permet d'affirmer : « sur mon enfance, d'ailleurs, je n'ai rien à dire. Que peut-on dire de quelque chose qui n'a pas eu tout à fait lieu¹⁴ ». Cette articulation de la disparition possède un trait qui lui est propre : elle ne peut se produire, s'écrire que dans un délai temporel extrêmement court. Pour des êtres disparus sans traces dans les années 1940, le tournant de notre millénaire est l'ultime limite d'un témoignage possible ; les perceptions d'un homme lui-même âgé, les « odeurs » ou la « quantité de silence » dont il lui est encore possible de faire état sont une dernière chance d'existence pour des êtres qui vivront désormais dans des mots. Ce *topos* littéraire est bien sûr très ancien et s'inscrit dans une longue tradition. Marcel Cohen est pleinement conscient de la dualité du discours biographique/thanatographique, comme la journaliste qui fait immédiatement suivre son article par un court hommage à un collègue qui vient de mourir.

4. Thanatographies d'un directeur de collection.

Tous les articles que nous avons évoqués jusqu'à présent sont centrés soit sur le sujet/objet biographié, ou bien sur le biographe, ou encore sur leur relation. La figure de J.-B. Pontalis y est peu présente ou entièrement absente. C'est le décès de ce dernier en janvier 2013 qui déclenchera le processus mémoriel du point de vue de la réception des ouvrages de la collection et de la collection elle-même. Un exemple en est fourni par un article de J. P. Martin paru dans *Le magazine littéraire*¹⁵.

Jean-Pierre Martin a lui-même écrit deux livres pour « L'un et l'autre » : *Queneau losophe* et *L'autre vie d'Orwell*. Comme pour d'autres textes de presse dont nous avons parlé plus haut, la réception n'est donc pas « pure », externe, mais collégiale, voire « familiale ». C'est un proche qui parle de celui qu'il connaît ou a connu.

¹⁴ Stéphane Audeguy, « Un échange avec Marcel Cohen », in *NRF*, « Des fantômes », N°602, octobre 2012, cité par Tiphaine Samoyault, *ibidem*, même page.

¹⁵ *P. S. pour J. B.*, par Jean-Pierre Martin, « Le magazine littéraire » n°529 de mars 2013, pages 82-83.

Le trait saillant que Jean-Pierre Martin relève chez Pontalis est l'unicité de son être : « l'homme et l'auteur, c'est tout un ». Cette unicité permet l'éloge qui constitue le discours thanatographique : dans l'œuvre comme dans la personne sont louées la simplicité, la « générosité » et l'ouverture d'esprit du défunt opposés au « cynisme », à « l'artifice » et à la « rancœur » que l'époque tout autant que la nature humaine menaçaient d'imposer à celui qui n'est plus. C'est que la thanatographie remplit une double fonction : elle rappelle que le disparu fut des nôtres, mais aussi qu'il a excellé parmi nous. La parole funèbre doit à la fois remémorer un lieu, une communauté, et extraire de l'humanité ordinaire, pointer une grandeur.

Jean-Pierre Martin s'acquitte de cet exercice difficile en reproduisant au format de miniature la démarche de la collection pour laquelle il écrivit et que le défunt dirigea : « La première fois que je l'eus au téléphone... » La narration permet de mettre en mots ce qui a uni l'un à l'autre. Or, ce trait d'union entre l'éditeur et l'auteur fut d'emblée un fait de vie : « l'expérience de père tardif (nous avons cela en commun)... ». La relation nouée est décrite dans un premier temps comme une histoire personnelle entre deux hommes, le cadre professionnel n'étant qu'un arrière-plan. La technique journalistique de la « captatio benevolentiae » explique bien sûr pour une part cette entrée en matière, mais il s'agit aussi de continuer post-mortem la collection *L'un et l'autre* : ces deux-là furent amis et voici comment...

Au cœur de l'analyse de J. P. Martin se trouve la question de la littérature. Celle-ci est en effet ce vers quoi J.-B. Pontalis a tendu après s'être détourné de la philosophie et de la psychanalyse, ou du moins de la forme totémifiée que celles-ci risquaient de finir par prendre sous l'égide de Sartre et de Lacan. La littérature est le lieu qui « décontenance les concepts¹⁶ » dans la mesure où elle s'incarne dans la langue dont « les mots sont voyageurs en tous sens ». Les concepts, eux, voyagent dans un seul sens, tendent à une orientation précise et unique. J. P. Martin prend le contre-pied de l'hommage officiel rendu par la ministre Aurélie Filippetti qui avait présenté le défunt comme « l'un des derniers disciples de Lacan et de Sartre ». Lacan, Sartre étaient des hommes de concepts, des forgers de théories, alors que J.-B. Pontalis a toute sa vie œuvrée à partir du « monde sensible », peut-être plus proche en cela de Merleau-Ponty et de la phénoménologie que des figures tutélaires de l'existentialisme et du post-freudisme. Ce qui lui était étranger était la « position d'autorité ».

¹⁶ *Ibidem*, page 87.

Qu'il se soit détourné de Lacan semble naturel, tant la posture magistrale de celui-ci était marquée, tant son amour de la « conceptualité » langagière l'éloignait du monde sensible. Le détachement préalable de Sartre est sans doute plus malaisé à expliquer par une attitude en surplomb que ce dernier aurait adoptée. Comme on sait, Sartre refusait de se comporter en maître à penser, lui qui estimait être comme tous les hommes « quelqu'un que tous valent et qui vaut n'importe qui ». Aussi celui dont il a fallu se détourner a-t-il sans doute moins été Sartre lui-même que l'idole que ses disciples en avaient fait. D'autre part, le « Sartrisme » bien plus que le Lacanisme, a évolué, s'est transformé en l'espace de plusieurs décennies. Chacune de ses métamorphoses revêtait toutefois l'aspect tranchant, incisif, coupant, qui avait frappé le jeune Pontalis dès le lycée Condorcet. La liberté était une sorte d'impératif catégorique à laquelle il n'était pas question de se soustraire, et chacun des avatars de cette liberté en quelque sorte obligatoire jugeait, condamnait, excluait. Plus que de l'homme Sartre (et dans une certaine mesure de l'homme Lacan), c'est peut-être de cette émanation rigidifiée de lui-même que Pontalis s'est détourné.

Dans son article, J. P. Martin parle de la collection *L'un et l'autre* comme de l'équivalent d'une « famille amicale ». L'amitié, sujet de l'un des derniers ouvrages de J.-B. Pontalis, *Le songe de Monomatapa*, est pour l'auteur et son éditeur l'une des vertus cardinales : « Qui est l'ami véritable ? Celui qui nous protège des tourments de l'amour, nous éloigne de la folie furieuse, fait reculer la mort¹⁷ ». L'amitié, « philia », s'oppose à « eros », l'amour. Eros fait partie des instances premières décrites par la psychanalyse. Comme la mort, « Thanatos », il est donné à l'être humain d'emblée, matière brute de son existence nue. C'est pour cette raison qu'il peut le submerger, être plus fort que lui. Il lui faudra au cours de son existence composer avec cette force, « compenser » le jeu primordial des pulsions. La culture pourra l'y aider, éventuellement sous une forme pathologique. Mais ces barrières compensatrices ne font pas disparaître la fragilité de l'homme, la décompensation, la « folie furieuse » guette, telle une bête sauvage tapie dans l'ombre. Si elle surgit soudain, seul l'ami pourra s'interposer entre elle et sa victime. C'est pourquoi l'amitié est plus longue, plus précieuse et plus salvatrice que l'amour.

C'est dans la littérature que J.-B. Pontalis a trouvé l'amitié dont il avait besoin. Il s'agit bien sûr de l'amitié du livre, de l'être humain qui nous parle par son truchement :

¹⁷ J.-B. Pontalis, *Le songe de Monomatapa*, Gallimard, 2009, p. 162. Cité par J.-P. Martin dans le même article, p. 83.

Montaigne, Marcel peuvent être des amis pour nous. Mais le fondateur de *L'un et l'autre* avait besoin de davantage que cette amitié d'encre et de papier, et la littérature était pour lui bien plus que des livres. La littérature, et donc l'amitié, c'était pour lui des auteurs réels, des collègues de Gallimard, des lecteurs professionnels ou non, peut-être des secrétaires, son propre éditeur... L'amitié est un « régime d'existence¹⁸ ». Non seulement elle survit à la mort physique mais, comme le souligne J. P. Martin, elle se survit en quelque manière à elle-même, a plus de durée que « l'absence [...], les malentendus ou même les brouilles ». L'amitié n'est pas une simple compensation de la violence d'être au monde, mais un esprit, un souffle plus ample et plus puissant qui lui donne son unité et sa cohérence. Elle assure « non seulement la relation vivante à l'autre, mais une sorte de continuité entre le passé, le présent et l'avenir ». J. P. Martin conclut son article sur l'image du sage. Le directeur de la collection *L'un et l'autre* est un sage qui ne professe pas, ne donne pas de « leçon définitive ». La vraie sagesse est un désir, un amour de sagesse, *philosophie*.

Un an après la nécrologie de J. P. Martin dans *Le Magazine Littéraire* paraît dans *Le Monde* un article rédigé par Xavier Houssin¹⁹ et consacré au tout dernier livre paru dans la collection « L'un et l'autre », *Ecrire pour quelqu'un* de J. M. Delacomptée. C'est de la photographie de couverture que part le rédacteur. Nous avons vu l'importance de la photo dans certains ouvrages de la collection et le rôle d'attestation et d'« effet de réel » (non pas au premier, mais au second sens barthésien de ce terme, non technique fictionnelle, mais preuve). Rappelons aussi que cette photographie de couverture montre l'auteur du livre âgé de 6 ans dans les années 1950 aux côtés de son père, faisant écho à celle de J.-B. Pontalis aux côtés du sien dans les années 1930. Celle-ci avait fini par paraître dans un des livres personnels de l'auteur-éditeur. La photographie vit au croisement du monde intérieur et du monde extérieur, de l'intime et du public. L'un de ses premiers usages, qui a perduré, est la perpétuation du souvenir d'un proche, depuis les daguerréotypies post-mortem des défunts sur leur lit de mort au XIX^e siècle jusqu'aux albums de famille plus récents. Mais elle est aussi ce que l'industrie de l'image montre à tous sans choix et sans discrimination. Un pari éditorial possible est d'opérer un tel choix, de montrer ceci et non cela. Ce choix fut celui de Colette Fellous pour sa collection *Traits et Portraits* au Mercure de France, avant qu'elle ne parvienne à

¹⁸ *Ibidem*, même page, ainsi que les citations suivantes.

¹⁹ *Au nom du père*, par Xavier Houssin, dans « Le Monde des livres » du vendredi 21 février 2014.

convaincre J.-B. Pontalis de révéler le double portrait de lui-même et de son père à un certain public. La photographie existe donc à plusieurs niveaux. Elle peut être présente sur la « scène intérieure » d'un être (et même seulement sur cette scène intérieure, disparue du monde argentique ou numérique, pellicule brûlée ou cliché effacé), ou bien présente sous ses yeux, sur un bureau ou accrochée à un mur. Elle peut enfin appartenir à tout le monde, image commune, voire icône.

Dans l'emboîtement narratif de l'article, le récit-cadre qui suit la « captatio benevolentiae » est celui de la rencontre entre le journaliste et l'auteur du livre. Elle a lieu dans un café. Un tel lieu bénéficie dans notre culture (française) d'un prestige dont il est dépourvu dans d'autres et peut être avoué comme lieu de travail dans un journal de référence. C'est le lieu de sociabilité intellectuelle qui a partiellement succédé aux « ruelles » et aux salons dès le XVIII^e siècle, autour duquel s'est développée la veine désormais dominante, voltairienne, de notre héritage, et dont l'aboutissement historique fut la figure de Sartre écrivant au Flore ou aux Deux Magots :

Il est l'heure de l'apéritif dans cette brasserie proche de la Maison de la radio, à Paris. Curieusement, et tant mieux, le brouhaha isole et fait comme un écrin²⁰.

Comme l'image, le son est ambivalent, paradoxal. C'est le dosage qui fait de ce « pharmakon » un remède ou un poison : le « brouhaha » modéré « fait comme un écrin » ou un écran qui protège la parole et préserve le souvenir. S'il s'agit du souvenir - écran dont parle la psychanalyse, il mènera non à ce qui fut mais à ce qui est devenu dans l'esprit de celui qui se souvient. Mais cette dimension, on l'aura compris, est acceptée et voulue par l'auteur le plus prolifique de la collection *L'un et l'autre*.

Le dialogue entre le journaliste et l'auteur s'engage donc sous la forme du commentaire d'une image qui joue ici le rôle de la madeleine. Elle fait renaître dans le langage « un pavillon de banlieue au bout d'une rue en terre battue dans une ville, dont il ne veut retenir que l'initiale ». Jean-Michel Delacomptée se réfère explicitement à Perec et à *W ou le souvenir d'enfance*. Ce qui marque le souvenir, et donc le langage, c'est la suppression, l'annihilation. Il peut s'agir de la disparition d'une seule lettre, ou au contraire de toutes les lettres d'un mot sauf une. Le premier cas fait bien entendu référence à *La disparition* du même Georges Perec : la lettre la plus importante d'une langue donnée a disparu de l'un des livres

²⁰ Ibidem.

écrits dans cette langue. Perec lui-même, après son analyse avec Pontalis, disait y voir l'aboutissement en « lettres » de la personne la plus importante de sa vie : sa mère déportée et assassinée. Si un autre livre de cet auteur, *Les revenentes*, permettait le retour du signe disparu, c'est que la littérature est une ligne continue et changeante. De la différence/différance de Derrida aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell, la Shoah dite ou non dite se révèle ainsi être l'une des ondes de choc dont les livres sont l'écho. J. M. Delacomptée lui-même qualifie son livre de « tombeau littéraire », lui dont la mère juive l'a « élevé dans l'attente folle du retour de ceux qui étaient perdus²¹ ».

Pour Delacomptée, la langue est ce qui permet de « faire revivre » :

L'essentiel de son œuvre, une quinzaine de titres, essais et romans, est hantée par ce combat. Il s'attache à François II, roi de France mort à seize ans (*Le roi miniature*, Gallimard, 2000), à Madame de Motteville, la confidente d'Anne d'Autriche « Je ne serai peintre que pour elle, Gallimard, 2003) dont il réédite les Mémoires « injustement » oubliées (*Chroniques de la Fronde*, Mercure de France, 2003) à Bossuet, le prédicateur qui périt maintenant de ne plus être lu (*Langue morte*, Gallimard, 2009)²².

Le sauvetage mémoriel d'un être n'est possible que si la langue est elle-même sauvée. J. M. Delacomptée se dit et se prouve passionnément attaché au français classique : la plupart de ses livres, parus ou non dans *L'un et l'autre*, tentent de ressusciter l'un des auteurs oubliés ou près de l'être du XVII^e siècle. C'est par la mémoire de l'une que l'autre pourra survivre.

Vers la fin de son article, Xavier Houssin élargit le cercle de la paternité du père biologique au père spirituel : Pontalis est le deuxième « quelqu'un » pour lequel J. M. Delacomptée écrit. L'éditeur est directement évoqué. Comme dans l'article de J. P. Martin précédemment étudié, c'est d'amitié qu'il est question : « C'était un être qui avait le génie de l'autre. Chacun de ceux qui étaient ses amis se croyait l'ami élu. Et, incroyablement, c'était vrai ». Cette filiation n'est pas seulement celle d'un écrivain qui rend hommage à un autre écrivain, mais se rapporte aussi à la transmission d'un deuxième métier : directeur de collection. La tentative de J. M. Delacomptée de créer sa propre collection après le décès de son mentor et dont nous parlerons plus loin, témoigne de la capacité de ce dernier à transmettre une littérature plurielle et multiple dans tous ses aspects : vivre en littérature, c'est bien plus que seulement écrire.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

Dans un article du *Figaro Littéraire* signé Thierry Clermont et traitant du même ouvrage²³, le texte consacré aux pères se clôt sur l'évocation de la « mère d'origine juive, et dont la famille avait disparu dans les camps nazis ». Rappelons que dans le livre de Delacomptée, la figure de cette dernière est très discrète, presque absente comme chez Péric. Nous voyons ici que l'un des paradoxes de la réception critique, et peut-être de la réception en général, est que le non-dit ou le peu dit est susceptible de glisser au premier plan, voire d'occulter en partie le centre d'intérêt initial. La photographie de couverture représentant le père et le fils peut aboutir sur la « scène intérieure » de celui qui lit à l'image de la mère et du fils. Ce phénomène de perception est en quelque sorte l'inverse de l'iconographie catholique traditionnelle, où la représentation omniprésente de la Vierge et de l'Enfant déclenchait mentalement celle du Père (irreprésentable) et du Fils.

Le texte du *Figaro* évoque une seule fois la figure de J.-B. Pontalis. Nous avons affaire ici à une réception biaisée, la minoration de la figure du directeur de collection pouvant être probablement attribuée à une réticence de principe de ce périodique quant à la psychanalyse. Le père en esprit, c'est ici plutôt Proust, présent en filigrane dès le titre (*A la recherche des années enfuies*), mentionné directement avec *Albertine disparue*, distillé tout au long de l'article par des mots échos : « perte », « années enfuies », « sonder la mémoire », « réveiller cette enfance perdue ». De plus, l'insistance du journaliste à l'endroit de la passion de l'auteur pour la littérature du Grand siècle (alors que ce motif est très peu présent dans *Ecrire pour quelqu'un*) éveille chez le lecteur en l'occurrence cultivé et conservateur le souvenir de la passion de Proust pour Racine, Madame de Sévigné ou Saint-Simon.

L'article rédigé par Patrick Kéchichian pour *La Croix*²⁴ présente un cas de figure très différent :

Une collection est comme une œuvre— du moins dans les meilleurs des cas. Les livres et les auteurs s'alignent, formant communauté invisible. Au-dessus, comme une sorte de père ou d'autorité tutélaire, le directeur qui a voulu et accompagné cet alignement.

²³ *A la recherche des années enfuies*, par Thierry Clermont, dans « Le Figaro » numéro 21612 du jeudi 30 janvier 2014.

²⁴ *Jamais l'un sans l'autre*, par Patrick Kéchichian, dans « La Croix » du jeudi 20 février 2014, page 13.

Le livre dont il est rendu compte est cette fois clairement situé dans le cadre de la collection *L'un et l'autre*, pour laquelle Kéchichian a lui-même rédigé *Paulhan et son contraire*. Si nous reprenons les métaphores déjà mainte fois sollicitées dans la présente étude du père et du frère, il y a dans le texte de Kéchichian deux frères, Marcel Cohen et Jean Michel Delacomptée, et un père, Jean-Bertrand Pontalis. Dans ce texte de 397 mots, on relève en effet quatre occurrences de « Delacomptée », trois de « Cohen », trois de « Pontalis ». Kéchichian écrit ici sur ses « frères » et son « père ».

Pourquoi Patrick Kéchichian met-il en parallèle *Sur la scène intérieure* de Cohen et *Écrire pour quelqu'un* de Delacomptée, alors que la publication du premier est vieille de plusieurs mois ?

Les deux livres, certes différents, ont d'importants points communs. Des points qui touchent à des questions essentielles, sans les épuiser : pourquoi, et surtout pour qui écrit-on ? Peut-on exclure la mémoire, et la piété qui y est attachée, de notre vie présente, de chaque page de nos écrits²⁵ ?

Écrire « pour » quelqu'un est distinct d'écrire « à » quelqu'un. Il n'est pas question seulement d'un destinataire, mais aussi d'un mandataire, d'un auteur muet auquel on prête sa plume. Delacomptée prête la sienne à un représentant de maisons d'édition dont la vie consista à porter des livres de librairie en librairie sans jamais écrire une seule ligne ; si la littérature existe et a existé, c'est aussi grâce à lui. Marcel Cohen donne voix à des êtres qui ne parlent plus ou n'ont jamais parlé, mais auxquels il doit l'existence. *L'un et l'autre* expriment leur « gratitude » en écrivant, leurs livres sont des remerciements autant que des témoignages.

Comme ses collègues, Kéchichian souligne le rôle de la photographie dans ces deux ouvrages de la collection *L'un et l'autre*, une chez Delacomptée, plusieurs chez Marcel Cohen. Là aussi l'écho pontalisien de la photo du père et du fils est évoqué. Ces images permettent au passé de constituer « une dimension vitale du présent », en évitant toutefois l'écueil de la nostalgie.

De manière classique, la dimension temporelle est suivie de celle de l'espace, auquel le critique attribue « autant d'importance et de force spirituelle » qu'aux personnes dans l'ouvrage de Delacomptée. Il conclut son article comme l'auteur son livre : sur la figure de « la mère, dont la famille fut exterminée à Auschwitz ». La réception de la collection apparaît

²⁵ *Ibidem*, même page.

ainsi non pas comme un simple réceptacle, mais comme un relai, une transmission de celle-ci. Le topos psychanalytique de l'omniprésence de la figure maternelle, y compris dans la mise en avant explicite du père, finit par réapparaître dans un journal catholique, qu'on aurait pu croire a priori peu disposé à véhiculer un tel motif, du moins sous une forme profane, laïque.

La lecture de plusieurs textes de presse relatifs à des ouvrages parus en début, milieu et fin de collection nous a permis de relever un certain nombre de traits de réception : un centrage tantôt sur le « biographé », tantôt sur le « biographe », parfois sur la relation entre eux, une évolution vers le « factographique », une absence/présence du directeur de collection. L'intérêt largement dominant pour la figure du biographié est écrasant en début de réception, à la fin des années 1980, et restera très fort durant toute la vie de la collection. La perception du biographe croîtra en importance sans inverser les pôles, sauf dans les cas d'autographies où sa personne est identique à son objet. Les « faits » gagnent en dignité durant les trente ans d'existence de *L'un et l'autre*, le clivage ancien poésie/science tendant à décroître au profit d'un intérêt nouveau ou renouvelé pour la sédimentation mémorielle. Enfin, l'effet-collection et la personne de l'éditeur, totalement occultés initialement, passent au premier plan quand disparaît J.-B. Pontalis.

AUTEUR, ÉDITEUR.

Avec une demi-douzaine de titres, Jean-Michel Delacomptée fut l'écrivain le plus prolifique de la collection *L'un et l'autre*. Son dernier ouvrage paru sous la célèbre jaquette bleu nuit témoigne de surcroît d'un rapport personnel à J.-B. Pontalis, ami et peut-être père spirituel. Il n'y a donc a priori rien d'étonnant à ce qu'à la mort de celui-ci, une nouvelle collection ait vu le jour, dirigée par celui que l'on pourrait considérer comme le plus proche « élève » de son « atelier ».

Intitulée *Nos vies*, cette collection présente extérieurement des points communs avec *L'un et l'autre* : même format rectangulaire broché-cousu de 20,5 X 12 cm, même couverture cartonnée à rabats, même épaisseur d'à peu près 120 pages. Elle présente aussi des différences, mais qu'on pourrait en quelque sorte qualifier d'« inclusives ». Au lieu d'une seule couleur, la couverture en comporte quatre. Ces quatre couleurs sont réparties sur trois rectangles verticaux de tailles différentes empiétant l'un sur l'autre. Le plus petit empiètement constitue un quatrième rectangle. Parmi les quatre couleurs, l'une est le bleu nuit de la collection de Pontalis, l'autre est l'orange, qui semble pour l'instant être la couleur de la collection. L'empiètement rectangulaire sur lequel s'inscrit le nom de l'auteur produit une couleur composée de la superposition de celles des deux plus petits rectangles.

Le rabat de la quatrième de couverture de *L'un et l'autre* était pourvu d'un texte de 15 lignes et de 103 mots, que nous avons cité au début de notre étude. La collection *Nos vies* présente cette fois sur le rabat de la quatrième de couverture un texte de 21 lignes et de 155 mots :

Un événement : la joie de retrouver un ami, le drame d'un accident, la découverte d'une toile de maître, l'émoi d'un premier baiser, le choc d'un meurtre en public, le miracle d'une guérison, l'extase d'une révélation divine, l'horreur d'un bombardement, la douleur d'une trahison, l'éblouissement d'un film, d'un roman, d'un concert, l'euphorie d'un triomphe... Qui n'a vécu un moment bouleversant, une scène qui a bouleversé sa vie ou, du moins, laissé l'empreinte d'une heure intense ? Le théâtre des émotions met en jeu tous les ressorts de la condition humaine. Pour peu qu'elles soient puissantes, certaines engendrent des passions, d'autres s'impriment doucement en nous. Mais, terrible ou tendre, délicate ou violente, chacune a son histoire, réelle, parfois fictive : ses acteurs, sa trame, son rythme, son décor. Et, mieux encore, sa voix, cachée dans les plis de nos vies.

Avant de commenter ce texte liminaire, il faut parler du titre de la collection : *Nos vies*. Il est clairement programmatique. Il s'agira de livres autobiographiques, mais incluant l'autre, comme l'indique la nostration « nos ». Ce dessein continue donc celui de Pontalis, mais en accentuant le « je », le trait autobiographique plutôt que biographique. D'autre part, ce « nos » n'est pas exclusivement duel, il peut s'étendre à trois, quatre sujets, ou davantage. Ce titre est ainsi bien illustré par les trois ou quatre rectangles de diverses couleurs de la couverture.

La collection sera donc dévolue à la « vie », au « bios », à l'autobiographique. Les trois mots-clés de ce programme sont : événement, histoire, voix.

L'événement donne au programme un caractère plus réduit, plus ponctuel que pour celui de Pontalis. Il ne s'agira donc pas du récit d'une vie de la naissance à la mort du sujet comme dans la biographie, mais de la naissance à la mort d'un objet, si l'on considère les faits qui surviennent comme posés devant une conscience.

C'est aussi de cet objet advenant dans une vie que naîtra une « histoire ». Celle-ci ne surgira pas de l'intérieur d'un être, mais lui sera imposée du dehors. C'est dire que l'action est mise en valeur, l'aventure, les histoires « dans lesquelles il se passe quelque chose ». A la différence de J.-B. Pontalis, J. M. Delacomptée n'est ni psychanalyste ni philosophe de formation, mais écrivain, conteur. Les livres qu'il éditera conteront des histoires.

Ces histoires devront être contées par le truchement d'une « voix ». La déclaration d'intention ne déplace pas seulement le centre de gravité de la future collection du biographique vers l'autobiographique, mais aussi davantage vers le littéraire conçu comme forme : une histoire ne saurait être entendue que si elle relève d'une « diction » de bon aloi.

1. « Vieillir, dit-il ».

L'un des auteurs des trois premiers livres de la nouvelle collection est un « compagnon de route » de J. M. Delacomptée dans *L'un et l'autre* : Jean-Pierre Martin. L'auteur de

Queneau losophe et de *L'autre vie d'Orwell* publiée en effet *La nouvelle surprise de l'amour*²⁶ en 2016.

Le titre dénote la référentialité déjà à l'œuvre dans l'ancienne collection : la vie a quelque chose à voir avec la littérature, avec ce qui n'est pas elle. L'événement qui permet au livre d'exister est la rencontre entre un homme âgé et une femme beaucoup plus jeune que lui. De cette rencontre naissent un amour, puis un enfant. Ces deux événements ont, par-delà leur continuité logique, un point commun en pensée : le scandale. L'homme qui s'amourache d'une femme « qui pourrait être sa fille » encourt dans la société française contemporaine une « double peine²⁷ ». Son premier délit est d'occuper une place qui n'est pas la sienne, de jouer dans une catégorie à laquelle il n'a plus droit : il est déplacé. L'auteur-narrateur est le premier à se faire ce reproche. La confirmation lui en est donnée par son propre fils :

Au fait, tout ça c'est très bien, mais un petit frère, ou une petite sœur, non, très peu pour moi²⁸.

De surcroît, cette usurpation met le coupable dans la situation non seulement du vieil érotomane, mais aussi du sage pris de folie, du vertueux vicieux. De manière très traditionnelle et néanmoins toujours très vivace, l'âge est associé à la sagesse, à la vue juste des choses. Depuis le charivari médiéval jusqu'aux barbons de Molière, la sexualité hors de propos des vieux messieurs est l'occasion dans notre culture et notre littérature de pratiquer une sorte de cérémonie du dévoilement : voyez, il n'est pas ce qu'il prétendait être.

L'«événement» scandaleux se produit donc dans une « histoire » que conte Jean-Pierre Martin. Cette histoire a débuté non pas dans ce livre, mais dans un autre, paru dans la collection de J.-B. Pontalis. Il s'agit bien sûr de *Queneau losophe*. Nous disions dans le chapitre précédent que le sujet premier de cet ouvrage était l'auteur, et non Raymond Queneau. C'est que la diégèse en est la vie de Jean-Pierre Martin, dont des récits ou « narrations » diverses rendent compte. *Queneau losophe* était un récit des périodes « nord-

²⁶ Jean-Pierre Martin, *La nouvelle surprise de l'amour*, coll. « Nos vies », Gallimard, Paris, 2016.

²⁷ J. P. Martin, *op. cit.*, p. 89.

²⁸ *Ibidem*, p. 78.

finistérienne » puis « auvergnate » du narrateur. *La nouvelle surprise de l'amour* est un récit de la « late life » du même. Nous avons donc ici un nouvel exemple de cette écriture dispersée dont nous essayons de montrer qu'elle caractérise une poétique que J.-B. Pontalis n'a pas inventée, mais dont il est un exemple éminent. Pour conter sa vie, J. P. Martin procède comme Roger Grenier (homme de radio, photographe, collègue et ami de Pascal Pia...) : il fut et est, quant à lui, lecteur d'Orwell, « meilleur ami » de Queneau, et maintenant amant d'une très jeune femme.

L'événement et l'histoire doivent être portés par une voix. Celle de J. P. Martin est bienveillante. S'exprimant en son propre nom, le « je » qui parcourt le livre ne tire nulle aigreur de l'incongruité de son rôle ni du regard courroucé des femmes de son âge, dont il trouve la situation « objectivement cruelle et injuste²⁹ ». S'il ne s'approprie pas la condamnation tacite qui s'attache à lui, il reste bienveillant à l'égard de ceux qui ne peuvent le comprendre.

Après la naissance de son enfant, cette bienveillance qui a porté le récit devient conseil, avis donné aux autres : à « un homme vieillissant engagé avec une jeune femme dans une liaison exaltante³⁰ », « une jeune femme qui me ferait confiance », il propose de suivre non pas « leur seul désir » comme la dame à la licorne peinte par le vieillard suicidé de Catherine Lépront, mais leur désir tempéré de sagesse, une lucidité aimante.

2. « Vieille peau ».

Les premières pages de *Sur la peau* d'Isabelle Beaumont³¹, livre paru quelques mois avant celui de Jean-Pierre Martin, semblent raconter la même histoire du point de vue de la très jeune femme. Une petite fille de dix ans sent le regard d'un quinquagénaire « se déposer sur la peau de mes jambes³² » et est troublée par « l'odeur du cuir de ta veste ».

²⁹ *Ibidem*, p. 80.

³⁰ *Ibidem*, p. 110, ainsi que la citation suivante.

³¹ Isabelle Beaumont, *Sur la peau*, coll. « Nos vies », Gallimard, Paris, 2016.

³² Beaumont, *op. cit.*, p. 14.

Quelques années plus tard, la jeune adolescente est le témoin impuissant de la mort de sa meilleure amie, emportée par un cancer de la peau pour avoir trop aimé le soleil. Le troisième épisode voit l'étudiante en médecine soutenir sa thèse en dermatologie et révèle définitivement le vrai sujet du livre : la peau. Dans la progression chronologique du récit, le « je » change brusquement d'identité à la page 39 : il ne s'agit plus de l'auteure-narratrice, mais de sa peau elle-même, douée d'écriture. Ce glissement narratif s'accompagne d'une analepse, puisque la peau raconte sa naissance, concomitante de celle de la narratrice, puis sa vie entière (soit une diégèse d'une cinquantaine d'années pour un récit de dix pages).

Il y a donc deux « je » dans le livre d'Isabelle Beaumont. Il serait facile d'arguer de la *doxa* psychanalytique pour y voir un « récit de cas », en l'espèce hystérique. Mais nous croyons plutôt que ce type d'écriture relève d'une évolution que la collection de J.-B. Pontalis a favorisée. Nous avons vu que l'« autre » y est divers : animal, lieu, chose. Un aboutissement en est la diversification du « je » : mon esprit (mon âme si on veut), mais aussi mon corps, c'est-à-dire telle ou telle de ses parties. Cette dichotomie est bien sûr très ancienne en littérature, mais elle nous semble ici moins duelle que plurielle. La peau n'est pas le corps opposé à l'âme, mais un être vivant, « sensible » comme le disait Rousseau, un microcosme qui fait plus penser à la Renaissance qu'à une « pensée issue du cogito » comme le dirait cette fois Lacan auprès des mânes duquel nous nous excusons de cet abus.

La peau est ainsi l'héroïne du livre d'Isabelle Beaumont. Si ce livre était paru dans la collection de J.-B. Pontalis, elle serait « l'une » et l'être qu'elle enveloppe « l'autre », ou inversement. Sous la peau existe un sujet qu'elle protège, et qu'elle met en relation avec le monde. Mais le titre du livre est *Sur la peau*. C'est qu'elle est un parchemin sur lequel s'écrit la vie. Feuille blanche au début, elle se couvre de signes jusqu'à constituer un texte, voire un palimpseste. Une vie est en effet constituée de plusieurs vies qu'un document unique porte et supporte, en encres variées.

Or, ce motif de la peau a déjà été maintes fois traité, comme nous l'avons vu, dans la collection *L'un et l'autre*. Dans le livre de Michèle Hechter sur Galuchat, celui-ci perdait la raison à force de chercher l'origine de la « peau de chagrin ». Chez Jacques Réda, Duke Ellington se vêt de blanc et de « blues ». Chez Sylvie Germain, le personnage est en quête d'une « vêtue de gloire et de désastre » qui lui donne la parole. Nous ne savons si Isabelle Beaumont s'inscrit volontairement et consciemment dans cette lignée auctoriale, mais le

lecteur que nous sommes ne peut s'empêcher de s'y inscrire en son propre nom. Cette remarque serait de peu de poids si elle ne concernait que ce lecteur-là. Mais Stanley Fish³³ a nous semble-t-il suffisamment montré la réalité et l'importance des « communautés de lecteurs » pour que nous puissions au moins supposer l'existence d'un public de lecteurs de *L'un et l'autre*, et donc sans doute de la collection qui en perpétue l'esprit et fait de certains d'entre eux des « scripteurs ».

3. Un coucher de soleil.

Le premier titre paru dans la collection *Nos vies*³⁴, semble annoncer les deux suivants par le sujet qu'il traite : la vieillesse. Il s'en distingue extérieurement par l'absence de la couleur bleu nuit sur la couverture, donnant ainsi une impression de rupture formelle avec *L'un et l'autre*, qu'infirmèrent les livres d'Isabelle Beaumont et de Jean-Pierre Martin. Le plus grand rectangle est marron foncé, le second rouge bordeaux, le troisième montre l'orange de la nouvelle collection. La superposition de cet orange et de ce bordeaux donne un rouge clair qui est la couleur du quatrième et plus petit rectangle. L'acheteur potentiel et futur lecteur de ce produit de librairie peut donc s'attendre à une expérience littéraire vespérale, sombre, mais où transperce le jour passé et peut-être à venir. La quatrième de couverture porte le texte suivant :

Vieux est un qualificatif qui s'applique aux humains, aux végétaux, aux choses, en particulier aux meubles. Je l'aime bien. Il me rend solidaire de la diversité innombrable du monde.

Contrairement aux ouvrages de *L'un et l'autre*, le premier livre de la nouvelle collection ne se présente pas lui-même par un texte symétrique à la présentation de la collection, imprimé donc sur le rabat de la quatrième de couverture. Il est sur celle-ci même et, de surcroît, nettement plus court. Il y a donc dans l'apparence du volume une quasi-disparition de la dualité qui était la marque de la collection de J.-B. Pontalis. Le texte lui-

³³ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, Les Prairies ordinaires, 2007, traduction française de *Is there a text in this class ?*

³⁴ Yves Mabin Chennevière, *Un vieux dans le soleil couchant*.

même confirme cette impression visuelle : il y a un seul sujet, « vieux », typographié en caractères italiques. Nous avons donc bien ici ce glissement du biographique à l'autobiographique, de « moi et toi » à « moi ». Mais ce moi est relié à « la diversité innombrable du monde », et engendre un « nous » qui englobe le sujet, les êtres et les choses. Cette nostration était déjà à l'œuvre dans la collection *L'un et l'autre* et trouve ici une expression nouvelle.

L'événement raconté par Yves Mabin-Chennevière est la survenue du grand âge. Cet événement en quelque sorte global se décline en une série de micro-événements qui l'annoncent, puis le réalisent : mort du fils, accident cérébral, décès d'une femme aimée. La diégèse ainsi constituée est la vie de l'auteur, à la fois narrateur, personnage (et modèle) de son œuvre, réalisant ainsi le triangle autobiographique décrit par Genette (ou le quadrilatère de Lejeune). Ce choix diégétique est désormais clairement identifiable comme l'un des « sous-genres » de la littérature contemporaine. Le grand âge a cessé d'être hors-texte. Bien sûr, Chateaubriand avait déjà brossé son autoportrait en vieil homme ; mais le regard rétrospectif jeté sur sa vie par le poète vieillissant s'inscrivait moins dans un corps que dans une spiritualité de laquelle étaient presque absentes les misères des organes physiques. Au moins depuis Philip Roth, l'histoire d'une vie peut être écrite à partir de leur défaillance.

La pose de la voix relève chez Yves Mabin-Chennevière d'un « juste milieu ». Alternant le « je » (de l'auteur) et le « il » (désignant « le vieux » en général), le récit est à la fois regard rétrospectif sur une existence, constat clinique d'une situation et discours sur « la fin de vie ». Toutes proportions gardées, on pense parfois ici à Montaigne et à son regard lucide mais serein sur ce qu'il est devenu.

Dans son célèbre ouvrage *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune évoque en note de bas de page le rôle des collections :

Grâce à la « collection », l'éditeur s'assure un public d'acheteurs-lecteurs, auxquels il garantit la conformité du produit à un certain « cahier des charges »,

et dont il exploite ou suscite les attitudes de lecture. La collection incite d'autre part les auteurs à répondre à des formes de demande traditionnelle ou nouvelle.³⁵

Si *L'un et l'autre* répondait à une attente de lecture que ne satisfaisait pas la relégation du biographique dans la consommation livresque subalterne et qui demandait des biographies de bon aloi, *Nos vies* signale sans doute un infléchissement de cette attente vers ce que Michel Foucault aurait peut-être appelé une forme du « souci de soi ». Les trois premiers titres de la collection sont en effet nettement autographiques. Ils marquent également tous trois un intérêt nouveau dans notre littérature pour la vieillesse. Il serait sûrement intéressant de mener une enquête sociologique sur la corrélation possible de cet intérêt avec le vieillissement de la population en France et en Occident, mais tel n'est pas le propos de cette étude, qui se veut littéraire.

Le plus intéressant de ce point de vue nous semble être le livre d'Isabelle Beaumont. Nous sommes, écrit-elle, notre peau, sur laquelle s'inscrit notre vie. Comme Sylvie Germain avant elle, elle voit dans le livre la scarification qui nous permet de nous dire à nous-même et aux autres ce que nous sommes. Par cette inscription/scarification, nous créons un « nous », une nostration qui fait naître une communauté de lecteurs, peut-être une « communauté interprétative » comme l'entend Stanley Fish.

Si *Nos vies* a continué de manière quasi-officielle la collection de J.-B. Pontalis, d'autres tentatives éditoriales similaires avaient vu le jour du vivant de ce dernier. Nous souhaitons considérer maintenant sous l'angle de cette affinité la série *Traits et portraits*, dirigée au Mercure de France par Colette Fellous.

³⁵ Lejeune, *op. cit.*, p. 339.

AUTEURE, ÉDITRICE.

Comme J. M. Delacomptée, Colette Fellous écrivit pour *L'un et l'autre*. Sa contribution fut plus modeste, limitée à un seul titre : *Le petit casino*¹. Elle eut toutefois le privilège d'inverser les rôles et d'éditer à son tour un livre de son propre directeur de collection : *Le dormeur éveillé* parut en effet dès 2004 dans la série qu'elle venait de créer au Mercure de France, *Traits et portraits*. Il s'agit d'une « navigation sans but et sans boussole² », une « promenade rêveuse », une « rêverie » associée à des images reproduites dans le texte : peintures, dessins, photographies. C'est le premier livre illustré de son auteur, et le seul si l'on excepte *Frère du précédent* paru l'année suivante. Cette importance de l'image visuelle est le premier « trait » du livre qui émane non du seul auteur, mais de sa rencontre avec Colette Fellous et du caractère d'objet à voir que celle-ci souhaitait donner à sa propre collection. Pontalis fera vivre ce « trait » dans certains ouvrages de *L'un et l'autre* comme *J'ai grandi*, autobiographie de Christian Garcin, ou *Sur la scène intérieure* de Marcel Cohen, dont nous avons parlé plus haut. C'est sur les instances pressantes de Colette Fellous qu'il décidera de montrer la photo du « garçon au regard perdu³ » devant la mer qu'il avait jusque là hésité à publier. L'image est un déclencheur d'amour, comme l'avait aussi remarqué J. M. Delacomptée : elle suscite ou ressuscite le rêve, conjure le cauchemar. C'est aussi dans ce livre que sont évoqués les « traits de plume⁴ », ces dessins qui émaillent les carnets de Paul Valéry et qui sont presque une écriture. Enfin, un chapitre intitulé *Demeure*⁵ pose la question : Qu'est-ce qu'une maison ?

1. Qu'est-ce donc qu'une maison ?

Il y a trois maisons dans le livre de Colette Fellous : la maison natale, la maison de passe, la dernière demeure.

¹ Colette Fellous, *Le petit casino*, coll. « L'un et l'autre », Gallimard, Paris, 1999.

² J. B. Pontalis, *OL, op. cit.*, p.653.

³ *Ibidem*, p. 607.

⁴ *Ibidem*, p. 617.

⁵ *Ibidem*, p. 625.

La maison natale est africaine, tunisienne plus précisément. C'est là que tout a commencé pour une petite fille juive dans les années 1950. Dans un récit subjectif à la Zazie, l'auteur parle de sa propre langue, son idiolecte : un français mâtiné de syntaxe maghrébine, dans un style indirect libre faisant joyeusement fi du verbe s'il ne vient pas tout seul et enchaînant les propositions dans une mélodie berçante. Cette maison est comme une première peau, elle contient un être vivant, et même plusieurs : la mère, les sœurs, le chat. Elle est le lieu de la stabilité originelle, qui protège contre les intrusions du dehors, et est encore vierge de toute écriture. Cette clôture première a son icône : « *Les joueurs de cartes* de Cézanne ». Accrochés au mur du salon, ils se font face sans que leurs regards se croisent, chacun regardant son jeu qui reste caché à l'autre. Au centre, une bouteille sans verre.

Nos corps ne sont pas enveloppés d'une seule peau, mais de plusieurs dermes superposés, comme des vêtements. Il en est de même de la maison natale de Colette Fellous, composée de plusieurs chambres, dont la sienne. Dans celle-ci se trouve une autre peinture, une seconde icône : *La visitation de Sainte Ursule* de Carpaccio. Allongée dans son lit, enveloppée dans ses draps, Ursule est face à un ange. Un événement lui est annoncé. La stabilité n'est pas octroyée à Ursule pour toujours, elle va devoir changer, passer à autre chose.

La maison de passe se trouve juste au-dessus de la maison natale. C'est le *petit casino* du titre. La photographie qui l'accompagne sur la couverture du livre montre une blanche maison orientale pourvue en son centre d'une porte peinte en vert sur laquelle se superpose un minaret/pénis rouge. Les peaux se superposent, mais en relief et non en creux comme dans la barque/vagin de Lorenzetti. Un jour, la jeune fille n'aime plus sa chambre, ni sa maison. D'ailleurs, celle-ci ne la protège plus : en 1967, le président Bourguiba laisse entendre aux sépharades qu'ils n'en font pas vraiment partie. La narratrice passera la mer. La mère ne saurait cependant être abandonnée :

Oh notre mère ! Ne jamais la perdre ; après la mort, la revoir, revivre nous tous auprès d'elle pour l'éternité⁶.

⁶ Colette Fellous, *op. cit.*, p. 75.

Le bordel de Colette Fellous fait écho à plusieurs ouvrages de collection *L'un et l'autre* que j'ai évoqué précédemment ainsi qu'à *La maison Maupassant* de Patrick Wald Lasowski, qui est en fait la maison Tellier. Après la maison natale, après la maison de passe, il y a « la dernière demeure ». Chez Colette Fellous, celle-ci n'a rien de funèbre, il s'agit seulement de sa nouvelle habitation en Normandie. Elle est un nouveau lieu de stabilité, de quiétude retrouvée. Elle est donc aussi un nouveau lieu de clôture : son habitante n'y laisse pas plus entrer les bêtes de la forêt qu'elle n'accueillait naguère « les scorpions⁷ » ou « les méduses ». Néanmoins, c'est aussi un lieu d'accueil. Comme la maison de Pierre Loti, celle de Colette Fellous reçoit en elle tous les objets du monde, mais ce sont des objets de rêve : Carthage, Hasdrubal, Oum Kalsoum, Venise. Si elle est comme une nouvelle peau, la nouvelle demeure n'est pas la première. Quelque chose a été perdu, peut-être le soleil, peut-être la mer, et c'est pourquoi Colette Fellous écrit.

2. Et qu'est-ce qu'une autobiographie ?

Avant d'essayer de répondre à cette question, il pourrait être intéressant de considérer l'objet physique qu'est un livre de la collection *Traits et portraits*, choisi « au hasard », par exemple *Tuiles détachées* de Jean-Christophe Bailly. De format proche de *L'un et l'autre* (13 X 20 cm), il présente la même épaisseur (125 pages). La couverture cartonnée est bleu clair (celle de la collection de Pontalis étant le bleu foncé). Elle ne présente pas de rabats, et aucun texte de présentation de la collection n'y figure. Sur la quatrième se trouvent en revanche deux textes d'égale longueur, l'un en caractères noirs, l'autre en caractères blancs. Le premier est un extrait de l'œuvre :

Voilà, oui, ce sont des nappes, et je les tire vers moi, elles viennent d'elles-mêmes, c'est comme un tuilage, une glissade. Etrange récolte à vrai dire, qui ne fourre dans mon sac que des fantômes : là où ni la conscience de soi ni la naissance ne fournissaient de points fixes auxquels se raccrocher, les souvenirs viennent en masses fractionnées, c'est la phrase qui tourne avec eux : il y a une hélice, un mouvement, un sillage, mais nous sommes en pleine mécanique des fluides, c'est comme une sorte de ralenti discontinu ou comme un fondu-enchaîné parfois flou, un paysage de turbulences et de surimpressions ou encore, et plus

⁷ *Ibidem*, p. 31.

exactement si l'on doit garder la métaphore du cinéma, ce sont des rushes qui défilent, sans montage, mais comme portés par des courants.⁸

Ce texte de l'auteur est tissé de métaphores. La première est celle de la « nappe », qui glisse vers les « fantômes » que sont les souvenirs. Le livre se définit donc lui-même comme spectral, trame de souvenirs et de revenances. Une métaphore jumelle est celle de la « tuile » et du « tuilage ». Nappes et tuiles glissent, empiètent les unes sur les autres. Le titre du livre, *Tuiles détachées*, se réfère au jeu du mah-jong, dans lequel 114 cartes ou « tuiles » doivent être associées par quatre joueurs représentant les quatre vents cardinaux. Les associations créées par ce « tuilage » leur permettent de recréer le monde, à l'intérieur de la cosmologie chinoise. Le mah-jong est à J. C. Bailly ce que la madeleine fut à Proust. Il ressuscite sous sa plume deux « côtés » : l'un est « Genève, ville où tant de fois les tuiles du mah-jong ont tinté, rue du Soleil-levant, dans l'appartement de Claude Givaudan⁹ ». L'autre versant est le visage de l'épouse de l'auteur, d'origine chinoise, et des souvenirs d'enfance de celle-ci. De tuile en tuile, de page en page se révèlent ainsi progressivement les vies successives et parallèles qui constituent le livre.

Nous croyons que c'est dans le sens que propose ainsi J. C. Bailly qu'on peut interpréter le « quadrilatère autobiographique » de Philippe Lejeune. Comme nous l'avions déjà rappelé plus haut, ce critique ajoute au « triangle autobiographique » de Gérard Genette (auteur = narrateur = personnage) un quatrième terme qu'il nomme le « modèle », et par lequel il entend « le réel auquel l'énoncé prétend *ressembler*¹⁰ ». Ce qui fait d'un texte une autobiographie est qu'il « ressemble » à la vie qu'il raconte. C'est précisément ce que cherche à réaliser J. C. Bailly : comme sa vie et celle des autres, son récit est une « glissade » de page en page, d'aube en jour, puis en crépuscule. C'est la mémoire qui, là encore comme chez Proust, est la cheville ouvrière de cette ressemblance. Si l'on voulait opposer un contraire métaphorique au « tuilage » de J. C. Bailly, nous pensons que l'on pourrait choisir le « maçonage », où les briques sont séparées par du ciment, dans un enmurement mortel.

⁸ Jean-Christophe Bailly, *Tuiles détachées*, coll. « Traits et portraits », Mercure de France, 2004.

⁹ Bailly, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Lejeune, *op. cit.*, p. 37.

Beaucoup plus visible, car imprimée en blanc, la quatrième de couverture présente un deuxième texte, émanant non de l'auteur, mais du scripteur anonyme qui est en quelque sorte la voix de la collection :

Dans cet autoportrait vagabond, Jean-Christophe Bailly, poète, philosophe, dramaturge, parvient à dessiner ce qui serait le cœur de sa fabrique artistique et son livre devient peu à peu un véritable voyage non seulement vers l'origine mais aussi vers la littérature et le théâtre. Vers tout ce qui est bâti dans le mouvement. Et surtout vers tous les lieux qui l'ont formé. Barcelone, Berlin, Strasbourg, Paris, la Bretagne, la Russie, la Chine, ou encore Olonne, la ville imaginaire. Le livre devient alors ouverture. Les images se cognent, rebondissent, en engendrent d'autres et prennent alors une vraie liberté. On traverse les années, on enjambe les villes, il y a une véritable euphorie de la mémoire qui contamine le lecteur. Une peinture « résolument moderne, un poème-toupie, un chant.¹¹

Ce texte liminaire est donc anonyme. On peut supposer qu'il a été écrit, lu ou supervisé par la directrice de collection, mais rien ne permet de l'affirmer. Dans la culture française contemporaine « haute », la collection n'est pas une « œuvre » en soi et n'a donc pas de voix véritable, elle n'a pas d'auteur. Si nous avons précisé « haute », c'est qu'il nous semble, mais la chose resterait à étudier, que le domaine éditorial commercial ou « à grand public » aurait davantage tendance à majorer le fait que telle ou telle « série » soit dirigée par un directeur de collection célèbre, éventuellement issu d'un autre champ culturel. Ce petit texte de jaquette n'est toutefois pas dénué d'intérêt. Il cible d'emblée le lectorat de la collection : « autoportrait » est le premier substantif de la première phrase. Mais c'est un autoportrait « vagabond », cet adjectif désignant cette fois le thème du livre : le mouvement. Celui-ci est temporel (« on traverse les années »), mais aussi géographique (« Barcelone, Berlin, Strasbourg, Paris, la Bretagne, la Russie, la Chine, ou encore Olonne, la ville imaginaire »). L'auteur est ainsi situé (de gré ou de force ?) dans un mouvement de mode intellectuelle, celui du *geographic turn*, dont ses fonctions de professeur à l'École supérieure du paysage semblent bien sûr le rapprocher, mais dont l'anonymat du texte rend la pertinence difficile à évaluer. La mention d'« Olonne, la ville imaginaire », est un trait qui inclut le livre dans la collection, et rapproche celle-ci de *L'un et l'autre* : je dépeins non celui que je suis mais celui que je crois être, je raconte les villes que j'ai vues et celles que j'ai cru voir, ou que j'ai inventées.

¹¹ Quatrième de couverture de *Tuiles détachées*, de J. C. Bailly, coll. « Traits et portraits ».

L'objet de la présente étude étant une (et d'autres) collection(s), nous ne nous engageons pas ici dans l'analyse du beau livre de Jean-Christophe Bailly, mais souhaitons à présent retourner l'objet bleu que nous avons entre les mains et considérer à nouveau l'endroit de la couverture. Comme le mauvais détective de *La lettre volée* d'Edgar Poe, nous avons omis de voir l'énorme inscription qui se trouve sur cette couverture. Il s'agit d'un texte (« Traits et portraits »), mais aussi d'un dessin, d'une image. Le titre de la collection domine très nettement toutes les autres inscriptions figurant sur la couverture, à l'inverse de la pratique courante. Elle est comme badigeonnée au pinceau, en blanc sur un fond bleu, respectant donc une logique picturale. Le style en est proche de celui d'une écriture indienne, sanscrite ou autre, les deux T de « traits » étant reliés par un ligne horizontale : on dirait une maison, comme celle de Colette Fellous, ou plusieurs maisons dans une. La partie inférieure du dessin trace les mots « et portraits » en une ligne non plus horizontale, mais en creux, comme un sourire. Le plus visible est ce que nous voyons le moins, semble nous dire le livre.

3. Puis, qu'est-ce alors qu'un portrait ?

L'orient désert de Richard Millet¹² nous semble relever davantage de l'autoportrait stricto sensu que les ouvrages de Colette Fellous et de J. C. Bailly. Ceux-ci se déroulaient en effet dans une durée, dans un temps long qui les rapprochait de la biographie, de la «vie». Le récit de Richard Millet, au contraire, fixe un instant précis d'une vie, un peu à la manière du livre de Thierry Laget sur Stendhal. Mais alors que celui-ci réalisait une série, un kaléidoscope d'instantanés courts dont la somme constituait la vie du sujet biographié, l'auteur de *L'orient désert* façonne une seule image.

C'est en effet un épisode précis de la vie de l'auteur qui est l'objet du livre : un voyage au Liban lors de la guerre de 1982 entre Israël et le Hezbollah. Du point de vue du

¹² R. Millet, *L'orient désert*, coll. « Traits et portraits », Mercure de France, Paris, 2007.

collectionneur, qui est celui qui nous intéresse ici, ce livre semble donc anticiper *Nos vies* : c'est un événement, un éclat d'existence, qui déclenche l'acte d'écrire.

Interrogée par une journaliste sur un auteur de la collection qui n'aurait pas respecté le contrat éditorial ou qu'elle regretterait d'avoir publié, Colette Fellous a mentionné Richard Millet : celui-ci aurait écrit un livre sur Beyrouth, alors qu'il lui avait été demandé de peindre ses relations amoureuses. Cet écart nous semble illustrer une pratique à laquelle l'entreprise de J.-B. Pontalis n'est peut-être pas étrangère. L'appel à la subjectivité a un effet contaminant qui échappe rapidement au contrôle de l'éditeur. Invité à laisser parler son « je », l'écrivain peut aller ailleurs que là où le souhaitait son mentor. Beyrouth, après tout, ne saurait-elle être une femme ?

Matériellement, la couverture du livre est cette fois rouge Bordeaux, et non bleue. Il n'y a donc pas de couleur unique pour cette collection, chaque livre a la sienne. Contrairement à l'ouvrage de J. C. Bailly, celui-ci ne présente pas sur sa quatrième de couverture un commentaire éditorial, mais seulement un extrait de l'œuvre :

Ce que je suis : un écrivain en route dans sa langue. C'est dans la langue qu'on chemine, autant que dans le paysage. Parfois je m'arrête en plein vent : mes mots aussitôt ravalés, comme le voile blanc sur la bouche des femmes druzes, comme un souffle d'homme sur la soie protégeant un sexe humide de femme.

Je marche un peu seul sur la route de Hermel. Le chauffeur s'est endormi dans la voiture. Pas de secret à découvrir ou à livrer : je suis en mouvement sur la terre rouge de la Bekaa, entre deux chaînes de montagnes.

Peut-être ne suis-je là que pour oublier ce qu'une femme a fait de moi : un être hors de lui, condamné à marcher, penser, parler seul (trois langues à la bouche et nulle envie qu'elles s'ébruitent dans l'après-midi poussiéreuse)¹³.

La lecture du livre n'informe pas sur l'identité de la femme qui « a fait » de l'auteur ce qu'il est. Mais elle souffle en revanche des pistes, dans une alternance de prose, de vers libres et de photos, qui font naître sous les yeux du lecteur le Liban et le Limousin de l'enfance, les pierres bâties ou sculptées du Christianisme primitif, les femmes qui se dissimulent pour épier

¹³ Millet, *op. cit.*, quatrième de couverture.

un homme, les jeunes guerriers du Maquis ou de la Bekaa, l'alcool, la marche solitaire dans le vent du désert. Elle s'achève sur un poème dont voici le dernier vers :

Dispersion de la semence et de la voix¹⁴.

Effectivement, la dispersion aura été le principe du livre. En retournant au Liban de son enfance, le narrateur réalise une anamnèse qui est aussi une ascèse. Le geste du semeur, la dispersion des grains, s'effectue de deux *côtés*, à droite et à gauche, vers Beyrouth et vers le Limousin, dans une dépense d'où renaîtra la vie. Si le principe est proustien, l'écriture, elle, ne l'est nullement. Le texte de R. Millet est fragmentaire, fait de coupures et de ruptures qui rappellent, encore une fois, les *Cahiers* de Valéry, ou aujourd'hui l'oeuvre de Pascal Quignard. Le portrait de lui-même que dresse Millet est plus proche de Picasso que de Picabia : les différentes faces du personnage sont peints sur la même surface et donc brisées, privées de la troisième dimension, de la profondeur. Il y a dans cette manière de procéder un effet de simultanéité qui consiste à tout montrer sur un même plan, et donc à mettre en évidence la dimension tragique du réel. Les choses ne sont pas à leur place ni en leur temps, elles sont juxtaposées en fragments acérés et opposés. Richard Millet dresse ainsi un portrait de lui-même en artiste tourmenté, paradoxal, contradictoire.

L'image d'un arbre est peut-être celle qui convient le mieux pour décrire le devenir de la collection *L'un et l'autre*. Ses racines se nourrissent d'un sol riche et divers, donnant naissance à un tronc solide et vigoureux. L'excès de sève fait pousser des branches diverses, des collections sœurs, dont *Traits et portraits* n'est sans doute pas le seul exemple. Abattu par un bûcheron, l'arbre repousse, mais dans une direction un peu différente, celle que prennent *nos vies* après chacune de nos petites ou grandes morts.

Nous avons parlé à propos de ces collections d'écriture *dispersée*. C'est qu'en effet, d'une collection à l'autre en passant par l'oeuvre de J.-B. Pontalis, des traits, notions et objets apparaissent et se perpétuent : l'inchoativité, l'intermédiarité, la dualité, l'extension etc... La vitalité de cette *dispersion* invite à se demander si ces traits n'ont pas été transmis par lecture et réécriture à des oeuvres et à des auteurs « hors collection ». L'examen du *Ravel* de Jean

¹⁴ *Ibidem*, p. 225.

Echenoz, de *Détruire Nisard* d'Eric Chevillard et des *Vies multiples de Jeremiah Reynolds* de Christian Garcin nous semble susceptible d'apporter des éléments de réponse à cette question.

AUTEUR, AUTEUR.

Une poétique peut consister en un certain nombre de *traits* relevant de niveaux divers, parmi lesquels ceux de l'éditeur, du lecteur, de l'auteur. Nous nous sommes intéressés jusqu'à présent au niveau éditorial, du moins en ce qui concerne la macro-structure de notre étude. Il ne nous semble toutefois légitime d'employer le mot *poétique* que si ce niveau est dépassé et que la dispersion que nous évoquions va au-delà du cadre d'une ou plusieurs collections. Les trois ouvrages dont nous nous proposons maintenant d'étudier certains aspects ont paru entre 2000 et 2015 et présentent plus d'un point commun avec des livres de *L'un et l'autre*.

1. Musique.

Nous retrouvons avec le *Ravel*¹ de Jean Echenoz le sous-genre de la vie de musicien qui se perpétue en France sous l'ombre tutélaire du *Rossini* de Stendhal et dont le *Caro carissimo Maestro* de Bernard Chambaz est un exemple dans la collection *L'un et l'autre*. Nous venons d'écrire que ce livre est « hors collection », affirmation bien sûr un peu rapide au vu de la couverture blanche des Editions de Minuit. Il y a aussi un effet-éditeur qui structure la production des écrivains et la réception des lecteurs. L'horizon d'attente créé par la maison de Jérôme Lindon est marqué au sceau du « sérieux ». C'est là un marqueur de contemporanéité pour une biographie dont le titre est le seul nom du sujet biographié. Paru aux Presses de la Cité ou chez Robert Laffont trente ou quarante ans plus tôt, le même ouvrage aurait vraisemblablement connu un accueil critique et public fort différent, et n'aurait peut-être pas non plus eu les honneurs d'un commentaire universitaire, même modeste comme le présent. Cet effet-éditeur est d'autant plus frappant que ce *Ravel* est sous-titré « roman », ce qui en d'autre temps et sous une autre couverture l'eût sans doute définitivement relégué aux enfers de l'infra-littérature.

¹ J. Echenoz, *Ravel*, Editions de Minuit, Paris, 2006.

a) Accords.

Cinq points communs relient le *Ravel* de Jean Echenoz aux ouvrages de *L'un et l'autre* : la référentialité, la brièveté, la vitesse narrative, le choix diégétique, le mode de focalisation.

Comme dans la collection de Pontalis, la référentialité pratiquée par Jean Echenoz se place à mi-distance. Le héros du livre est bien « le compositeur français Maurice Ravel (1875-1937) » ainsi que l'indique la quatrième de couverture. Mais cette référentialité est libre, non-contrainte, sans les notes de bas de page honnies de Pontalis. La mi-distance prend la forme d'interventions auctoriales telles que « on n'est pas obligé de croire cette histoire² », « on sait que le jeune Rosenthal, une fois, l'a retrouvé dans une brasserie³... » ou encore « ensuite il paraît⁴... ».

La brièveté est un autre trait d'union avec *L'un et l'autre*. L'ouvrage d'Echenoz compte 124 pages, soit la longueur moyenne d'un livre de la série de Pontalis. Cette brièveté va de pair avec la vitesse de narration que nous avons déjà remarquée dans *Caro carissimo Maestro* de Bernard Chambaz :

Puis c'est parti à travers les Etats-unis. Après le concert de Cambridge suivi d'une autre réception, il doit foncer en smoking pour attraper le train de Boston où, descendu au Copley-Plaza, le concert est encore un triomphe, encore trois cents mains à serrer, toujours on lui assure qu'on l'aime et parfois qu'il a l'air anglais avant de le traîner en boîte de nuit ou au théâtre d'ombres. Même chose de retour à New York, Carnegie Hall, et puis toujours mondanités en son honneur avec Bartok, Varèse, Gershwin, chez des gens chics sur Madison Avenue qui lui demandent encore, bien sûr, de nous jouer quelque chose. Il joue donc, il va devoir jouer sans cesse, dans les salles de concert et les soirées privées où non sans un peu de crainte il devra aussi parfois diriger, ça ne va plus s'arrêter.⁵

Ce texte ressemble de manière remarquable à celui où Bernard Chambaz narre la tournée américaine de Puccini. Dans l'un comme dans l'autre récit, le compositeur est désigné

² Echenoz, *op. cit.*, p. 109.

³ *Ibidem*, p. 85.

⁴ *Ibidem*, p. 71

⁵ *Ibidem*, p. 52-53.

par son patronyme : « Ravel », « Puccini ». Le *tempo* ou rythme de narration est le même : chaque événement est énoncé une seule fois avant de céder la place au suivant. Si l'on ajoute à cela la petite taille du héros, sur laquelle Chambaz et Echenoz insistent tout au long de leurs récits respectifs, on obtient ce même effet de primesaut évoquant un héros de cinéma muet aux chaussures cirées (Ravel) ou à la chevelure léonine (Puccini). L'imitation par unicité d'énonciation des images hachées du cinématographe est renforcée par la mention constante des machines auxquelles s'intéressent les deux compositeurs. Tous deux se font expliquer les diverses tubulures du paquebot qui les mène en Amérique⁶, tous deux sont amateurs de voitures et de locomotives : Ravel roule en « Peugeot 201⁷ », en « Salmson VAL 3⁸ », en « type 120, version mixte de la 111 Buddison à grande vitesse⁹ », conduit pendant la guerre « un énorme camion militaire¹⁰ » puisqu'il a été (comme le Faulkner de Bergounioux) jugé trop petit pour l'aviation, se fait escorter « vers une longue Pierce-Arrow noire décapotable¹¹ », emprunte « des trains nommés Zephyr, Hiawatha, Empire State Express, Sunset Limited ou Santa Fe de Luxe¹² » et « formés de quinze voitures de quatre-vingt tonnes, et le front de leur motrice carénée, au profil de fusée, est équipé d'un phare central cyclopéen¹³ ». Il y a aussi la « Stutz Bearcat non moins décapotable, mais cette fois carrossée grenat-lavande avec pneus à flancs blancs¹⁴ » une « Hotchkiss¹⁵ » une « Hispano¹⁶ », une « Renault Celta-quatre¹⁷ »...

Le choix diégétique de Jean Echenoz est la « late life » de Ravel. Rappelons que dans le cas de Pontalis, la vieillesse est le moment de la littérature, après la philosophie de la

⁶ Ravel, *op. cit.*, p. 43.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹¹ *Ibidem*, p. 51

¹² *Ibidem*, p. 54.

¹³ *Ibidem*, même page.

¹⁴ *Ibidem*, p. 56-57.

¹⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹⁶ *Ibidem*, p. 92.

¹⁷ *Ibidem*, p. 102.

jeunesse et la psychanalyse de l'âge mûr. Nous avons vu aussi que les trois premiers ouvrages de la collection continuée par J. M. Delacomptée s'ancrent narrativement dans le grand âge. Cet intérêt pour la fin de vie n'est pas propre à Pontalis et à ses auteurs. Il est plutôt l'un des aspects marquants de la littérature autographique contemporaine, illustrée notamment par les récits de l'américain Philip Roth. Dans les textes, l'âge prend la forme des maux et des maux du corps. Le Ravel d'Echenoz souffre d'insomnies annoncées dès les premières pages (« ayant mal et peu dormi comme chaque nuit¹⁸... »), aggravées en cours de narration (« le sommeil étant inenvisageable »¹⁹), puis combattues par quatre « techniques » successives²⁰ rendues vaines par autant d'« objections », Comme chez Philip Roth, le corps défaillant et mortel est directement associé à l'acte de création : Ravel compose des pièces « pour la seule main gauche », soit parce qu'il a « prévu de fumer avec la droite », soit parce que le pianiste semi-manchoth Paul Wittgenstein lui passe des commandes d'orchestre « pour la seule main gauche²¹ ». Cette attention portée au corps réel est peut-être l'un des legs les plus visibles de la « modernité » à la « postmodernité ». Cette dernière abandonne les tables rases, revient aux passés imaginaires ou mémoriels, mais non sans avoir retenu certaines leçons du milieu du XX^e siècle ; la primauté sartrienne de l'*existence* (physique) sur l'*essence* (spirituelle) est l'une d'entre elles, pour quelques auteurs au moins.

Une dernière ressemblance du *Ravel* d'Echenoz avec les récits de *L'un et l'autre* est l'alternance des focalisations interne et externe, dont Dorrit Cohn avait à juste titre noté qu'elle « fictionnalise » les biographies :

Il est seul chez lui à Montfort, sans illusion. Il y a toujours été seul, mais suspendu à la musique. Maintenant il n'en peut plus de sa vie inutile, se révolte en vain de ne servir à rien, d'être enfermé à l'intérieur de soi. Sachant bien que c'est fini, il tente d'organiser la solitude. Chaque jour, après avoir arpenté à pied la forêt de Rambouillet que son état ne l'empêche toujours pas de connaître par cœur, il rentre passer des heures assis auprès du téléphone en attendant, espérant un appel d'Edouard que ses affaires retiennent souvent au loin, continuant de fumer sans cesse malgré l'interdiction, se levant pour aller vider le cendrier, un cendrier plein n'est pas moins triste qu'un lit défait. Mais chaque jour aussi, à cinq heures, il reçoit quand même la visite de Jacques de Zogheb. Dès que

¹⁸ *Ibidem*, p. 9.

¹⁹ *Ibidem*, p. 31

²⁰ *Ibidem*, p. 67-69, 83-85, 113-114, 119-120.

²¹ *Ibidem*, p. 86.

Zogheb a sonné, Ravel se précipite vers la porte pour essayer de l'ouvrir. Comme rien de son corps ne marche plus, ses doigts gourds font aller par mouvements saccadés le loquet dans tous les sens et le verrou dans le mauvais, jusqu'à ce qu'il se résigne à convoquer la gouvernante. A travers la porte, Zogheb entend les imprécations de plus en plus énervées de Ravel à quoi répondent les glapissements éperdus de Mme Révelot, jusqu'à ce que le battant s'ouvre enfin²².

Ce texte met en mots l'*enfermement*. «Montfort» est ici une forteresse dans laquelle l'un, séparé de l'autre, ne peut qu'attendre la mort. Comme Ivan Illitch se débattant dans son sac, Ravel est « enfermé » à l'intérieur de lui-même, près d'un « téléphone » muet, d'un « lit défait » de vieux garçon. L'absence de l'autre vivant signifie la venue prochaine de l'Autre, de l'altérité radicale qu'est la mort. Celle-ci est discrètement mais efficacement distillée dans le texte par des micro-signes comme la dernière lettre de l'alphabet, initiale du nom de l'ultime ami (« Zogheb »), ou celui, autre face vilaine et ridée du nom du mourant, que porte ici l'incarnation traditionnelle de la grande faucheuse : Mme Révelot. Elle ne vient pas facilement comme chez La Fontaine, mais après mainte épuisante tentative pour essayer d'ouvrir « la porte », débloquent « le loquet » et « le verrou », « jusqu'à ce que le battant s'ouvre enfin ». Comme beaucoup de textes dits postmodernes, celui-ci est d'un classicisme étudié : la double focalisation ramène le lecteur à une manière de flaubertisme caractérisé par la sobriété du vocabulaire, le balancement aisément oralisable de la phrase et une référence mesurée aux réflexes culturels semi-conscients du lecteur.

b) Dissonances.

Les points communs que nous venons d'évoquer ne doivent pas faire négliger des différences notables entre le livre d'Echenoz et ceux de la collection *L'un et l'autre*. Le premier est l'absence de l'auteur dans son texte. Il y a bien sûr un narrateur, ou si l'on préfère la terminologie de Wayne Booth un auteur « implicite » dans *Ravel*, mais pas d'auteur réel « impliqué » dans son récit. Les collections dont nous avons analysé certains livres ont en commun une présence *explicite* de celui-ci, de sa propre vie dont le trajet s'effectue en parallèle à celle du héros.

²² *Ibidem*, p. 117-118.

Le premier mot du livre est « On²³ », qui désigne Ravel et est peut-être une nostration englobant l'auteur implicite et le lecteur. Il fait place deux pages plus loin à un « il²⁴ », marque traditionnelle du narrateur omniscient. Le style indirect libre prend le relais dans des dialogues où interviennent le « vous²⁵ » avant un retour à la troisième personne et à un « on » très large et multifonctionnel, désignant tantôt l'administration militaire²⁶, les badauds des Champs Elysées²⁷ ou les autorités américaines²⁸. L'espace existentiel à l'intérieur duquel s'expriment ces diverses instances énonciatives est uniquement et exclusivement la vie de Ravel. Celle de Jean Echenoz est muette, témoin invisible et inaudible d'un récit *séparé* de son auteur. Ce point constitue évidemment un important écart avec la tendance à l'autographie présente dans les ouvrages que nous avons évoqué précédemment. Jean Echenoz a toujours répugné à parler de sa personne, même à des journalistes ou des éditeurs en quête de simples repères factuels, donnant par exemple des informations délibérément fausses sur son lieu de naissance et ses études. Cette posture le rapproche d'auteurs désormais vénérables comme Samuel Beckett ou Julien Gracq et l'éloigne de la tendance contemporaine à l'expression du « je ». Une exception doit toutefois être relevée dans son œuvre : *Jérôme Lindon*²⁹ ; l'auteur y retrace ses relations personnelles et professionnelles avec son éditeur, s'exprimant en son propre nom.

Les motifs « pontalisiens » ne sont pas non plus présents dans *Ravel*, ou du moins n'y font pas l'objet d'un traitement particulier. Peu ou point de sensibilité à l'inchoativité, à l'entre-deux, aux limbes, à « l'ombre portée » ou aux clairières. Nous y voyons pour notre part une des limites du *charme* pontalisien, une des frontières au-delà desquelles il n'opère plus. La personnalité et la sagesse d'un homme peuvent être étroitement liés à sa présence concrète dans un milieu donné et perdre leur pouvoir en son absence. Un exemple remarquable d'une telle limitation est Jacques Lacan, dont le pouvoir de fascination peine à lui survivre. Même de son vivant, ce pouvoir ne s'exerçait pas au-delà de certaines bornes sociales, culturelles ou nationales. Dans le cas de J.-B. Pontalis, il aurait semblé logique que

²³ *Ibidem*, p. 7.

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁵ *Ibidem*, p. 12.

²⁶ *Ibidem*, p. 37.

²⁷ *Ibidem*, même page.

²⁸ *Ibidem*, p. 51.

²⁹ Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, Editions de Minuit, 2001.

le fils de psychiatre qu'est Echenoz se trouve des affinités littéraires avec le co-auteur du *Vocabulaire de la Psychanalyse*. La lecture de son œuvre montre qu'il n'en est rien, du moins à un niveau directement sensible au lecteur.

Enfin, le *Ravel* d'Echenoz se distingue de la poétique pontalisienne par l'absence de « rêveries » et de digressions ou, si l'on veut, par l'unité d'action. Pas de méandres ni d'à-côtés, mais une ligne droite qui va du voyage américain de 1927 à l'opération ratée et mortelle de 1937. Entre ces deux limites, la vie du compositeur file comme un bolide empêché, de panne en panne, mais sans autres contorsions ni circonvolutions que celles du *Boléro*, qui n'est pas le sujet de Jean Echenoz.

2. Haine.

Le sujet d'Eric Chevillard dans *Démolir Nisard*³⁰ est la haine. Plus exactement, ce livre, paru la même année que celui d'Echenoz chez le même éditeur, est un pastiche de blâme. Blâme parce qu'il anéantit littérairement un contemporain de Sainte-Beuve auteur d'une *Histoire de la littérature française*. Pastiche en ce qu'il adopte un ton suraigu, « exagéré » qui, comme nous l'avons vu ailleurs, ôte paradoxalement sa pointe, sa plausibilité au propos.

Désiré Nisard n'est pas un personnage fictif. Né en 1806, exactement un siècle avant son exécution littéraire par Eric Chevillard, ce critique a fait carrière au sein de l'Instruction publique, gravissant un à un tous les échelons du cursus académique pour mourir en 1888, professeur au Collège de France. Pourfendeur de toutes les modernités, il date de la mort de Bossuet le début de l'irréversible déclin de la littérature française. Sa versatilité politique lui permit de pousser sa carrière sous tous les régimes, lui valant déjà l'hostilité de nombreux collègues et étudiants.

Le livre se présente comme une enquête de l'auteur sur son sujet, selon un schéma courant dans la biographie contemporaine. L'auteur est présent non seulement comme enquêteur mais aussi comme personne, dont la vie amoureuse est partie prenante du récit. Ce trait le rapproche plus particulièrement de la collection *L'un et l'autre*, dont nous avons vu qu'elle est fondée sur ce principe.

³⁰ Eric Chevillard, *Démolir Nisard*, Editions de Minuit, Paris, 2006.

Un aspect qui le différencie en revanche foncièrement de tous les ouvrages édités par J.-B. Pontalis est l'hostilité du biographe pour son biographié. Il y a dans *L'un et l'autre* un principe de sympathie, ou du moins d'empathie pour reprendre la distinction de Françoise Lavocat, qui ne se dément jamais. Même un livre comme *Pauvre Bouilhet* d'Henri Raczymow ne se départ pas d'une relative proximité affective de l'auteur envers son piètre héros. Il n'en va pas de même chez Eric Chevillard, pour lequel l'existence même de Jean-Marie-Napoléon-Désiré Nisard est objet de scandale.

Le texte est a-chronologique, et nous retrouvons là un trait pontalisien. Le point de départ en est un projet de destruction, annoncé par le titre et mené à bien au long du trajet d'écriture et de lecture. L'auteur-narrateur entreprend un travail simultané de documentation et de démolition ; il s'agit d'amasser des preuves et de justifier ainsi l'inimitié de Chevillard envers Nisard. Comme dans les ouvrages de *L'un et l'autre*, la subjectivité auctoriale est assumée sous forme de courts textes en caractères italiques. Alors que le texte principal (en caractères droits) est historique, référentiel, les encarts sont fictifs :

OUGANDA (AFP)- L'Autorité ougandaise de Protection de la Faune vient d'annoncer la mort de sept éléphants tués par un trafiquant d'ivoire dans le parc national de Murchinson Falls. Le brutal massacre d'un éléphanteau et de six éléphants adultes est la pire des choses en matière de braconnage qui se soit produite en Ouganda depuis plus de vingt ans.

Les soupçons des enquêteurs se portent sur un ressortissant français, Désiré Nisard, surpris alors qu'il négociait des défenses visiblement prélevées depuis peu aux abords de l'aéroport de Kampala. L'homme est actuellement entendu par les services de police ougandais³¹.

Cette pseudo-dépêche est insérée dans la trame narrative principale sans annonce ni commentaire, pratique qui est un marqueur de fictionnalité. Le texte référentiel enchaîne, explique, justifie. Ici, il s'agit de produire un effet, en l'espèce vengeur et ludique. Vengeur : l'éléphanteau, comme ailleurs les coccinelles³², une petite fille³³ ou Jean-Jacques Rousseau³⁴, emblématise la victime innocente; dans la conscience cultivée française du XXI^{ème} siècle, « l'espèce en voie de disparition », associée ici à « l'être sans défense » plus

³¹ Chevillard, *op. cit.*, p. 169.

³² *Ibidem*, p. 10.

³³ *Ibidem*, p. 102.

³⁴ *Ibidem*, p. 113.

traditionnellement vecteur de sympathie, constitue une limite du droit de l'être humain à exercer son pouvoir sur la nature. Ludique : le surgissement d'un universitaire dans la savane africaine et l'univers des braconniers fait sourire par son incongruité ; le jeu relève ici du mélange de mondes incompatibles que l'acte de lecture rend plaisant.

Comment anéantir Nisard ? Après une longue expédition punitive dont les mots sont les flèches et les pensées l'arc, faite d'allusions à la carrière, à la doctrine et à la vie du critique, Eric Chevillard en vient à l'arme suprême : devenir Nisard. En écrivant son livre, il s'est incorporé l'objet de sa haine, par ce que les psychanalystes nommeraient peut-être une forme d'introjection. Un soupçon germe dans l'esprit du narrateur : « Ce devenir-Nisard est-il inscrit dans le programme de toute existence humaine ³⁵ ? ». L'homme n'est-il pas duel par nature, sa vie n'est-elle pas complète que si elle s'accepte non seulement belle, noble et intelligente, mais également laide, mesquine, bête ? C'est la compagne du narrateur qui, irritée par son obsession à voir son ennemi partout et toujours, lui dit qu'il commence « à lui ressembler ³⁶ ». Pour le narrateur, devenir Nisard signifie *in fine* être vieux, laid, caduc. Il devient Nisard parce que Nisard est la moitié de lui-même et que cette moitié finit par l'emporter. C'est aussi le meilleur moyen de l'anéantir. Revenu dans la ville natale de cet autre moi, Chevillard-Nisard, tel un crapaud moribond, « s'enfonce dans les eaux vertes ³⁷ ».

Nous avons déjà écrit plus haut qu'un tel exercice de haine est absent de la collection de Pontalis. Il faut ajouter qu'il est relativement rare dans la littérature biographique en général. Excepté les livres consacrés à Hitler et aux dirigeants nazis, le genre suppose le plus souvent une proximité affective de l'auteur comme du lecteur envers le sujet biographié. Soulignons aussi l'effet paradoxal de l'entreprise : anéantir un personnage en écrivant sur lui, c'est d'abord le ressusciter, le faire revivre. L'auteur de ces lignes avoue pour sa part n'avoir eu aucune connaissance de Désiré Nisard avant la lecture du livre d'Eric Chevillard. De surcroît, un portrait uniquement à charge, même talentueux comme c'est le cas ici, provoque inévitablement le soupçon d'une partialité injuste. Un esprit quelque peu soupçonneux ne pourrait-il pas même y voir la preuve d'un vrai intérêt pour l'objet de tant de haine ? Chez les Anciens, la *damnatio memoriae* n'était-elle pas le silence ?

³⁵ *Ibidem*, p. 170.

³⁶ *Ibidem*, même page.

³⁷ *Ibidem*, p. 173.

3. Ubiquité.

Publié chez Stock en 2016, le roman de Christian Garcin intitulé *Les vies multiples de Jeremiah Reynolds*³⁸ relève peut-être de ce que Laurent Demanze nomme fiction encyclopédique³⁹. Il y a en effet dans ce livre un désir de monde, une appétence d'univers : l'auteur cherche à écrire « tout », une totalité qui s'incarne dans une existence singulière. Ecrivain-marin-explorateur- scientifique-soldat américain de la première moitié du XIX^e siècle, le héros vit et est lui-même tout le savoir de son époque. Comme Bouvard et Pécuchet à leur manière, il n'accepte pas que lui demeure cachée la moindre parcelle du possible.

Dans la psyché humaine, la complétude s'incarne dans le chiffre deux : ceci et cela, non seulement mais aussi, l'un et l'autre ; le pluriel commence au-delà de l'un. Le roman de Christian Garcin raconte ou feint de raconter la vie brève mais rocambolesque de la théorie de la terre creuse et des mondes emboîtés. Selon cette défunte hypothèse, le Pôle Nord et le Pôle Sud étaient pourvus d'ouvertures donnant accès à l'intérieur de notre planète, dans laquelle des strates successives de terres et de cieux se succédaient à la manière de poupées russes. C'est la dualité qui est la clé de cette multiplicité : les Américains du Nord cherchent à percer la croûte terrestre au Pôle Sud ; les batailles sur le Nouveau continent se déroulent en même temps que celles de l'Ancien ; à Edgar Poe répond Jules Verne ; le Chili du Nord affronte celui du Sud avant que les Etats fédérés et confédérés n'imitent cet exemple etc.

Dans son ouvrage évoqué plus haut, Sylvie Germain donne aux *personnages* le privilège de faire naître le roman. La dualité qui procure à celui de Christian Garcin sa démarche, ou son allure, est un binarisme de personnages. Par sa multiplication, ce binarisme devient diversité. Les relations des personnages entre eux imitent celles des mondes emboîtés auxquels les deux pôles terrestres donnent accès. Le couple primaire est celui du scientifique Symmes et du marin Reynolds. Il donne naissance par contiguïté et empiètement à des paires secondaires dont le héros éponyme est l'un des termes : Reynolds et Job (le vieillard de la Bible), Reynolds et Edgar Poe, Reynolds et un certain « docteur Watson », Reynolds et Herman Melville etc. Des couples tertiaires apparaissent également du fait de leur proximité

³⁸ Christian Garcin, *Les vies multiples de Jeremiah Reynolds*, Stock, 2016.

³⁹ Laurent Demanze, *Les fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2015.

ou de leur lien avec l'un des précédents : Napoléon et le dictateur chilien Ramon Freire, la mère de Poe et celle de Reynolds... Par leurs interactions, ces couples font fonctionner les mondes eux-mêmes duels que nous avons déjà mentionnés, et qui avancent ainsi dans le temps.

Parmi ces dualités, nous souhaitons en remarquer deux qui inscrivent plus particulièrement l'ouvrage de Garcin dans une poétique contemporaine : la France et l'Amérique, la filiation littéraire. L'occasion nous en est donnée par le passage suivant :

Il voyagea.

Il ne connut pas la mélancolie des paquebots, mais très certainement les froids réveils sous la tente et l'étourdissement des paysages, encore que de ce point de vue-là rien ne pût l'étonner durablement en comparaison de ce qu'il avait vécu lors de son expédition antarctique. Sans doute connut-il aussi l'amertume des sympathies interrompues. Celle du capitaine Philip Parker King, par exemple, qu'il rencontra à Valparaiso peu après la mutinerie.⁴⁰

La filiation littéraire est bien sûr ici celle qui lie Garcin à Flaubert. Il est désormais admis dans la sphère universitaire que les poétiques contemporaines revendiquent des filiations d'écriture, la collection *L'un et l'autre* en étant un exemple. Mais il importe de remarquer que cette filiation n'est lisible et a fortiori « scriptible » que pour un public après tout assez restreint : le lectorat français cultivé. Si nous nous plaçons du point de vue global de l'équivalent au XXI^e siècle de ce que fut « l'honnête homme » au XVII^e, trois conditions doivent être remplies pour être *touché* et éventuellement (é)mu par ce texte : être lecteur, être francophone, être « cultivé » (dans le sens étroit d'« avoir une culture littéraire »). Ces trois conditions sont précisément celles qui définissent le lectorat de *L'un et l'autre*. Publié sous une couverture bleu nuit et dans un format semblable, le livre de Christian Garcin peut passer pour un continuateur clandestin de la collection de Pontalis.

La France et l'Amérique sont un couple littéraire. Le rôle de « l'un » y fut longtemps tenu par l'Amérique et celui de « l'autre » par la France avant que la polarité ne s'inverse. Chez Poe, James ou encore Hemingway, la France fut le « pays de la littérature », pour reprendre le titre d'un livre de Pierre Lepape. Edgar Poe crée un héros français (Auguste Dupin dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le mystère de Marie Rogêt*, *La lettre volée*) dont les aventures se déroulent en France. Cette France est une transposition de

⁴⁰ Garcin, *op. cit.*, p. 66.

l'Amérique, Marie Rogêt étant par exemple la fictionnalisation de Mary Rodgers, victime réelle d'un fait divers survenu à Boston. Ce changement diégétique inscrit la réalité en fiction, permet au texte d'accéder à une altérité qui le rend désirable. Le même phénomène est à l'œuvre chez Henry James lorsqu'il situe l'action des *Ambassadeurs* à Paris, ou chez Hemingway. Au tournant de l'an 2000, le sens du désir littéraire est inversé. Il l'avait déjà été depuis longtemps pour la France exclue de la sphère culturelle haute, à laquelle le cinéma, la musique radiodiffusée puis la télévision ont dès les années 1920 instillé un « désir d'Amérique ». La littérature de gare a très tôt donné aux êtres et aux lieux une coloration anglo-saxonne à laquelle se refusaient les « Belles lettres ». Depuis les années 1990, il n'en est plus de même. Des auteurs « respectables » comme Tanguy Viel ou Céline Minard écrivent des romans américains. Il ne nous semble pas abusif de voir en Marcel Schwob un lointain précurseur de cette tendance : son troisième univers diégétique après l'Antiquité et l'Italie est le monde anglo-saxon. Imitateur de Schwob dans ses *Vidas*, Christian Garcin poursuit ici le tracé de son sillon. En prêtant à un aventurier américain les sentiments d'un personnage « de culture », il crée l'un de ces petits chocs mentaux qui contribuent ou peut-être même constituent le « plaisir du texte » pour le public spécifique auquel il s'adresse.

Or, ce public est manifestement le même que celui, par exemple, des collections *Nos vies* ou *Traits et portraits*. Il se « distingue » par une appétence de savoir étendu, voire encyclopédique. Il s'y ajoute un goût du particulier et du personnel, ainsi que celui de la découverte de « l'autre face » des choses. Ce lectorat cherche non seulement à connaître le vrai, mais aussi le possible, que dévoile la littérature lorsqu'elle se libère de la science sans l'ignorer. N'était-ce pas la sortie hors des Limbes d'un tel lecteur que recherchait J.-B. Pontalis lorsqu'il créa la collection *L'un et l'autre* ?

CONCLUSION

Le XX^e siècle avait semblé signer en France la mort de la biographie. Vers 1980, une série d'actes de décès avait été dressée : l'auteur, le récit, la représentation paraissaient n'être plus que des figures du passé. Bien sûr, le traditionnel « retour du balancier » était attendu par plus d'un observateur. Mais quelle forme allait-il prendre, quelle vigueur ou quelle faiblesse allaient être la sienne ? Ne serait-ce qu'une simple réaction mécanique ou provisoire, ou au contraire la renaissance d'un désir profond par laquelle la littérature renouerait avec ceux qui l'aiment et ont besoin d'elle ?

La collection *L'un et l'autre* allait apporter une partie de la réponse. Pour se renouveler, la littérature renouerait avec son dehors, s'éloigner de l'autoréférentialité pure et de l'autotélisme. J.-B. Pontalis fut l'un des personnages venus d'un autre champ disciplinaire qui allaient la rendre à elle-même en la reliant à la diversité du monde. Philosophe, psychanalyste, homme âgé, il allait pouvoir contribuer à rendre aux lettres françaises, ce qui risquait de leur manquer désormais : la plénitude de la vie, c'est-à-dire d'abord des vies.

L'examen des 131 titres du corpus nous a permis d'établir une typologie de la relation biographique dans la collection *L'un et l'autre*. Un premier axe est celui de la paternité, réelle ou idéale. Si Pierre Michon s'attache à un Rimbaud hanté par un père biologique absent, Jacques Drillon se souvient avoir été, obliquement, le père de son beau-fils défunt. Dans *Ecrire pour quelqu'un*, J.-M. Delacomptée raconte l'histoire du fils qu'il fut en retrouvant derrière son propre père selon la chair un père en esprit : son directeur de collection. Cette paternité spirituelle est poussée encore plus loin par Pierre Bergounioux, fils en littérature de Faulkner et, par-delà, d'Homère.

L'autre du père est la mère. Si le père du Rimbaud de Pierre Michon est absent, son nom peut-être forclos, la mère du poète maudit est d'autant plus présente, d'une présence excessive, maléfique, qui finit par lui faire incarner la figure de la sorcière. A l'inverse, François Bott fait revivre dans *La demoiselle des Lumières* cette fée que fut Mademoiselle de Lespinasse pour ses fils, frères ou amants spirituels. Enfin, l'autre sexe peut être, encore plus lointain et désiré, un objet stellaire, un astre désincarné, pure entité de lumière : telle est pour Didier Blonde Suzanne Grandais, l'étoile de la cinématographie des années 1910.

Les figures paternelle et maternelle sont les premières aides indispensables à l'existant humain s'il veut accéder à l'être. Mais elles ne suffisent pas toujours. Nous sommes faillibles, faillis, sujets à la maladie et à la mort. La relation soignante est ainsi nécessaire à la condition humaine. Aider l'autre, c'est d'abord s'aider soi-même, pourvoir à son propre bonheur, comme le montre J.-M. Delacomptée dans son récit de la vie du chirurgien Ambroise Paré. C'est aussi accepter d'être d'abord et ensuite aidé : dans *Soigner*, Patrick Autréaux inscrit sa

vocation de médecin dans l'espace ouvert par sa propre maladie, passée et peut-être future. Mais pour que la relation aidante puisse produire son effet et que cet effet soit vivace, elle doit être douée de parole et si possible d'écriture : c'est ce qui a manqué à Jean-Baptiste Pussin, qui dans le beau livre de Marie Didier aura libéré les fous de leurs chaînes, mais n'aura pas su se libérer lui-même.

C'est donc le langage, et d'abord la langue, qui nous permet de nous accomplir. La question du bilinguisme est ainsi présente dans la collection *L'un et l'autre*, comme en témoignent notamment l'autographie de Claude Esteban et celle d'Akira Mizubayashi. Le premier prend le contre-pied de la doxa des bienfaits exclusifs du bilinguisme, en évoquant sa « diglossie » d'enfance, prélude douloureux d'une difficile conquête de la langue poétique. Le second narre une vie plus heureuse de « presque-Français » et de « plus-tout-a-fait-Japonais », dans laquelle l'altérité s'accompagne d'une incomplétude acceptée.

Les vies parallèles du biographe et de son biographié, qui sont le principe de la collection, vont jusqu'à se confondre dans le cas d'Esteban et de Mizubayashi. Ce parallélisme est également la marque du rapport qu'entretient le directeur de collection J.-B. Pontalis avec l'écrivain J.-B. Pontalis. Mais il s'agit d'un parallélisme décalé, rétroactif : la collection a influencé l'œuvre, qui a à son tour agi sur les ultimes ouvrages de *L'un et l'autre*. Nous avons constaté un tel « effet-collection » à propos du motif de l'animalité. L'animal est l'autre de l'humain : dans *Mélodie, chronique d'une passion*, Akira Mizubayashi intègre la vie de sa chienne dans la sienne, en réduisant à l'extrême la distance ontologique établie entre « l'être pensant » et « l'animal-machine » au moins depuis Descartes. Il s'agit là d'un exemple de « late work » de la collection, qui est l'aboutissement d'une série de textes de Pontalis-auteur, hors-collection, dans lesquels la figure de son chien Oreste apparaît de plus en plus comme constitutive de sa propre vie d'être humain. Pourtant, c'est dans l'un des premiers titres de *L'un et l'autre*, le livre de Roger Grenier intitulé *Les larmes d'Ulysse*, que le chien domestique a commencé à monter les degrés conduisant à une dignité de quasi-égal de l'homme écrivain. Une spirale ascendante est ainsi tracée, de la collection à l'œuvre autographique, puis de nouveau à la collection.

L'autre est d'abord humain, puis animal, et finalement objectal. C'est également Roger Grenier qui fut le premier auteur de *L'un et l'autre* à élargir le cercle de l'altérité jusqu'à l'objet. Dans *Fidèle au poste*, la narration est principalement autographique : « l'un », c'est l'auteur ; mais il raconte un pan de son existence en prenant la radio pour motif. De l'objet, le récit glisse au métier, puis à la vie de l'auteur-narrateur et à celle des autres. Dans *le secret d'une photo* met en œuvre le même principe, permettant à Roger Grenier de

repandre le fil du récit de son existence et de celle du monde en utilisant une autre clé. Or, cette clé sera utilisée par J.-B. Pontalis lui-même dans ses écrits ultérieurs, dans lesquels il prendra appui sur des photographies personnelles ou non pour s'interroger sur lui-même et / ou sur ce qui l'entoure et l'englobe de près ou de loin. Peu avant sa disparition, des auteurs comme Marcel Cohen oseront à leur tour utiliser des photographies d'êtres et de choses très intimes.

L'effet-collection est également observable sur le motif de la fraternité. Les frères peuvent être des frères biologiques, des frères de sang. Dans son œuvre littéraire autographique, J.-B. Pontalis évoque à plusieurs reprises son propre frère J.-F. (Jean-François), avant de s'intéresser aux frères en littérature (les Goncourt) ou hors-littérature (Robert Proust ne choisira pas la plume, mais le scalpel). Ces frères peuvent être amis ou ennemis, amis et ennemis, ou même intérieurs à un écrivain, introjection d'un principe hostile comme chez Maupassant, auquel J.-B. Pontalis consacre un texte. Amplement développé dans *Frère du précédent*, ce motif pontalisien du frère d'élection est utilisé en parallèle par Vincent Delecroix (dans *Tombeau d'Achille*, l'élus est l'ennemi), Henri Raczymow (qui raconte dans *Pauvre Bouilhet* le destin de l'alter ego de Flaubert) ou encore J. M. Delacomptée (*Et qu'un seul soit l'ami* est consacré à l'amitié entre Montaigne et La Boétie).

Le versant féminin de la relation collatérale est lui aussi présent dans l'œuvre autographique comme dans la collection. Dans *Elles*, J.-B. Pontalis fait état de son regret de ne pas avoir eu de sœur avant d'évoquer sa mère et ses amantes réelles ou imaginaires. Ce désir de sœur est le motif initial du livre de Martine Bacherich consacré à Catherine Pozzi, l'une des amantes de Paul Valéry ; mais Catherine Pozzi se veut sœur du poète qui désire, lui, une maîtresse. Si la relation entre frère et sœur est ainsi marquée au sceau d'une ambiguïté et d'une souffrance possibles, *La femme en pierre* de Diane de Margerie offre l'exemple d'une sororalité pacifiée car transférée, là encore, sur des choses : une statue, une cathédrale, une ville.

Une ville est parfois l'autre. C'est ainsi que Jacques Réda, dans *Aller aux mirabelles*, évoque le lieu qui l'a vu naître, une grosse bourgade lorraine. Mais changer de lieu signifie changer de temps, revenir sur ses pas, c'est retourner dans son passé, ou dans le passé d'autrui. Didier Blonde ressuscite ainsi des morts en explorant les lieux parisiens où ils ont vécu et d'où ils ont parfois disparu, dans ce *Carnet d'adresse* qui est souvent un hommage à Patrick Modiano et aux victimes de la Shoah. Comme ses auteurs, J.-B. Pontalis écrit sur des lieux, ceux de son enfance, ceux de sa vie. Ces lieux, ces espaces peuvent être piégés par un désir ou hantés par un souvenir.

L'espace a ainsi partie liée avec le temps. Dans ses écrits autographiques, le petit-fils de l'industriel collaborateur Louis Renault, et qui fut aussi le psychanalyste de Georges Perec, évoque la figure d'un camarade de classe juif mort à Auschwitz. A l'autre-semblable s'oppose dans la mémoire écrite ou non-écrite l'Autre-innommable. Ce motif est repris de manière cette fois directement autobiographique par Marcel Cohen dans l'un des derniers ouvrages de la collection *L'un et l'autre*. Mais le temps peut reculer au-delà des vies individuelles des écrivains et n'être plus que papier : le passé ressuscité par Gérard Macé dans *L'autre hémisphère du temps* est pure littérature et son livre est un livre de livres, issu de Marco Polo, Camoëns, Rimbaud. Au-delà de l'individu, temps et lieux ne sont plus que des visions, ou des mots.

Les visions peuvent se muer en mots, ou bien alors en images. Les écrivains de *L'un et l'autre* choisissent parfois de raconter la vie d'un peintre parallèlement à la leur. Le *Paolo Uccello* de Jean-Philippe Antoine est, comme le dit son nom, un oiseau, l'habitant d'une forêt de fûts et de lances au cœur de laquelle s'accomplit un meurtre. Pontalis-auteur développe ces motifs dans *Fenêtres* et *Un jour, le meurtre*, avouant sa dilection pour Bonnard, le peintre du cadre vivant et du hors-cadre mortel. Ce même peintre réapparaît dans la collection, sous la plume de Guy Goffette qui se pose en amant de Marthe, et donc en rival du peintre lequel, vainqueur du « nabot » Toulouse Lautrec et du « nabi » Maurice Denis, sera vaincu par Marthe, qui n'était finalement que Marie. C'est également un portrait de l'artiste en vaincu que brosse François Gantheret dans *Petite route du Tholonet*, du point de vue cette fois non du poète, mais du psychanalyste.

Si la musique est moins présente dans la collection *L'un et l'autre* que la peinture, c'est, du propre aveu de son directeur, que J.-B. Pontalis se contente lui-même d'« un peu » de cette autre nourriture de l'âme dans sa propre vie. Aucun de ses ouvrages personnels ne lui est explicitement consacré, mais elle a sa place, elle est l'une des langues qu'il entend, à la condition toutefois de n'être pas recouverte par une autre, ou mélangée à elle. Dans le *Grand orchestre*, Jacques Réda distingue lui aussi le jazz de la poésie : il faut choisir, ou accepter d'être deux, de vivre en compagnie d'un double, de vêtir sa peau d'un costume d'ombre. Les « chemises noires » du *Caro carissimo maestro*, consacré par Bernard Chambaz à Puccini, sont la menace qui pèse sur la musique lorsqu'elle cède à la tentation de la machine qu'elle peut décider d'être, tuyauterie et non souffle, sirène et non muse.

La première des muses est celle qui inspire le poète, qui préside à la littérature. C'est l'écrivain qui est le plus proche d'un écrivain, qui a donc le plus de légitimité à en

entreprendre la biographie. Nous espérons avoir montré que dans *L'un et l'autre*, l'une des veines se situe en amont de la création littéraire, par exemple lorsque Sylvie Germain entreprend non pas de s'attacher à un auteur particulier, mais de décrire le processus d'apparition des futurs personnages d'un récit dans la conscience écrivante. D'autres auteurs de la collection choisissent à l'inverse de se situer en aval d'un auteur précis, dont ils reprennent à leur compte la poétique, à l'instar de Christian Garcin imitateur de Marcel Schwob. Une troisième manière de s'inscrire dans la littérature d'un autre consiste à être à ses côtés, à écrire autrement un texte qui existe déjà, tel Antoine Billot dans *Monsieur Bovary*. En 25 ans d'activité éditoriale, J.-B. Pontalis a ainsi confié à d'autres le soin de faire revivre ceux qui ont exercé ce qui allait être son dernier métier : écrivain de littérature. Le temps lui a manqué pour devenir son propre éditeur, le créateur de sa propre « hétéro-autographie » de Valéry. Il nous reste quelques pages pour regretter ce qui aurait été le sceau d'une belle aventure éditoriale, *Paul Ambroise tel quel*, écrites par J.-B. Pontalis lui-même.

En 25 ans d'existence, la collection *L'un et l'autre* a évolué de la primauté du second terme vers celle du premier. L'hétérographie a de plus en plus cédé le pas à l'autographie. Nous pensons avoir montré que c'est l'œuvre propre de Pontalis qui a donné une grande part de l'impulsion à cette modification d'équilibre. Dans *L'amour des commencements*, par exemple, Sartre et Lacan sont moins racontés pour eux-mêmes qu'utilisés comme embrayeurs d'écriture : c'est de Jibé que nous parle Pontalis. Des ouvrages comme *Le passeur de Loire* de Catherine Lépront ou *Queneau Losophe* de Jean-Pierre Martin sont pleinement autographiques : l'autre me renvoie à moi-même.

La dispersion des motifs pontalisien dans la collection survivra à la mort en 2013 de l'auteur-éditeur. Au sein même de la maison Gallimard, l'auteur le plus prolifique de *L'un et l'autre*, J. M. Delacomptée, se verra confier la direction d'une nouvelle collection dont les premiers titres montrent qu'elle est à bien des égards l'héritière de celle de J.-B. Pontalis : *Nos vies* confirme le déplacement d'intensité de l'hétérographique vers l'autographique, en y ajoutant l'accent porté sur l'évènement. Davantage que la continuité des vies, c'est en effet la rupture, ce qui advient au sujet, qui se trouve au centre des ouvrages déjà parus d'Yves Mabin-Chenevières, d'Isabelle Baumont et de Jean-Pierre Martin.

LE MAGAZINE
Littéraire

L'ENTRETIEN

**Salman
Rushdie**

« Kafka,
les djinns
et moi »

Spécial
**LES ROMANS
DE LA RENTRÉE**

L'autofiction attaquée par l'exofiction



Le dossier

Pourquoi les religions reviennent

Le magazine littéraire n° 571 de septembre 2016.

Du vivant de Pontalis, *L'un et l'autre* avait déjà suscité des collections parallèles comme *Traits et portraits*, série créée elle-aussi par un auteur de l'atelier du maître, Colette Fellous. Le tropisme autographique y est déjà confirmé, ainsi que la tendance très contemporaine à ponctuer le texte de photographies. En éditant l'auteur qui avait été son propre éditeur (*Le dormeur éveillé*, 2004), Colette Fellous développe encore plus loin la rétroaction réciproque dont nous avons vu qu'elle était au cœur de la pratique pontalisienne.

La lecture de trois ouvrages « hors-collection » nous a enfin permis de constater les vertus séminales de *L'un et l'autre*. Jean Echenoz, Eric Chevillard et Christian Garcin se sont par exemple appropriés des manières d'écrire en partie issues de la matrice élaborée rue Sébastien Bottin. Echenoz nous a donné à lire un *Ravel* très personnel, sans notes de bas de page ni appareil critique, revivant en lui-même et faisant revivre au lecteur une musique devenue roman.

Démolir Nisard est un blâme mémoriel dans lequel Eric Chevillard explore une nouvelle voie, négligée par le bienveillant vieux monsieur et ses sages disciples : la destruction posthume. Christian Garcin, quant à lui, poursuit avec *Les vies multiples de Jeremiah Reynolds* son trajet schwobien et borgésien, qui le mène de la fiction biographique à la biographie fictionnelle.

Il nous reste à évoquer les limites inhérentes à la collection *L'un et l'autre* et à sa poétique d'une part, à la présente étude d'autre part. Nous n'avons pas analysé en détail chacun des ouvrages de la collection, notre propos ayant été d'établir une typologie en nous appuyant sur des échantillons et non un catalogue. Certains titres très connus et amplement analysés par d'autres comme *Devant ma mère* de Pierre Pachet n'ont pas fait ici l'objet d'un examen. Nous ne nous sommes pas non plus attaché au sous-genre de l'hagiographie, de la vie de saint, représenté dans la collection au moins par *Le très-bas* de Christian Bobin, mais qui reste étranger, par sa naïveté affichée, à l'esprit intellectualisant et réflexif de *L'un et l'autre*. Il aurait en revanche été sûrement fécond de se pencher sur les textes en forme de journaux ou de carnets de Jean Clair, en raison notamment de l'intérêt marqué que manifestait Pontalis pour ce genre illustré par Paul Valéry. Il aurait également été intéressant d'étudier les « biographies » d'intellectuels ou de philosophes que sont *Paulhan et son contraire* de Patrick Kéchichian, *Mémoires de mon crâne* de Philippe Comard (une rêverie cartésienne) ou *Histoire d'un historien* d'Alain Boureau (sur Kantorowicz).

Venons-en maintenant à ce que la collection n'a pas su ou pu faire, à ses limites propres. Si nous acceptons le quatrième élément assigné par Philippe Lejeune au genre (auto)

biographique, à savoir (outre l'auteur, le narrateur et le personnage) la notion de « modèle », force est de constater que les auteurs auxquels J.-B. Pontalis a accordé sa confiance sont parfois loin du compte. Le succès commercial et la présence sur les listes de best-sellers des livres de Christian Bobin ne nous empêcheront pas d'y chercher en vain la fraîcheur première et la spiritualité des « *vitae* » médiévales, malgré le sens de la formule (et notamment du titre) dont fait preuve l'auteur. C'est plutôt en dehors de la collection *L'un et l'autre*, par exemple chez Philippe Vasset¹, que cette veine nous semble retrouver sa vitalité. Avouons-le donc ici : nous avons, pour cette raison également, peu ou pas évoqué tel ou tel écrivain ayant œuvré sous la houlette de J.-B. Pontalis.

À l'approche des années 2020, le paysage littéraire français s'avère très différent de ce qu'il a pu être en 1980. Textualité, intertextualité, recul du sujet, mort de l'auteur appartiennent à l'histoire de la littérature. Magazines et revues, colloques et séminaires sont désormais dévolus à l'hétérographie (« exofiction », « retour du référent ») et à son pendant et / ou adversaire naturel, l'autographie (« autofiction », « retour du sujet ») que J.-B. Pontalis appelait de ses vœux. La dispersion que nous avons vue à l'œuvre dans la collection *L'un et l'autre* comme dans l'œuvre de son éditeur pourrait voir se profiler à l'horizon un recentrement paradoxal de la littérature sur ce qui est en-dehors d'elle : le moment, le lieu, l'évènement.

¹ Dans *La Légende*, « roman » paru en 2016 aux éditions Fayard, Philippe Vasset enchâsse le paradigme biographique dans celui de l'enquête. Reprenant le *topos* schwobien des « vies imaginaires », il invente un narrateur chargé par le Vatican de vérifier la factualité des vies de saints et pris par le démon du mythe. Préférant croire plutôt que savoir, il se voit retirer son ministère avant de constater qu'il lui est impossible d'y renoncer. Ce récit foncièrement romanesque nous semble un héritage indirect d'une voie que la collection de J.-B. Pontalis avait contribué à frayer : ce n'est qu'en cédant à l'invention que le récit trouve une vérité.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire : la collection *L'un et l'autre*, Gallimard, Paris (1-131).

1. Antoine, Jean-Philippe. *La chair de l'oiseau vie imaginaire de Paolo Uccello*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1991.
2. Audeguy, Stéphane. *L'enfant du carnaval*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.
3. Audiberti, Marie-Louise. *Le vagabond immobile Robert Walser*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1996.
4. Autréaux, Patrick. *Soigner*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2010.
5. Axelrad, Catherine. *L'enfant d'Aurigny*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1997.
6. Axelrad, Catherine. *Vies et morts d'Esther*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1993.
7. Bacherich, Martine. *La passion d'être soi cinq portraits*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2008.
8. Bayen, Bruno. *Le pli de la nappe au milieu du jour natures mortes*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1997.
9. Bergounioux, Pierre. *Jusqu'à Faulkner*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2002.
10. Bienne, Gisèle. *La ferme de Navarin*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2008.
11. Billot, Antoine. *Barrès ou La volupté des larmes*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2013.
12. Billot, Antoine. *La part de l'absent*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2004.
13. Billot, Antoine. *Le désarroi de l'élève Wittgenstein*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2003.
14. Billot, Antoine. *Monsieur Bovary*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2006.
15. Billot, Antoine. *Portrait de Lorenzaccio en milicien*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2010.
16. Blonde, Didier. *Baudelaire en passant*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2003.
17. Blonde, Didier. *Carnet d'adresses*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2010.

18. Blonde, Didier. *Les fantômes du muet*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2007.
19. Blonde, Didier. *Un amour sans paroles*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.
20. Bobin, Christian. *La dame blanche*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2007.
21. Bobin, Christian. *La plus que vive*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1996.
22. Bobin, Christian. *Le Très-Bas*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1992.
23. Bott, François. *La demoiselle des Lumières*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1997.
24. Bougnoux, Daniel. *Aragon, la confusion des genres*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2012.
25. Boureau, Alain. *Histoires d'un historien, Kantorowicz*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1990.
26. Braudeau, Michel. *La non-personne une enquête*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2000.
27. Brisac, Geneviève. *Loin du paradis Flannery O'Connor*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1991.
28. Bure, Idelette de. *Rouge ou La proie du peintre*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1994.
29. Chaillou, Michel. *La rue du capitaine Olchanski roman russe*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1991.
30. Chambaz, Bernard. *Caro carissimo Puccini*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2012.
31. Chambaz, Bernard. *Plonger*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.
32. Clair, Jean. *Journal atrabilaire*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2006.
33. Clair, Jean. *La tourterelle et le chat-huant journal 2007-2008*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.
34. Clair, Jean. *Lait noir de l'aube journal*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2007.
35. Cohen, Marcel. *Sur la scène intérieure faits*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2013.
36. Comar, Philippe. *Mémoires de mon crâne René Des-Cartes*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1997.
37. Condroyer, Mariette. *Tous les parfums de l'Arabie*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1999.
38. Cournot, Michel. *De livre en livre*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2012.

39. Delacomptée, Jean-Michel. *Ambroise Paré la main savante*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2007.
40. Delacomptée, Jean-Michel. *Écrire pour quelqu'un*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2013.
41. Delacomptée, Jean-Michel. *"Et qu'un seul soit l'ami" La Boetie*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1995.
42. Delacomptée, Jean-Michel. *Je ne serai peintre que pour elle*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2003.
43. Delacomptée, Jean-Michel. *La grandeur Saint-Simon*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.
44. Delacomptée, Jean-Michel. *Langue morte Bossuet*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.
45. Delacomptée, Jean-Michel. *Le roi miniature*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2000.
46. Delacomptée, Jean-Michel. *Madame, la cour, la mort*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1992.
47. Delay, Florence. *Dit Nerval*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1999.
48. Delecroix, Vincent. *Tombeau d'Achille*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2008.
49. Didier, Marie. *Dans la nuit de Bicêtre*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2006.
50. Doizelet, Sylvie. *L'amour même*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1998.
51. Doizelet, Sylvie. *La terre des morts est lointaine Sylvia Plath*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1996.
52. Doizelet, Sylvie. *Lost*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2001.
53. Drillon, Jacques. *Face à face*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2003.
54. Dussidour, Dominique. *Si c'est l'enfer qu'il voit dans l'atelier d'Edvard Munch*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2006.
55. Esteban, Claude. *Le Partage des mots*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1990.
56. Farrachi, Armand. *Bach, dernière fugue*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2004.
57. Farrachi, Armand. *Michel-Ange face aux murs*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2010.
58. Fellous, Colette. *Le petit casino*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1999.
59. Ferrini, Jean-Pierre. *Bonjour monsieur Courbet*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2007.
60. Ferrini, Jean-Pierre. *Le pays de Pavese*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.

61. Gantheret, François. *Petite route du Tholonet*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2005.
62. Garcin, Christian. *Borges, de loin*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2012.
63. Garcin, Christian. *J'ai grandi*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2005.
64. Garcin, Christian. *L'encre et la couleur*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1997.
65. Garcin, Christian. *Vidas*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1993.
66. Germain, Sylvie. *Céphalophores*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1996.
67. Germain, Sylvie. *La pleurante des rues de Prague*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1992.
68. Germain, Sylvie. *Les personnages*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2004.
69. Goffette, Guy. *Auden ou L'oeil de la baleine*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2005.
70. Goffette, Guy. *Elle, par bonheur, et toujours nue*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1998.
71. Goffette, Guy. *Verlaine d'ardoise et de pluie*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1996.
72. Grenier, Roger. *Dans le secret d'une photo*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.
73. Grenier, Roger. *Fidèle au poste*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2001.
74. Grenier, Roger. *Les larmes d'Ulysse*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1998.
75. Grenier, Roger. *Pascal Pia ou le Droit au néant*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1989.
76. Grenier, Roger. *Regardez la neige qui tombe impressions de Tchekhov*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1992.
77. Grenier, Roger. *Trois heures du matin Scott Fitzgerald*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1995.
78. Hechter, Michèle. *Galluchat ou les Mirages du requin de Chine*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1989.
79. Hechter, Michèle. *M. et M.* L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2000.
80. Herbet-Pain, Franck. *Le blanc Fouquet*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2010.
81. Jouhaud, Christian. *La main de Richelieu ou Le pouvoir cardinal*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1991.
82. Kéchichian, Patrick. *Paulhan et son contraire*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.

83. Laget, Thierry. *À des dieux inconnus*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2003.
84. Laget, Thierry. *Bibliothèques de nuit*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2010.
85. Laget, Thierry. *Florentiana*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1993.
86. Laget, Thierry. *La fiancée italienne*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1997.
87. Laget, Thierry. *Portraits de Stendhal*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2008.
88. Lartigue, Pierre. *L'art de la pointe*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1992.
89. Le Guillou, Philippe. *Le songe royal Louis II de Bavière*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1996.
90. Lépront, Catherine. *Le Passeur de Loire*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1990.
91. Levi, Jean. *Le fils du ciel et son annaliste*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1992.
92. Macé, Gérard. *L'autre hémisphère du temps*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1995.
93. Margerie, Diane de. *La Femme en pierre*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1989.
94. Martin, Jean-Pierre. *L'autre vie d'Orwell*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2013.
95. Martin, Jean-Pierre. *Queneau losophe*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.
96. Michon, Pierre. *Rimbaud le fils*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1991.
97. Millet, Richard. *La voix et l'ombre*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.
98. Millet, Richard. *Musique secrète*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2004.
99. Mizubayashi, Akira. *Mélodie chronique d'une passion*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2013.
100. Mizubayashi, Akira. *Une langue venue d'ailleurs*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2010.
101. Mohrt, Michel. *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1989.
102. Ortlieb, Gilles. *Au grand miroir*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2005.
103. Ortlieb, Gilles. *Des orphelins*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2007.
104. Ortlieb, Gilles. *Tombeau des anges*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.
105. Pacht, Pierre. *Devant ma mère*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2007.
106. Pagnier, Dominique. *Le royaume de Rücken*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2012.
107. Pagnier, Dominique. *Mon album Schubert*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2006.
108. Pancrazi, Jean-Noël. *Long séjour*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1998.

109. Poirot-Delpech, Bertrand. *J'écris "Paludes"*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2001.
110. Pujas, Sophie, and Jean Clair. *Z. M. postface de Jean Clair*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2013.
111. Raczymow, Henri. *Le cygne de Proust*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1989.
112. Raczymow, Henri. *Pauvre Bouilhet*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1998.
113. Réda, Jacques. *Aller à Élisabethville récit*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1993.
114. Réda, Jacques. *Aller aux mirabelles*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1991.
115. Réda, Jacques. *Le grand orchestre*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.
116. Riboulet, Mathieu. *Deux larmes dans un peu d'eau*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2006.
117. Rioux, Jean-Pierre. *Erckmann et Chatrian ou le Trait d'union*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1989.
118. Roy, Claude. *L'ami qui venait de l'an mil Su Dongpo, 1037-1101*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1994.
119. Sallenave, Danièle. *Le principe de ruine*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1994.
120. Sampiero, Dominique. *Le rebutant*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2003.
121. Schneider, Michel. *Glenn Gould, piano solo aria et trente variations*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1988.
122. Schneider, Michel. *Maman*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1999.
123. Séonnet, Michel. *La marque du père*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2006.
124. Séonnet, Michel. *Sans autre guide ni lumière*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2002.
125. Silvain, Pierre. *Le brasier, le fleuve Georg Büchner*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2000.
126. Tadié, Jean-Yves. *Le songe musical Claude Debussy*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2008.
127. Tadié, Jean-Yves. *Regarde de tous tes yeux, regarde ! Jules Verne*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2005.
128. Thomas, Michel C. *Rebeyrolle ou L'obstination de la peinture*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.
129. Vercier, Bruno. *La mauvaise fortune Charles-Louis Philippe*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2011.

130. Wald Lasowski, Patrick. *La maison Maupassant*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 2009.

131. Wickers, Olivier. *Trois aventures extraordinaires de Jean-Paul Sartre*. L'un et l'autre. Gallimard, Paris, 1999.

2. Corpus secondaire : œuvres littéraires et/ou biographiques citées hors-collection *L'Un et l'autre* (1-17).

1. Bailly, Jean-Christophe. *Tuiles détachées*. Traits et portraits. Mercure de France, Paris, 2004.
2. Barthes, Roland. . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Collection Microcosme Écrivains de toujours. Seuil, Paris, 1975.
3. Baumont, Isabelle. *Sur la peau*. Nos vies. Gallimard, Paris, 2016.
4. Bonaparte, Marie. *Edgar Poe sa vie, son oeuvre* étude analytique avant-propos de Sigmund Freud. L'actualité psychanalytique. Nouvelle édition. Presses universitaires de France, Paris, 1958.
5. Chevillard, Éric. *Démolir Nisard*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2006.
6. Echenoz, Jean. *Ravel*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2006.
7. Echenoz, Jean. *Jérôme Lindon*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.
8. Flaubert, Gustave. *Oeuvres complètes III 1851-1862* édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch avec pour ce volume la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes...[et al.]. Bibliothèque de la Pléiade. Nouvelle éd. Gallimard, Paris, 2013.
9. Garcin, Christian. *Jibé*. Arléa-poche. Arléa, Paris, 2014.
10. Garcin, Christian. *Les vies multiples de Jeremiah Reynolds*, roman. Stock, Paris, 2016.
11. Kendall, Paul Murray, *Louis XI "l'universelle araigne"* traduit de l'anglais par Eric Diacon. Histoire et documents. Club français du livre, Paris, 1974.
12. Mabin Chennevière, Yves. *Un vieux dans le soleil couchant*. Nos vies. Gallimard, Paris, 2016.
13. Martin, Jean-Pierre. *La nouvelle surprise de l'amour*. Nos vies. Gallimard, Paris, 2016.

14. Painter, George. *Marcel Proust, a biography*. Chatto and Windus, London, 1959.
15. Pontalis, Jean-Bertrand. *Oeuvres littéraires*. Quarto. Gallimard, Paris, 2015.
16. Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Paris, Club des libraires de France, 1957.
17. Valéry, Paul. *Oeuvres*. La pochothèque. Le Livre de poche, Paris, 2016.

3. Ouvrages de critique littéraire générale (1-34).

1. Arnaud, Claude. *Chamfort biographie suivie de soixante-dix maximes, anecdotes, mots et dialogues inédits ou jamais réédités*. Collection Pluriel. Hachette, Paris, 1989.
2. Bailly, Jean-Christophe. "Conférence prononcée au Banquet de Lagrasse." (2014).
3. Barthes, Roland. *Oeuvres complètes* Tome II 1966-1973 éd. établie et présentée par Éric Marty. Ed. du Seuil, Paris, 1994.
4. Bayard, Pierre. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paradoxe. Les Éditions de Minuit, Paris, 2004.
5. Bellemin-Noël, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Quadrige Presses universitaires de France, Paris, 2012.
6. Boltanski, Luc, et Laurent Thévenot. *De la justification, les économies de la grandeur*. NRF essais. Gallimard, Paris, 1991.
7. Booth, Wayne C. *The Rhetoric of fiction*. London University of Chicago press, Chicago, 1965.
8. Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art genèse et structure du champ littéraire*. Libre examen Politique. Éd. du Seuil, Paris, 1992.
9. Boyer-Weinmann, Martine. *La relation biographique enjeux contemporains*. Champ Vallon, Seyssel, 2005.
10. Butor, Michel, and Mireille Calle-Gruber. *Oeuvres complètes de Michel Butor III Répertoire 2*. Éd. de la Différence, Paris, 2006.
11. Centre culturel international Colloque. *Le royaume intermédiaire psychanalyse, littérature, autour de J.-B. Pontalis* contributions de Jacques André, Miguel de Azambuja, Pierre Bayard... [et al.] avant-propos de François Gantheret et Jean-Michel Delacomptée. Folio Essais. Gallimard, Paris, 2007.

12. Cohn, Dorrit. *Le propre de la fiction* trad. de l'anglais, par Claude Hary-Schaeffer. Poétique. Éd. du Seuil, Paris, 2001.
13. Michel Foucault. *Archives de l'infamie*. Essais. Les Prairies ordinaires, Paris, 2009.
14. Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie littérature et sens commun*. La couleur des idées. Éd. du Seuil, Paris, 1998.
15. Dion, Robert, and Frédéric Regard. *Les nouvelles écritures biographiques la biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. Signes. ENS éditions, Lyon, 2013.
16. Dosse, François. *Le pari biographique écrire une vie*. Éd. la Découverte, Paris, 2005.
17. Fish, Stanley Eugene. *Is there a text in this class ? the authority of interpretive communities*. Harvard university press, Cambridge, Mass. ; London, 1980.
18. Forestier, Georges. *Jean Racine*. NRF Biographies. Gallimard, Paris, 2006.
19. Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. B. Grasset, Paris, 1961.
20. Green, André. *La déliaison psychanalyse, anthropologie et littérature*. Confluents psychanalytiques. les Belles lettres, Paris, 1992.
21. Janin, Claude. *J.-B. Pontalis*. Psychanalystes d'aujourd'hui. Presses universitaires de France, Paris, 1997.
22. Jarrety, Michel. *Paul Valéry*. Fayard, Paris, 2008.
23. Jefferson, Ann. *Biography and the question of literature in France*. Oxford university press, Oxford, 2007.
24. Lacan, Jacques. *Écrits*. Points sciences humaines. [Édition abrégée]. Éd. du Seuil, Paris, 1970.
25. Langlet, Irène. *Le recueil littéraire pratiques et théorie d'une forme*. Interférences. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003.

26. Lavocat, Françoise. *Fait et fiction, pour une frontière*. Poétique. Éd. du Seuil, Paris, 2016.
27. Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Collection Poétique. Éd. du Seuil, Paris, 1975.
28. Madelénat, Daniel. *La biographie*. Littératures modernes. Presses universitaires de France, Paris, 1984.
29. Mauron, Charles. *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. [Reprod. en fac-sim.] Éd. Champion-Slatkine, Genève, 1986.
30. Pontalis, Jean-Bertrand. *Le laboratoire central entretiens, 1970-2012*. Penser-rêver. Éd. de l'Olivier, Paris, 2012.
31. Pontalis, Jean-Bertrand, et Jean Laplanche. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses universitaires de France, Paris, 1967.
32. Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. L'Ordre philosophique. Éd. du Seuil, Paris, 1990.
33. Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes biographie*. Fiction & Cie. Seuil, Paris, 2015.
34. Viart, Dominique, Bruno Vercier, et Franck Évrard. *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations avec la collaboration de Franck Evrard*. 2e éd. augmentée ed. Bordas, Paris, 2008.
35. Boyer-Weinmann, Martine. *L'un et l'autre, Jean-Bertrand Pontalis et l'ajustement biographique*. Revue en ligne "Cercles" (<https://www.cercles.com/n35/boyer-weinmann.pdf>) et revue *Approches*. 160 (2014) : pp.161-175.
36. Boyer-Weinmann, Martine. "Sur la table où j'écris, sous mes yeux, une photographie": *Chambres claires, de Jibé Pontalis*, dans la revue *Approches*, mars-avril 2015, n° 161, directeur de la rédaction Guy Samama, Paris.
37. Boyer-Weinmann, Martine. Entretien avec J.-B. Pontalis. Bibliothèque municipale de Lyon (2012), https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=645.

38. Derrida, Jacques. *L'animal autobiographique que donc je suis*. Colloque de Cerisy (1997).

38. Giraud, Frédérique. *François Dosse, le pari biographique. Ecrire une vie*, dans <http://lectures.revues.org/1258>.

INDEX DES NOMS

A

Albaret, Céleste, 159
Antoine, Jean-Philippe, 23, 30, 31, 32, 33, 68, 73, 215, 217, 219, 234, 236, 238, 266, 278, 279, 281, 282, 283, 343, 386, 387, 391, 401
Anzieu, Didier, 247
Arendt, Hannah, 211
Arnaud, Claude, 10
Audeguy, Stéphane, 264, 343, 344, 391
Audiberti, Marie-Louise, 264, 391
Autréaux, Patrick, 70, 84, 85, 87, 88, 383, 391

B

Bacherich, Martine, 177, 178, 184, 186, 217, 307, 385, 391
Bailly, Jean-Christophe, 12, 122, 161, 279, 363, 364, 365, 366, 367, 398, 400
Balzac, Honoré de, 26, 38, 94, 198, 302
Banville, Théodore de, 29
Barthes, Roland, 10, 16, 17, 23, 26, 27, 81, 142, 143, 146, 150, 167, 193, 206, 238, 254, 264, 265, 293, 297, 298, 324, 339, 341, 398, 400, 402
Bayard, Pierre, 15, 16, 258, 400
Bayen, Bruno, 154, 391
Beaumont, Isabelle, 356, 357, 358, 360
Beck, Béatrix, 288
Beckett, Samuel, 10, 375
Bellemin-Noël, Jean, 15
Bergounioux, Pierre, 44, 45, 47, 264, 372, 383, 391
Bianciotti, Hector, 306, 307
Bienne, Gisèle, 202, 391
Billot, Antoine, 23, 278, 279, 281, 282, 283, 316, 387, 391
Blanchot, Maurice, 10, 242, 268
Blanckeman, Bruno, 243
Blonde, Didier, 64, 65, 67, 69, 192, 197, 199, 201, 210, 264, 383, 385, 391, 392
Bobin, Christian, 13, 130, 243, 245, 266, 268, 320, 330, 389, 390, 392
Boltanski, Luc, 28, 122, 400
Bonaparte, Marie, 15
Booth, Wayne, 374, 400
Bordonove, George, 11
Borgès, Jorge Luis, 313, 315, 341

Bott, François, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 146, 383, 392
Bouchet, André du, 19
Bougnoux, Daniel, 264, 392
Bourdieu, Pierre, 10, 14, 142, 400
Boureau, Alain, 389, 392
Boyer-Weinmann, Martine, 20, 21, 23
Boyer-Weinmann, Martine, 39
Boyer-Weinmann, Martine, 142
Boyer-Weinmann, Martine, 156
Boyer-Weinmann, Martine, 227
Boyer-Weinmann, Martine, 400
Boyer-Weinmann, Martine, 402
Boyer-Weinmann, Martine, 402
Boyer-Weinmann, Martine, 402
Braudeau, Michel, 49, 392
Brisac, Geneviève, 264, 392
Bure, Idelette de, 239, 392
Butor, Michel, 80, 163, 198, 329, 400

C

Castelot, André, 11
Céline, Louis-Ferdinand, 324, 325, 326, 328, 381
Chaillou, Michel, 23, 265, 392
Chambaz, Bernard, 240, 257, 258, 261, 263, 337, 341, 342, 370, 371, 372, 386, 392
Champion, Jean-Loup, 12
Chevallard, Eric, 369, 376, 377, 378, 389, 398
Cioran, Emil, 10, 52, 64
Clair, Jean, 331, 338, 389, 392, 396
Clermont, Thierry, 350
Cohen, Marcel, 202, 205, 206, 207, 208, 214, 341, 342, 343, 344, 351, 361, 385, 386, 392
Cohn, Dorrit, 117, 208, 250, 325, 373, 401
Collot, Michel, 23
Comard, Philippe, 389
Condroyer, Mariette, 34, 392
Coquard, Olivier, 14
Cournot, Michel, 177, 284, 392
Czarny, Norbert, 337, 338, 341, 342

D

Darmangeat, Pierre, 100
Decaux, Alain, 11

Delacomptée, Jean-Michel, 21, 34, 37, 38, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 142, 155, 165, 173, 174, 175, 177, 180, 185, 186, 261, 264, 291, 330, 332, 333, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 361, 373, 383, 385, 387, 393, 400

Delay, Florence, 264, 285, 287, 288, 393

Delay, Jean, 285

Delecroix, Vincent, 155, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 177, 187, 385, 393

Demanze, Laurent, 20, 379

Derrida, Jacques, 114, 121, 310, 311, 349, 403

Dickens, Charles, 26

Didier, Marie, 70, 79, 80, 82, 83, 84, 88, 384

Doizelet, Sylvie, 330, 393

Dosse, François, 11, 13, 14, 15, 401, 403

Doubrovsky, Serge, 16, 17, 22

Drillon, Jacques, 30, 31, 34, 55, 70, 109, 179, 383, 393

Duras, Marguerite, 17, 22

E

Echenoz, Jean, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 389, 398

Ernaux, Annie, 19, 22

Esteban, Claude, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 384, 393

F

Farrachi, Armand, 240, 393

Fellous, Collete, 12, 313, 333, 347, 360, 361, 362, 363, 366, 367, 389, 393

Fénéon, Félix, 262

Ferrini, Jean-Pierre, 239, 393

Fish, Stanley, 39, 292, 312, 358, 360, 401

Flaubert, Gustave, 140, 143, 150, 157, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 301, 316, 380, 385, 398

Foucault, Michel, 17, 343, 360, 401

Freud, Sigminud, 59

Freud, Sigmund, 9, 13, 15, 38, 118, 125, 158, 221, 251, 252, 319, 320, 398

Friedrich, Otto, 220, 251

G

Gallimard, Gaston, 9, 10, 13, 15, 20, 28, 38, 40, 70, 84, 89, 105, 115, 122, 133, 139, 140, 142, 163, 165, 170, 173, 177, 187, 205, 207, 211, 215, 222, 223, 224, 234, 241, 255, 257, 265, 271, 278, 284, 293, 295, 303, 310, 319, 322, 326, 327, 331, 333, 347, 349, 355, 356, 361, 387, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401

Gallo, Max, 11, 14, 335

Gantheret, François, 234, 235, 236, 237, 238, 386, 394, 400

Garcin, Christian, 142, 176, 177, 250, 264, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 291, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 332, 361, 369, 379, 380, 381, 387, 389, 394, 398

Gauchet, Marcel, 12

Gefen, Alexandre, 297
Genette, Gérard, 163, 267, 273, 339, 359, 364
Germain, Sylvie, 171, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 278, 295, 313, 320, 330, 357, 360, 379, 387, 394
Gide, André, 18, 177, 262, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,
305, 309, 338, 339, 340
Giraud, Frédérique, 14, 403
Goffette, Guy, 40, 42, 43, 44, 215, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 250, 256, 264, 293, 386, 394
Goncourt, Edmond et Jules de, 52, 58, 59, 60, 146, 150, 156, 157, 158, 160, 172, 385
Gracq, Julien, 10, 375
Grenier, Roger, 22, 115, 121, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 151, 154, 158, 179, 246,
254, 284, 308, 338, 356, 384, 394
Guilloux, Lois, 290
Guyotat, Pierre, 12

H

Hechter, Michèle, 22, 39, 357
Herbert-Pain, Franck, 239
Houssin, Xavier, 347, 349

J

Jaccottet, Philippe, 19
Jarrety, Michel, 303
Jeannelle, Jean-Louis, 17
Jeanson, Francis, 11
Jefferson, Anne, 226, 401
Jouhaud, Christian, 202, 394
Juliet, Charles, 18

K

Kéchichian, Patrick, 284, 338, 339, 340, 341, 350, 351, 389, 394
Kendall, Paul Murray, 10, 12, 398
Kristeva, Julia, 254, 339

L

Lacan, Jacques, 9, 13, 17, 28, 59, 100, 127, 158, 202, 237, 254, 289, 290, 298, 303, 310, 311, 314, 316, 319, 320, 333, 345,
346, 357, 375, 387, 401
Lacouture, Jean, 299
Laget, Thierry, 264, 366, 395
Lanzmann, Claude, 209
Laplanche, Jean, 9, 28, 402

Laporte, Roger, 22
Larbaud, Valéry, 246
Lartigue, Pierre, 240, 395
Lavocat, Françoise, 265, 267, 268, 270, 277, 307, 377, 402
Le Guillou, Philippe, 202, 395
Leblanc, Maurice, 197
Lejeune, Philippe, 13, 16, 17, 192, 320, 322, 335, 359, 360, 364, 389, 402
Lépront, Catherine, 87, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 356, 387, 395
Lévi, Jean, 201
Littell, Jonathan, 349
Louÿs, Pierre, 286
Lussault, Michel, 23

M

Mabin Chennevière, Yves, 358, 359, 398
Macé, Gérard, 202, 211, 212, 213, 214, 246, 330, 386, 395
Mallarmé, Stéphane, 100, 108, 133, 136, 242, 244, 314
Manchette, Patrick, 83
Margerie, Diane de, 22, 177, 178, 187, 188, 189, 190, 191, 338, 385
Martin du Gard, Roger, 302
Martin, Jean-Pierre, 94, 302, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 337, 344, 345, 346, 347, 349, 354, 355, 356, 358, 387, 395, 398
Marx, Karl, 13
Mauriac, François, 157, 294, 295, 296
Mauron, Charles, 16, 26, 288, 402
Meizoz, Jérôme, 288
Merleau-Ponty, Maurice, 345
Michon, Pierre, 13, 14, 26, 27, 28, 29, 39, 43, 49, 52, 64, 201, 209, 242, 243, 250, 252, 264, 307, 320, 332, 383, 395
Millet, Richard, 331, 366, 367, 368, 395
Minard, Céline, 381
Mizubayashi, Akira, 22, 105, 111, 112, 114, 115, 120, 253, 384
Modiano, Patrick, 199, 210, 385
Mohrt, Michel, 264, 395
Monod, Jacques, 64
Montaigne, 117
Montaigne, Michel de, 74, 117, 118, 173, 174, 176, 185, 186, 212, 305, 347, 359, 385
Moravia, Alberto, 53
Moreau, Gustave, 138, 173
Mori, Arimasa, 107, 108
Murat, Michel, 17

N

Nabokov, Vladimir, 341

Nimier, Roger, 291

O

Ortlieb, Gilles, 201, 395

P

Pachet, Pierre, 49, 389, 395

Pagnier, Dominique, 240, 395

Painter, George, 10, 11

Pancrazi, Jean-Noël, 87, 395

Parsons, Terence, 250

Perec, George, 16, 386

Pérec, Georges, 187, 198, 199, 348, 349, 350

Perrier, Jérôme, 14

Pia, Pascal, 356

Poe, Edgar Allan, 15, 83, 170, 248, 310, 366, 379, 380, 398

Poirot-Delpech, Bertrand, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 301, 338, 339, 340, 396

Ponge, Francis, 19

Pontalis, Jean-Bertrand, 9, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 114, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 146, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 169, 170, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 184, 187, 192, 196, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 209, 214, 215, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 241, 243, 246, 252, 253, 254, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 272, 284, 290, 291, 292, 298, 299, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 363, 367, 368, 371, 372, 373, 375, 377, 378, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 399, 400, 401, 402

Proust, Marcel, 10, 39, 47, 87, 94, 157, 158, 159, 160, 177, 183, 188, 189, 191, 247, 253, 265, 280, 287, 298, 305, 313, 324, 340, 342, 350, 364, 385, 396, 399

Pujas, Sophie, 201, 338, 396

Puren, Marie, 14

Q

Queneau, Raymond, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 344, 355, 356, 387, 395

Quignard, Pascal, 368

R

Raczymow, Henri, 155, 165, 169, 170, 171, 172, 177, 180, 295, 377, 385, 396

Raillard, Georges, 338
Réda, Jacques, 192, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 240, 248, 254, 255, 256, 257, 263, 357, 385, 386
Renault, Louis, 291, 372, 386
Rey, Anna, 335, 336
Riboulet, Mathieu, 264, 396
Richard, J. P., 26
Ricoeur, Paul, 22
Rimbaud, Arthur, 14, 26, 27, 28, 29, 30, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 52, 64, 100, 101, 102, 209, 212, 213, 214, 242, 252, 264, 307, 332, 383, 386, 395
Rioux, Jean-Pierre, 264, 396
Robbe-Grillet, Allain, 16
Roth, Philip, 359, 373
Rousseau, Jean-Jacques, 16, 58, 108, 110, 116, 305, 357, 377
Rowlands, Mark, 115
Roy, Claude, 13, 202, 396

S

Sagan, Françoise, 134, 184
Sainte-Beuve, 10, 57, 58, 59, 376
Sallenave, Danièle, 201, 396
Samoyault, Tiphaine, 341, 343, 344, 402
Sampiero, Dominique, 87, 396
Sarraute, Nathalie, 135, 136, 297, 341
Sartre, Jean-Paul, 9, 13, 135, 136, 138, 140, 142, 143, 172, 254, 289, 290, 312, 316, 317, 318, 319, 320, 331, 333, 345, 346, 348, 387, 397
Schneider, Michel, 12, 13, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 323, 335, 336, 396
Schwob, Marcel, 176, 177, 215, 243, 250, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 381, 387, 399
Semprun, Jorge, 299
Silvain, Pierre, 264, 396
Simenon, Georges, 83
Simon, Claude, 17
Soupault, Philippe, 183
Strachey, Lytton, 52, 58, 60, 61, 62
Swain, Gladys, 81

T

Tadié, Jean-Yves, 157, 164, 396
Tenant-Simonnet, Françoise, 17
Thévenot, Laurent, 28, 400
Thomas, Michel C., 239, 396
Tolstoï, Ivan, 117

Toulet, Paul-Jean, 304

Tournier, Michel, 19

Troyat, Henri, 335

Twombly, Cy, 165, 167, 168, 246

V

Valéry, Paul, 10, 34, 102, 103, 108, 111, 128, 129, 131, 136, 170, 183, 184, 185, 186, 187, 194, 235, 238, 245, 246, 249, 262, 265, 268, 284, 285, 291, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 319, 331, 361, 368, 385, 387, 389, 399, 401

Vasset, Philippe, 390

Vercier, Brune, 16, 17, 19, 21, 22, 100, 396, 402

Viart, Dominique, 16, 17, 19, 21, 22, 402

Viel, Tanguy, 381

W

Wald Lasowski, Patrick, 363, 397

Winnicott, Donald, 142, 151, 221, 304, 313

Woolf, Virginia, 62

Z

Zenetti, Marie-Jean, 342

Zola, Emile, 26, 198, 238, 302

Zweig, Stefan, 59

INDEX DES NOTIONS

Altérité :

- Figure de l'accueillant, venue du personnage : 265 à 271.
- Adversité : 29 à 32, 88 à 105, 159 à 163, 202 à 207.
- Dédoublement, double : 154 à 163, 177 à 182.
- Etrangeté, « Etrangéité » : 104 à 111.
- Animalité : 113 à 131.
- Séparatisme, séparation : 50 à 64.
- « Nostration » : 10, 120, 160, 319, 363 à 365.

Biographie :

- Antibiographisme : 8 à 17.
- Biographèmes : 8, 16, 28, 55 à 56.
- Relation biographique : 19, 22, 38, 227, 338.
- Fictions biographiques : 20.
- Autobiographie et autographie : 130- 132, 310, 316 à 333,.

Collection :

- Collectionneurs de vies : 276.
- Communautés de lecteurs : 39, 301, 350, 365, 370.
- Monde éditorial : 9, 11, 12, 13, 114, 353 à 369.

Dispersion :

- Ecriture dispersée : 334 à 380.
- Œuvre par procuration : 353 à 369.

Filiation :

- Filiation naturelle : 34 à 39, 49 à 51.
- Filiation symbolique : 39 à 47, 49 à 64.
- Filiation biaisée : 30 à 34.

- Vieillesse, grand-parents, aïeux : 322 à 326, 358 à 360.

Inchoativité :

- Incipits : 133.
- Débuts dans la vie : 316 à 321.

Intermédiarité :

- Entre-deux : 105, 123, 127, 206.
- Limbes, purgatoire : 130, 269.
- Liaison, relier : 132, 137.
- Objet transitionnel : 142, 151, 221, 313.
- Ecran, souvenir-écran : 193, 245 à 249, 258.
- Entremêlement, dissolution des frontières, indivision : 171, 173 à 175, 225.

Référentialité :

- Scientisme, archive, factualité, factographies : 11, 21, 347, 202 à 207.
- Pacte de vérité, contrat référentiel : 13.
- Littérature intra-référentielle : 264 à 308.
- Référentialité extralittéraire : 10.

Soin :

- Mort de la grand-mère : 87.
- Mort de la meilleure amie : 357.
- Récit de cas, lecture thérapeutique, technique sotériologique : 240 à 254.
- Souffrir pour quelqu'un : 252.
- Maladie mortelle, agonie, métamorphose : 30 à 34.
- Souci de soi, souci de l'autre, chirurgien, mauvais chirurgien : 58 à 72, 282 à 283.
- Folie, médecine aliéniste, libération des fous : 79 à 84.
- Récit autodiégétique de maladie : 85 à 86.

Vie :

- Vie vécue : 319 à 332.
- Vie contée : 284 à 306.
- « La vie d'artiste » : 229.
- Thanatographies : 19, 344 à 352.

Résumé

Déclaré moribond avec le XX^{ème} siècle finissant, le genre biographique allait renaître sous l'impulsion de figures du monde éditorial dont J.-B. Pontalis fut l'une des principales. La collection *L'un et l'autre* explore la relation biographique sous les angles de la paternité, de la maternité, du soin. Ces notions ne sont pas littérales, mais littéraires, inscrites non seulement dans le langage, mais dans une langue particulière. La collection fait vivre des parallélismes dont le plus important est celui de la création littéraire de J.-B. Pontalis : la collection a influencé l'œuvre, qui a à son tour rétro-agi sur la collection. C'est ce dont témoignent les motifs humains, animaux et objectaux qui innervent la collection et sont autant d'avatars de l'altérité. L'autre peut s'incarner dans la figure du frère, de la sœur, mais aussi dans un lieu lui-même emblématique d'un temps, notamment celui de la Shoah. Dans la collection *L'un et l'autre* comme dans l'œuvre de Pontalis, l'écrivain peut trouver son alter ego dans le peintre ou le musicien, les mots se muer en images ou en mélodies. C'est toutefois l'écrivain qui reste le meilleur miroir, parfois narcissique, de cet écrivain particulier qu'est un biographe. La collection de J.-B. Pontalis a de plus en plus évolué de l'hétérographie vers l'autographie, reflétant en cela la pratique littéraire et existentielle tardive de son directeur. Du vivant et après la mort de Pontalis émergea une poétique autographique lisible et scriptible dans d'autres collections et hors-collection ; ses motifs dispersés témoignent d'un retour de la littérature à ce qui la dépasse et qu'elle dépasse : la vie.

Mots-clés : *genre biographique, monde éditorial, effet-collection, paternité, maternité, soin, littérarité, langue, parallélismes, rétro-action, humanité, animalité, objectalité, autre, Autre, frère, sœur, lieu, temps, Shoah, alter ego, peinture, musique, écriture, narcissisme, hétérographie, autographie, dispersion.*

Abstract

In France, biography was said to be close to its death at the end of the twentieth century, but J.-B. Pontalis and other editors helped promoting its renewal. Biographical relationship is being explored by *L'un et l'autre* under the focus of fatherhood, motherhood and care. These topics are less things than words, they belong to literature and language, and to a peculiar language. *L'un et l'autre* reflects the literary work of J.-B. Pontalis : one had an impact on the other and then the other way round. This is true for the human, animal and objectal topics which are spread throughout *L'un et l'autre* and may be called variorum of otherness. The other being or the other thing might be brother, sister, place or time, the last one referring especially to the Holocaust. In *L'un et l'autre* as well as in the work of Pontalis, the writer may find his alter ego in a painter or a musician, words can become pictures or tunes. Nevertheless the best mirror for a writer, and a biographer is a writer indeed, is another writer. More and more, the books edited by J.-B. Pontalis evolved from biography of the other towards biography of the self, following thus the late work of Pontalis as a writer. During the late life and after the death of J.-B. Pontalis, a « autographic » way of writing was born, the widespread topics of which show that french literature performed and still performs a comeback towards its second self : life.

Keywords : *Biography, publishing and publisher, backstrike, fatherhood, motherhood, care, literature, language, paralels, being human, being animal, objects, others, Other, brother, sister, place, time, Holocaust, alter ego , painting, music, writing, narcissism, about others, about oneself, spreading of topics.*