

Université de Montréal

**Réécriture et défamiliarisation dans *Mercier et Camier* de Samuel Beckett,  
suivi de *Deux hommes-parures***

par  
Mathieu Laflamme

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté au département des littératures de langue française  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en littératures de langue française

Août 2013

© Mathieu Laflamme, 2013



Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Réécriture et défamiliarisation dans *Mercier et Camier* de Samuel Beckett,  
suivi de *Deux hommes-parures*

Présenté par :

Mathieu Laflamme

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Marcello Vitali Rosati**

président-rapporteur

**Catherine Mavrikakis**

directrice de recherche

**Michel Pierssens**

codirecteur de recherche

**Bertrand Gervais**

membre du jury



## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire de recherche-crédation en littératures de langue française, j'aborde la question des rapports entre les procédés de réécriture (par exemple, l'intertextualité, l'intratextualité et l'autotextualité, mais aussi les figures de la répétition et de la correction) et l'effet de défamiliarisation (ou de distanciation) au moyen d'un essai sur le roman *Mercier et Camier* de Samuel Beckett et d'une création littéraire de mon cru : un livre-objet constitué de trente et une feuilles non paginées et non reliées, sur lesquelles je réécrits autant de fois l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert, en recourant à une mise en page qui défie le mode de lecture linéaire. Autant mon essai que ma création s'appliquent à montrer que les procédés de réécriture peuvent être employés pour produire un effet de défamiliarisation visant la fonction représentative de la littérature.

**Mots clés** : LITTÉRATURE ; NARRATOLOGIE ; LINGUISTIQUE ; INTERTEXTUALITÉ ; RÉÉCRITURE ; DÉFAMILIARISATION ; DISTANCIATION ; REPRÉSENTATION ; SAMUEL BECKETT ; *MERCIER ET CAMIER*



## **ABSTRACT**

In this creative Master's Thesis in French Literature, I address the issue of the relationship between processes of rewriting (eg, intertextuality, intratextuality and autotextuality, but also the figures of repetition and correction) and defamiliarization (or the distancing effect) by the means of an essay on the novel *Mercier et Camier* by Samuel Beckett and of a literary creation of my own, consisting of thirty-one unbounded and unpaginated sheets, on which I rewrote as many times the *incipit* of *Bouvard et Pecuchet* by Gustave Flaubert in a layout that defies linear reading. Both my essay and my creation intend to show that processes of rewriting can be used to defamiliarize the representative function of literature.

**Key words** : LITERATURE ; NARRATOLOGY ; LINGUISTICS ; INTERTEXTUALITY ; REWRITING ; DEFAMILIARIZATION ; DISTANCING EFFECT ; REPRESENTATION, SAMUEL BECKETT, *MERCIER AND CAMIER*





# TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES	VII
REMERCIEMENTS	XI
INTRODUCTION	1
LA DÉFAMILIARISATION	
VERFREMDUNGSEFFEKT ET OSTRANENIE	5
MERCIER ET CAMIER : QUELLE HISTOIRE ?	9
LA RÉÉCRITURE	
INTERTEXTUALITÉ	11
INTRATEXTUALITÉ	16
AUTOTEXTUALITÉ	21
RÉPÉTITION, <del>RÉPÉTITION</del> CORRECTION ET DÉFAMILIARISATION	
LE NARRATEUR	25
LES PERSONNAGES	34
DISCOURS DU NARRATEUR ET DES PERSONNAGES	41
PAR DELÀ LE DISCOURS	51
CONCLUSION	57
DEUX HOMMES-PARURES	61
AU LECTEUR	63
BIBLIOGRAPHIE	XIII



## **LISTE DES SIGLES**

**(constituée, en l'occurrence, d'un seul sigle)**

*MC* : Samuel Beckett. *Mercier et Camier*. Paris, Les Éditions de Minuit, « édition électronique », 2013.



À [...], qui se reconnaîtra.



## REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice, Catherine Mavrikakis, ainsi qu'à mon codirecteur, Michel Pierssens, pour la confiance qu'ils m'ont accordée durant la réalisation de ce projet ; merci au Conseil de recherches en sciences humaines du gouvernement du Canada de m'avoir soutenu financièrement durant mon année de rédaction ; merci à mes parents, Benoît Laflamme, Jacqueline Allard et Lucie Coupal de m'avoir soutenu de diverses manières depuis ma naissance (sans vous, la rédaction de ce mémoire eût été impossible, notamment parce que je ne serais pas né) ; merci à toute ma famille (Karina, Élodie...) et à mes amis (Antoine, Boris, Thara, Walid, etc.) de s'être montrés compréhensifs chaque fois que j'ai choisi de rédiger plutôt que de passer la soirée avec eux ; merci à Samuel Beckett, sans qui je n'aurais pas pu écrire un essai sur *Mercier et Camier*, et à Gustave Flaubert, sans qui je n'aurais pas pu réécrire *Bouvard et Pécuchet* ; merci à Gilles Farand, qui m'a appris à écrire ; merci aux membres de mon jury, qui jugeront, au cours des prochaines lignes, si j'ai bien appris ; et merci, enfin, à Marilyn Lauzon — je t'aime, souris !





## INTRODUCTION

[...] on attend que ça commence, le spectacle obligatoire, c'est long, on entend une voix, c'est peut-être une récitation, c'est ça le spectacle, quelqu'un qui récite, des morceaux choisis, éprouvés, sûrs, une matinée poétique, ou qui improvise, on l'entend à peine, c'est ça le spectacle, on ne peut pas partir, on a peur de partir, ailleurs c'est peut-être pire, on s'arrange comme on peut, on se tient des raisonnements, on est venu trop tôt, ici il faudrait du latin, ça ne fait que commencer, ça n'a pas encore commencé, il ne fait que préluder, que se racler la gorge, seul dans sa loge, il va se montrer, il va commencer, ou c'est le régisseur, il donne des instructions, le rideau va se lever, c'est ça le spectacle, attendre le spectacle, au son d'un murmure, on se raisonne, est-ce une voix après tout, c'est peut-être l'air, montant, descendant, s'étirant, tourbillonnant, cherchant une issue, parmi les obstacles, et où sont les autres spectateurs, on n'avait pas remarqué, dans l'état de l'attente, qu'on est seul à attendre, c'est ça le spectacle, attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi, qu'on puisse s'en aller, qu'on n'ait plus peur, on se raisonne, on est peut-être aveugle, on est sans doute sourd, le spectacle a eu lieu, tout est fini [...]

Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 157-158.

Comment commencer ? Le commencement, s'il y en a, recule, comme l'horizon, devant qui va à sa rencontre (et avance derrière qui le fuit) ; il se tient à l'écart, tient à cet écart — le commencement, comme l'horizon, est cet écart même, dont je ne peux me détourner, puisqu'il me cerne et que j'en suis l'œil, comme on dit aussi d'un œil qu'il est d'une tempête... J'appuie sur le déclencheur, le diaphragme se ferme et le miroir se relève : en un clin d'œil, j'arrête un commencement parmi d'autres possibles.

*Mercier et Camier*<sup>1</sup> est le titre d'un roman que Samuel Beckett écrit en français en 1946 pour ne le publier qu'en 1970 et qu'il traduit — ou réécrit — et publie en anglais en 1974. Autrement dit, le parcours éditorial de ce roman est marqué par un commencement difficile doublé d'un recommencement — qui est également une manière de ne pas finir, de se poursuivre après sa fin. Le voyage de Mercier et Camier, que raconte ce roman, est lui aussi marqué par un commencement difficile : au début du premier chapitre, en effet, le narrateur raconte que

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett. *Mercier et Camier*. Paris, Les Éditions de Minuit, « édition électronique », 2013, p. 88 ; désormais désigné entre crochets dans le corps du texte par le sigle *MC* suivi de l'indication de la pagination.

Camier arriva le premier au rendez-vous. C'est-à-dire qu'à son arrivée Mercier n'y était pas. En réalité, Mercier l'avait devancé de dix bonnes minutes. Ce fut donc Mercier, et non Camier, qui arriva le premier au rendez-vous. Ayant patienté pendant cinq minutes, en scrutant les diverses voies d'accès que pouvait emprunter son ami, Mercier partit faire un tour qui devait durer un quart d'heure. Camier à son tour, ne voyant pas Mercier venir, partit au bout de cinq minutes faire un petit tour. Revenu au rendez-vous un quart d'heure plus tard, ce fut en vain qu'il chercha Mercier des yeux. Et cela se comprend. Car Mercier, ayant patienté encore cinq minutes à l'endroit convenu, était reparti se dérouiller les jambes, pour employer une expression qui lui était chère. Camier donc, après cinq minutes d'une attente hébétée, s'en alla de nouveau, en se disant, Peut-être tomberai-je sur lui dans les rues avoisinantes. C'est à cet instant que Mercier, de retour de sa petite promenade, qui cette fois-ci ne s'était pas prolongée au-delà de dix minutes, vit s'éloigner une silhouette qui dans les brumes du matin ressemblait vaguement à celle de Camier, et qui l'était en effet. Malheureusement elle disparut, comme engloutie par le pavé, et Mercier reprit sa station. Mais après les cinq minutes en voie apparemment de devenir réglementaires il l'abandonna, ayant besoin de mouvement. Leur joie fut donc pendant un instant extrême, celle de Mercier et celle de Camier, lorsque après cinq et dix minutes respectivement d'inquiète musardise, débouchant simultanément sur la place, ils se trouvèrent face à face, pour la première fois depuis la veille au soir. Il était neuf heures cinquante. Soit :

	Arr.	Dép.	Arr.	Dép.	Arr.	Dép.	Arr.
Mercier	9.05	9.10	9.25	9.30	9.40	9.45	9.50
Camier	9.15	9.20	9.35	9.40	9.50		

Que cela pue l'artifice. [MC, p.9-10]

Cette série de faux départs ne constitue pas, dans le roman, un événement extraordinaire, puisque tout le voyage de Mercier et Camier ne consiste à vrai dire qu'en faux départs ! Les protagonistes, en effet, retournent sans cesse sur leurs pas chercher telle ou telle de leurs possessions dont ils croient avoir besoin, mais qu'ils ont abandonnée et qu'ils abandonnent de nouveau lorsqu'ils la retrouvent. Si Mercier et Camier ont du mal à partir, le narrateur a, quant à lui, du mal à se départir de sa narration. Vers la fin du dixième chapitre, il déclare, en effet, que

[c]e serait le moment de finir. Après tout c'est fini. Mais il y a encore le jour, tous les jours, et toute la vie la vie, on les connaît trop bien, les longs glissements posthumes, le gris trouble qui s'apaise, les clartés d'un instant, la poussière de l'achevé, se soulevant, tourbillonnant, se posant, parachevant. Cela se défend aussi. [MC, p. 157]

Ce passage marque la fin à la fois du voyage et du duo de Mercier et Camier. Ces derniers, en effet, sont rejoints, dans le onzième chapitre, par Watt, personnage éponyme d'un autre roman de Samuel Beckett. Ce chapitre marque ainsi un débordement, qu'on peut se figurer

autant de l'extérieur vers l'intérieur (*Watt* se prolongeant dans *Mercier et Camier*) que de l'intérieur vers l'extérieur (*Mercier et Camier* se prolongeant dans *Watt*).

*Mercier et Camier*, qui n'en finit plus de commencer et de finir, représente-t-il une histoire ? Peut-on produire une narration sans histoire ? Nous avons hérité d'Aristote une conception selon laquelle l'histoire est un tout constitué, par définition, d'un commencement, d'un milieu et d'une fin. Cette définition laisse peu de place à la redondance et à la contradiction ; aussi l'utilisation des figures de la répétition et de la correction — qui constituent, pour moi, les procédés de la réécriture — appellent-ils une nouvelle conception poétique. Selon Aristote, en effet, « le poète doit être poète d'histoires [*tôn muthôn poiètèn*] plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation [*kata tèn mimèsin*] qu'il est poète<sup>2</sup> ». À ce poète s'opposerait celui qui, en employant des procédés de réécriture, ne représenterait aucune histoire, mais dénoncerait plutôt l'illusion d'une représentation.

Dans ce mémoire de maîtrise, je formule l'hypothèse que les procédés de la réécriture peuvent être employés pour produire un effet de défamiliarisation visant la fonction représentative de la littérature. Je vérifie cette hypothèse aux moyens d'un essai et d'une création. Dans la première partie de mon essai, je définis d'abord ce que j'entends par effet de défamiliarisation à partir d'une analyse comparative des concepts du *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht et de l'*ostranenie* de Viktor Chklovski. Dans la deuxième partie, je m'intéresse ensuite au phénomène de la réécriture dans *Mercier et Camier* considéré, successivement, du point de vue de l'intertextualité, de l'intratextualité et de l'autotextualité. Dans la troisième partie, enfin, je me livre à une analyse linguistique et narratologique des procédés de la répétition et de la correction employés dans ce roman par rapport au narrateur, aux personnages et à leurs discours. Comme l'indique le titre de mon mémoire, mon essai est suivi d'une création intitulée *Deux hommes-parures*, dans laquelle je reprends à mon compte le projet de défamiliarisation que j'attribue à Samuel Beckett. Je présente cette création plus en détail dans ma conclusion.

---

<sup>2</sup> Aristote. *La Poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 67.



## LA DÉFAMILIARISATION

### ***Verfremdungseffekt et ostranenie***

Dans cette partie, je compare le concept de l'« *ostranenie* » que le théoricien russe Viktor Chklovski présente dans *L'Art comme procédé*<sup>3</sup> et le concept du « *Verfremdungseffekt* » que le dramaturge allemand Bertolt Brecht présente dans *L'Art du comédien*.<sup>4</sup> Je m'intéresse notamment aux procédés par lesquels on peut obtenir ces effets, ainsi qu'aux objectifs que l'on peut poursuivre en employant ces procédés.

On traduit souvent *ostranenie* par « défamiliarisation ». Ce mot est constitué du nom commun « familiarisation », qui désigne l'action de rendre quelqu'un familier avec quelqu'un ou quelque chose, et du préfixe « dé- », qui indique que c'est, en fait, du contraire de cette action dont il s'agit. La familiarité implique une proximité, à laquelle s'oppose la distance : on traduit justement *Verfremdungseffekt* par l'expression « effet de distanciation ». Dans le contexte de ce mémoire, j'amalgame les concepts de Chklovski et de Brecht et désigne cet amalgame par l'expression « effet de défamiliarisation ».

Cet effet semble s'opposer à une conception négative de l'habitude. Ainsi, dans *L'Art comme procédé*, Chklovski écrit : « Si nous étudions les lois générales de la perception, nous verrons qu'en devenant habituelles, les actions deviennent automatiques.<sup>5</sup> » Brecht, quant à lui, écrit : « Pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaire.<sup>6</sup> » L'habitude s'oppose à la perception selon le théoricien russe et à la connaissance selon le dramaturge allemand. L'*ostranenie* et le *Verfremdungseffekt* s'opposent donc à l'habitude sur deux modes différents.

Pour Chklovski, l'habitude entraîne un double processus d'algébrisation et d'automatisation, qui consiste à remplacer les objets du réel par des symboles : « Dans le processus d'algébrisation, d'automatisation de l'objet, nous obtenons l'économie maximale des

---

<sup>3</sup> Victor Chklovski. *L'art comme procédé*. Trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht. « L'art du comédien » in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

<sup>5</sup> Victor Chklovski. *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> Bertolt Brecht.. *op. cit.*, p. 910.

forces perceptives : les objets sont soit donnés par un seul de leurs traits, par exemple par un nombre, soit reproduits comme si l'on suivait une formule, sans même qu'ils apparaissent à la conscience.<sup>7</sup> » *L'ostranenie* oppose à cette économie maximale une dépense maximale : il s'agit en effet d'« [accroître] la durée et la difficulté de la perception.<sup>8</sup> » En d'autres termes (ceux, en l'occurrence, de la sémiologie linguistique de Ferdinand de Saussure), l'effet de défamiliarisation vise donc à accroître l'opacité du signifiant ; c'est-à-dire, à remettre en question sa transparence et, avec elle, l'illusion qu'il donne un accès direct au signifié et au référent.

Pour Brecht, « l'homme qui le premier considéra avec étonnement les oscillations d'une lampe au bout d'un fil en trouvant extrêmement insolite, et non pas normal, que cette lampe oscillât, et qu'elle oscillât de telle manière et pas autrement, cet homme-là fit un grand pas sur le chemin de la compréhension du phénomène et donc de sa maîtrise.<sup>9</sup> » L'habitude est ce qui empêche l'homme de considérer les objets avec étonnement. Le *Verfremdungseffekt* consiste donc à rendre « insolite ce qui est banal, étonnant ce à quoi on est habitué.<sup>10</sup> » Cet étonnement semble, en l'occurrence, accroître la durée et l'effort de l'observation.

L'habitude se range du côté de la fréquence itérative et la surprise, de celui de l'événement au sens où le philosophe Jacques Derrida emploie ce terme, c'est-à-dire de l'événement singulier, « qu'on ne voit pas venir, [...] qu'on attend sans attendre et sans horizon d'attente.<sup>11</sup> » *L'ostranenie* prétend reconstituer l'événement idéal d'une première perception ; autrement dit, décrire ce qui se passe de description, tant on a l'habitude de le voir, comme si on ne l'avait jamais vu. Chklovski écrit, en effet : « Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non comme identification de quelque chose de déjà connu.<sup>12</sup> » Le mot traduit par « vision » dans le texte en français n'a peut-être pas l'acception d'« apparition surnaturelle » dans le texte original russe, mais cette traduction rend bien l'idée d'une première manifestation qui semble échapper aux lois de la nature et qui, pareillement à la conception du *Verfremdungseffekt* de Brecht, demande ainsi qu'on s'y arrête.

---

<sup>7</sup> Victor Chklovski. *op. cit.*, p. 22.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> Bertolt Brecht. *op. cit.*, p. 825.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 829.

<sup>11</sup> Jacques Derrida et Bernard Stiegler. *Échographies de la télévision, entretiens filmés*. Paris, Galilée, 1996, p. 119.

<sup>12</sup> Victor Chklovski. *op. cit.*, p. 23

On pourrait croire que la défamiliarisation s'oppose, avec la surprise, à l'itération, mais ce n'est pas toujours le cas : au contraire, le *Verfremdungseffekt* est associé à la fréquence itérative dans plusieurs exemples qu'en donne Brecht. Ce dernier écrit notamment, à propos du jeu distancié dans le théâtre chinois : « Dans les instants où le personnage représenté est la proie d'une profonde excitation, l'artiste prend une mèche de cheveux entre ses dents et la coupe. Mais il n'y a rien d'éruptif dans ce geste. On dirait un rite. Il s'agit manifestement de la répétition d'un processus par un tiers, d'une description, pleine d'art, il est vrai.<sup>13</sup> » Plus loin, il ajoute : « On peut distancier une visite, le traitement infligé à des ennemis, une rencontre d'amoureux, la signature d'un accord commercial, etc., en les représentant comme s'il s'agissait d'usages établis.<sup>14</sup> » Or, si ces usages sont établis, en effet, pour les personnages dans leur univers fictif, ils ne le sont pas pour les spectateurs dans l'univers réel. Inattendue de ces derniers, la fréquence itérative est ce qui, en l'occurrence, produit le *Verfremdungseffekt*.

Dans les deux exemples précédents, le procédé de défamiliarisation consiste à décrire un événement surprenant comme s'il se répétait pour une énième fois. Chklovski fournit l'exemple du procédé contraire en écrivant, à propos de l'auteur russe Léon Tolstoï, que

le procédé d'étrangéisation consiste à ne pas appeler l'objet par son nom, mais à le décrire comme s'il était vu pour la première fois, et à décrire un incident comme s'il survenait pour la première fois également, et cela en n'utilisant pas pour cette description les noms usuels des parties constitutives de cet objet, mais en se servant des noms usités pour appeler les parties constitutives d'autres objets.<sup>15</sup>

Quoiqu'inverses, le procédé décrit par Brecht et celui décrit par Chklovski fonctionnent tous les deux selon le principe de la permutation de l'itératif et du singulier (ou du singulier et de l'itératif). Ce qui importe, en effet, c'est cette permutation, qui, pour être efficace, doit être repérable. Brecht écrit à ce propos :

Ainsi représenté, le processus particulier, unique (on devrait d'ailleurs absolument lui conserver cette singularité, cette unicité, en montant ses traits originaux), se trouve distancié, parce que le comportement qui se manifeste là apparaît comme général et devenu coutumier. Le simple fait de se demander si le processus (ou l'une de ses composantes) pourrait devenir une coutume suffit à le distancier.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Bertolt Brecht. *op. cit.*, p. 822.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 831

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>16</sup> Bertolt Brecht. *op. cit.*, p. 831.

La permutation est-elle la seule opération qui produit un effet de défamiliarisation ? Non, puisque Brecht attribue aussi cet effet à des procédés où elle n'est pas opérante, notamment dans l'exemple suivant : « l'artiste chinois ne joue pas comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait encore un quatrième. Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui. Ainsi disparaît une illusion qu'entretient la scène européenne. Le spectateur ne peut plus avoir l'illusion d'être le témoin invisible d'un événement qui se déroulerait dans la réalité.<sup>17</sup> » Ce spectateur ne peut pourtant pas non plus renoncer à cette illusion, puisque le succès de sa collaboration interprétative en dépend. Cette posture le contraint donc à un *doublethink* orwellien, c'est-à-dire à croire simultanément deux propositions mutuellement exclusives : en l'occurrence (et pour reprendre la formulation de Catherine Bouko dans *Théâtre et Réception : Le spectateur Postdramatique*), qu'il est « à la fois destinataire de la fiction — produit des relations entre les personnages — et de la performance des comédiens<sup>18</sup> », alors que « l'acteur et le personnage ne sont qu'une seule et même personne.<sup>19</sup> » Ce paradoxe, quoiqu'inhérent à la forme théâtrale, est accentué dans le théâtre de Brecht, et l'effet de défamiliarisation semble consister en cette accentuation.

Qu'un même processus puisse être considéré à la fois comme singulier et comme itératif constitue un paradoxe semblable : dans les deux cas, un processus ne coïncide pas avec lui-même. C'est la mise en relief de cette non-coïncidence avec soi que je retiens comme fonction des procédés de défamiliarisation.

Pourquoi Chklovski et Brecht s'intéressent-ils à cette mise en relief ? Chklovski assigne un objectif sensualiste à l'*ostranenie* : sans elle, « la vie [s'écoule], tombant dans le néant. L'automatisation dévore les objets, les habits, les meubles, votre épouse et la peur de la guerre.<sup>20</sup> » Il ajoute, plus loin : « Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre, il existe ce qu'on appelle l'art.<sup>21</sup> » Brecht poursuit quant à lui un objectif pédagogique : le *Verfremdungseffekt* doit permettre au spectateur de prendre le recul nécessaire pour comprendre et, donc, maîtriser les processus qui sont

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Catherine Bouko, *Théâtre et Réception : Le spectateur Postdramatique*. Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2010, p. 51.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Victor Chklovski. *op. cit.*, p. 22.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 2.



représentés sur scène. À plusieurs reprises, le dramaturge allemand souligne ses emprunts à la méthode scientifique. Il écrit : « Qu'on n'aille pas s'exclamer que l'attitude décrite ici convient à la science, mais pas à l'art ! Pourquoi l'art ne s'efforcerait-il pas, bien entendu avec ses moyens propres, d'apporter sa contribution à l'accomplissement de cette grande tâche sociale qu'est la maîtrise de la vie ?<sup>22</sup> » Le théâtre épique de Brecht vise, en effet, à donner au spectateur les moyens d'agir, et ce, dans une perspective révolutionnaire. C'est pourquoi il s'oppose au théâtre aristotélicien qui, par la purgation des passions que permet l'identification, vise, au contraire, à maintenir l'ordre social.

### ***Mercier et Camier* : quelle histoire ?**

Quelle qu'est-ce qui ne coïncide pas avec soi dans *Mercier Camier* ? À la lecture de ce roman, je me suis dit « voilà un roman que je ne saurais résumer ». Je me suis donc demandé « qu'est-ce qui est résumable dans un roman ? » Ce n'est pas, pour reprendre les catégories de Gérard Genette, la narration ou le récit, mais l'histoire, que l'on conçoit comme le signifié du roman, par opposition au récit et à la narration que l'on conçoit comme son signifiant. Que présuppose le résumé ? Qu'il est possible d'abstraire le signifié du signifiant — ou l'histoire, de sa narration — et qu'il peut-être pertinent de le faire, comme si le roman était l'expression ou la représentation d'une histoire et comme si cette histoire existait indépendamment de cette expression ou de cette représentation.

Dans un résumé, on ne conserve généralement que les éléments essentiels à la compréhension de l'histoire — mais qu'est-ce que « comprendre » une histoire ? « Comprendre » vient du latin « *comprehendere* », qui signifie « saisir » et « retenir » : comprendre une histoire serait donc la prendre avec soi, ce qui n'est possible que si elle constitue un tout, par définition cohérent et fini.

La cohérence de l'histoire est assurée par le principe d'enchaînement causal des séquences narratives ; et sa finitude, par celui de tension narrative. L'articulation de ces deux principes produit le schéma narratif, dans lequel la situation initiale et la situation

---

<sup>22</sup> Bertolt Brecht. *op. cit.*, p. 825.

finale servent surtout à mettre en relief la tension narrative qui s'exerce à partir de l'élément déclencheur, à travers les péripéties et jusqu'au dénouement.

Le fait que, dans *Mercier et Camier*, chaque troisième chapitre soit un « Résumé des deux chapitres précédents » suggère que ce roman est effectivement résumable, mais les résumés en question sont des listes de propositions qui, le plus souvent, semblent n'entretenir aucun rapport de cause à effet les unes avec les autres. Les résumés apparaissent ainsi pour ce qu'ils sont, en l'occurrence des réécritures qui servent surtout à mettre en relief le non-respect des principes de tension narrative et d'enchaînement causal des séquences narratives.

Le premier de ces principes est censé inciter à une lecture rapide ; le second, rendre la lecture facile. Je rappelle que, pour Chklovski, la défamiliarisation vise à accroître la difficulté et la durée de la perception de l'œuvre d'art. Ainsi, dans *Mercier et Camier*, le procédé de réécriture semble produire un effet de défamiliarisation. Mon hypothèse est que l'objectif de la défamiliarisation beckettienne n'est ni celui de l'*ostranenie* schklovskienne ni celui du *Verfremdungseffekt* brechtien ; qu'il ne s'agit, en effet, ni de faire voir ni de faire comprendre ce qu'est censée représenter la narration, mais, au contraire, de dénoncer cette représentation comme illusion.

## LA RÉÉCRITURE

Dans dans cette partie de mon essai, je pousse plus avant mon analyse de la défamiliarisation dans *Mercier et Camier* en m'intéressant, notamment, à la réécriture en tant que procédé de défamiliarisation. Je conçois la réécriture comme l'action d'écrire, soit *de nouveau*, c'est-à-dire encore une fois, soit *à nouveau*, c'est-à-dire, cette fois, d'une façon différente de la première. Selon cette conception, la réécriture consiste, tantôt en l'emploi de figures de la répétition produisant un effet de redondance, tantôt en l'emploi de figures de la correction produisant un effet de contradiction. Un texte ou une partie de texte peuvent être répétés ou corrigés dans un texte d'un autre auteur, dans un texte du même auteur ou à l'intérieur du même texte, ce qui correspond aux trois modalités de rapports que des textes peuvent entretenir entre eux selon Lucien Dällenbach,<sup>23</sup> soit l'intertextualité, l'intratextualité, et l'autotextualité. Dans cette partie, je ne prétends pas offrir une analyse exhaustive de ces modalités dans *Mercier et Camier*, mais plutôt un aperçu de leur emploi en tant que procédés de défamiliarisation.

### Intertextualité

Dans *Palimpseste*, Gérard Genette désigne cinq types de relations transtextuelles, dont l'intertextualité, qu'il définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.<sup>24</sup> » Genette poursuit en identifiant trois formes d'intertextualité :

Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.<sup>25</sup>

Ces trois formes permettent d'identifier deux axes en fonction desquels analyser un intertexte, soit l'axe déclaré/non déclaré et l'axe littéral/non littéral. Ainsi, mon premier

---

<sup>23</sup> Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte » in *Poétique*, N° 27, août 1976, p. 282-296.

<sup>24</sup> Gérard Genette. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

<sup>25</sup> *Ibid.*

exemple survient au milieu du cinquième chapitre sous la forme d'une citation insérée dans l'échange suivant :

C'est que mon rêve m'avait repris, dit Mercier.  
Oui, dit Camier, au lieu de m'écouter tu ne penses qu'à me raconter ton rêve. Tu n'ignores pas cependant ce que nous avons arrêté à ce sujet : pas de récits de rêve, sous aucun prétexte. Une convention analogue nous interdit les citations.  
Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier, est-ce une citation ?  
Lo bello quoi ? dit Camier.  
Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier.  
Comment veux-tu que je sache ? dit Camier. Ça m'en a tout l'air. Pourquoi ?  
Ce sont des mots qui me bruissent dans la tête depuis hier, dit Mercier, et me brûlent les lèvres. [MC, p. 88]

Dans cet échange, Mercier se demande si l'énoncé « Lo bello stilo che m'ha fatto onore » est une citation. La question se pose, en effet : un énoncé peut-il être une citation à l'insu de son énonciateur ? La citation est-elle un fait d'intentionnalité ? Comme le dit Michel Lafon dans *Borges ou la réécriture* :

On peut être influencé par un livre que l'on a convenablement oublié ou retrouver, d'une culture ancienne dont on s'est abondamment nourri, un précieux linéament ; on peut subir l'impact de ce qu'on n'a pas lu, ou peut, enfin, retrouver ce que l'on n'a jamais su, reconnaître ce que l'on n'a jamais vu, et reproduire ce que l'on n'a jamais lu.<sup>26</sup>

Mercier, disant que « Lo bello stilo che m'ha fatto onore » sont des mots qui lui bruissent dans la tête et qui lui brûlent les lèvres, se doute qu'ils ne sont pas les siens, mais ne sait pas pour autant à qui les attribuer. Dans le contexte restreint de son énonciation, ils constituent donc, pour ainsi dire, une « citation orpheline ». Qu'en est-il, toutefois, de ces mots considérés dans le contexte plus large de la narration dans laquelle ils sont rapportés ? Selon la définition de Genette, la citation apparaît traditionnellement entre guillemets, avec ou sans référence précise. Or, dans ce passage, point de guillemets<sup>27</sup> : seuls le changement de langue et l'interrogation de Mercier signalent, plus ou moins explicitement, l'intertextualité. Ils la

---

<sup>26</sup> Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*. Paris, Seuil, 1990, p. 37.

<sup>27</sup> *Mercier et Camier* serait, par ailleurs, absolument exempt de guillemets, si ce n'était d'une exception, dans le résumé du huitième chapitre, « "Les fleurs sont dans le vase." [MC, p. 143] », qu'on peut considérer comme la citation du même syntagme qui apparaît effectivement à la fin du huitième chapitre, page 140.

signalent, en effet, car l'hypothèse intertextuelle est certainement celle qui offre l'interprétation la plus satisfaisante d'un énoncé qui, autrement, semble aléatoire.

Dans son livre intitulé *Beckett's Dantes : Intertextuality in the Fiction and Criticism*,<sup>28</sup> Daniela Caselli identifie la citation de Mercier au quatre-vingt-septième vers du premier chant de l'« Enfer » de *La Divine Comédie* de Dante. Voici la citation replacée dans son contexte :

« Or se' tu quel Virgilio e quella fonte  
che spandi di parlar sì largo fiume? »,  
rispuos'io lui con vergognosa fronte.

« O de li altri poeti onore e lume,  
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
che m' ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m' ha fatto onore.<sup>29</sup>

Dans *Mercier et Camier*, la citation fonctionne comme une synecdoque de ce passage de la *Divine Comédie* dans lequel Dante reconnaît Virgile, dont il a reçu, dit-il, le beau style qui lui a fait honneur. La question de Mercier est donc, littéralement : le beau style qui m'a fait honneur, est-ce une citation ? Dans *Palimpseste*, Gérard Genette désigne l'imitation du style comme un procédé propre au pastiche, qui est un des genres par lesquels s'exprime l'hypertextualité. Genette, en effet, « appelle [...] hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur [que Genette appelle, celui-là, hypotexte] par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons

---

<sup>28</sup> Daniela Caselli. *Beckett's Dantes : Intertextuality in the Fiction and Criticism*. Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 113.

<sup>29</sup> Dante Alighieri. *La Commedia Secondo L'antica Vulgata*. 4 vol. Ed. Giorgio Petrocchi. Firenze, le Lettere, 1994, Inferno, Canto I, 79-87. Voici une traduction en français de ce passage : « "Es-tu donc ce Virgile, et cette source / qui du parler épand si large fleuve ?" / lui répondis-je la honte au front. / "Ô des autres poètes honneur et lumière, / me vaillent la longue étude et le vif amour / qui m'ont fait rechercher ton livre. / Tu es mon maître et tu es mon auteur ; / seul tu es celui de qui j'ai reçu / le beau style qui m'a fait honneur. » (Dante Alighieri, *La Divine Comédie*. Trad. Lucienne Portier. Paris, Éditions du Cerf, coll. « Sagesses chrétiennes », 2000, p. 35.)

*imitation*.<sup>30</sup> » Ainsi, il est fort à propos que la question de Mercier sur l'intertextualité, qui aurait pu convoquer n'importe quel énoncé, en convoque un portant sur l'hypertextualité. Ce télescopage semble, en effet, on ne peut plus prémédité de la part du narrateur. Dans le contexte du discours de ce dernier, « Lo bello stilo che m'ha fatto onore » constitue ainsi une citation déclarée — quoique par d'autres marqueurs que les guillemets — et littérale, mais employée de telle manière qu'elle semble formuler un commentaire sur le roman où elle apparaît, voire sur la littérature en général considérée comme pratique intertextuelle.

À la fin du dixième chapitre de *Mercier et Camier* survient un deuxième exemple d'intertexte, cette fois non déclaré et non littéral, c'est-à-dire une allusion, en l'occurrence, à la *Divine Comédie*. Le narrateur rapporte, en effet, à propos de Mercier et Camier :

[...] qu'il peut arriver que l'un des deux s'arrête, s'assied au bord de la route, presque dans la tourbière, pour se reposer, ou pour mieux réfléchir, ou pour ne plus réfléchir, les raisons ne manquent jamais pour s'arrêter, et que l'autre arrive, celui qui était derrière, et voit cette sorte d'ombre de Sordel, mais sans y croire, enfin sans y croire assez pour pouvoir se jeter dans ses bras, ou lui flanquer un coup de pied à l'envoyer cul par-dessus tête dans les fondrières. [MC, p. 160.]

Cette comparaison à une « ombre de Sordel » assise au bord de la route ne se comprend pleinement que comme une allusion au poème de Dante : en effet, dans le sixième chant du *Purgatoire*, Dante et Virgile rencontrent, parmi les ombres des pécheurs qui, attendant de faire pénitence, ont été surpris par une mort violente et ne se sont repentis qu'à leur dernier moment, celle d'un dénommé Sordello, à qui ils demandent le meilleur chemin vers le sommet du purgatoire et qui leur demande, en retour, quel est leur pays et quelle a été leur vie. Lorsque Virgile lui apprend qu'il est son compatriote, Sordello se lève et l'embrasse.

Cette allusion du narrateur et la citation de Mercier s'explicitent mutuellement en tant que phénomènes intertextuels renvoyant à la même œuvre et, quoiqu'elles ne soient pas accompagnées de références précises à cette dernière, leur pleine interprétation nécessite qu'on s'y réfère précisément. Inversement, au début du quatrième chapitre de *Mercier et*

---

<sup>30</sup> Gérard Genette. *op. cit.*, p. 14. Genette fournit, pour illustrer sa distinction entre transformation simple et transformation indirecte, l'exemple suivant : « La transformation qui conduit de *l'Odyssée* à *Ulysse* peut être décrite (très grossièrement) comme une transformation *simple*, ou *directe* : celle qui consiste à transposer l'action de *l'Odyssée* dans le Dublin du XX<sup>e</sup> siècle. La transformation qui conduit de la même *Odyssée* à *l'Énéide* est plus complexe et plus indirecte, malgré les apparences (et la plus grande proximité historique), car Virgile ne transpose pas, d'Ogygie à Carthage et d'Ithaque au Latium, l'action de *l'Odyssée* : il raconte une toute autre histoire (les aventures d'Énée, et non plus d'Ulysse), mais en s'inspirant pour le faire du type (générique, c'est-à-dire à la fois formel et thématique) établi par Homère dans *l'Odyssée* (et, en fait, également dans *l'Iliade*), ou, comme on l'a bien dit pendant des siècles, en *imitant* Homère. » *Idem*, p. 12-13.

*Camier* survient un troisième exemple d'intertextualité, une allusion à *l'Illiade* d'Homère accompagnée d'une référence complète, mais inutile. Le narrateur rapporte le discours d'un personnage, Madden, qui déclare :

Camarades, que je leur disais, moi qui ne savais pas écrire, camarades, Homère nous apprend, *Illiade* chant trois, vers quatre-vingt-cinq et suivants, en quoi consiste le bonheur sur terre, c'est-à-dire le bonheur. Oh, je ne les épargnais pas. Potopompos scroton évohé, que je leur disais. [MC, p. 53.]

Les vers quatre-vingt-cinq et suivant du troisième chant de *L'Illiade* rapportent, d'abord, le discours d'Hector qui propose que l'issue de la guerre de Troie soit déterminée par un combat singulier entre Pâris et Ménélas, puis le discours de ce dernier, qui accepte la proposition d'Hector. Autrement dit, ces vers ne nous apprennent pas « en quoi consiste le bonheur sur terre, c'est-à-dire le bonheur ». Cette réduction du bonheur possible au seul bonheur terrestre est d'ailleurs intéressante si l'on considère l'intertexte dantesque : point de béatitude, en effet, pour Madden qui, en descendant du train où il a rencontré Mercier et Camier, leur dit : « Vous ne descendez pas ? dit le vieillard. Vous avez raison. Il n'y a que les damnés qui descendent ici. »

Incidentement, peut-être, il est question, dans les vers auxquels réfère Madden, du sacrifice d'agneaux et de brebis, ce qui n'est pas sans rapport avec la spécialité dont se réclame le personnage, soit « l'abattage des petits agneaux, bouvillons et chevreaux [MC, p. 51.] » La référence semble néanmoins aléatoire, ce que signale assez clairement la parenthèse « moi qui ne savais pas écrire », puisqu'elle sous-entend que le personnage ne sait peut-être pas lire non plus.

La référence à *l'Illiade* semble aléatoire lorsqu'on la considère dans le contexte du discours de Madden, mais, dans celui, plus général, du roman, elle autorise l'interprétation du personnage d'Hélène en fonction d'un rapport hypertextuel avec le personnage du même nom dans le poème d'Homère. L'Hélène prostituée de *Mercier et Camier* semble ainsi parodier l'Hélène de *l'Illiade*, pour la possession de laquelle est déclarée la guerre de Troie.

L'énoncé « Potopompos scroton évohé » dans le passage que j'ai cité peut passer pour une citation, mais il ne se retrouve pas dans le texte original de *l'Illiade* : ce n'est d'ailleurs même pas du grec ! Si « évohé » est bien un « cri poussé par les Bacchants et les Bacchantes pour invoquer Dionysos.<sup>31</sup> », il s'agit d'un mot français emprunté au mot latin « evoe », lui-même emprunté au mot grec « εὐοῖ ». « Scroton » est un mot de français classique,

---

<sup>31</sup> « Évo(h)é » in *Trésor de la langue française informatisé* [En ligne]. <http://atilf.atilf.fr> (Page consultée le 2 août 2013)

supplanté, en français moderne, par la forme concurrente « scrotum », empruntée directement du latin. Quant au mot potopompos, il semble constitué du préfixe grec « poto- », qui désigne l'action de boire, et de l'adjectif latin « pomposus », qui a donné le mot français « pompeux ». Autrement dit, « Potopompos scroton évohé » est un énoncé dans une langue inventée, mélange approximatif de grec ancien, de latin et de français.

Ainsi, contrairement aux références à la *Divine Comédie*, les références à *l'Illiade* fonctionnent indépendamment de leur référent : peu importe, en effet, que l'allusion aux vers quatre-vingt-cinq et suivant du troisième chant de *l'Illiade* ne soit pas pertinente, ou que l'énoncé en faux grec ancien ne veuille à peu près rien dire (sinon, peut-être, quelque chose d'obscène), puisqu'ils constituent en fait des simulacres de référence connotant une fausse érudition et, en tant que tels, parodient la pratique même de l'intertextualité.

## Intratextualité

En plus de présenter des exemples d'intertextualité générale en citant ou en faisant allusion à des textes d'autres auteurs, *Mercier et Camier* présente des exemples d'intertextualité restreinte aux autres œuvres de Samuel Beckett. Ce rapport, qui, selon la typologie de Lucien Dällenbach, en est un d'« intratextualité », se manifeste notamment au onzième chapitre, dans lequel apparaît Watt, personnage éponyme d'un autre roman que Beckett publie d'abord en anglais en 1953, puis en français en 1968. Watt se présente ainsi à Mercier et à Camier :

Je suis Watt, dit Watt. Je suis méconnaissable, en effet.

Watt ? dit Camier. Ce nom ne me dit rien.

Je suis peu connu, c'est exact, dit Watt, mais je le serai, un jour. Je ne dis pas universellement, il y a peu de chances par exemple que ma notoriété pénètre jusqu'aux habitants de Londres ou de Cuq-Toulza. [MC, p. 168.]

De quelle notoriété Watt est-il en train de parler, sinon de celle dont il jouit en tant que personnage d'un roman de Beckett ? Peut-être alors est-il méconnaissable parce qu'il s'exprime en français dans la version originale de *Mercier et Camier*, alors qu'il s'exprime en anglais dans la version originale de *Watt* ? Les premiers mots qu'il adresse à Camier sont « Le monde est petit [MC, p. 167.] », locution par laquelle il exprime l'étonnement que suscite en lui leur rencontre. Il est étonnant, en effet, que le protagoniste de *Watt* surgisse à la fin du roman de Mercier et Camier, mais moins étonnant, puisqu'il y surgit, qu'il y rencontre ces



derniers. Ainsi, tout le discours de Watt peut-être interprété comme un discours ironique sur l'intratextualité. En tant que tel, ce discours témoigne de la conscience qu'a Watt d'être un personnage : il transgresse ainsi le palier de fiction narrative auquel il appartient pour se considérer depuis le palier de fiction narrative supérieur, ce qui correspond à la définition de la mise en abîme selon Gérard Genette.

Si Watt accuse la fictionnalité du voyage de Mercier et Camier en y apparaissant en tant que personnage d'un autre roman, d'autres personnages de *Mercier et Camier*, dans la mesure où ils partagent leurs noms avec des personnages de *Watt* sans pour autant leur correspondre, accusent eux aussi cette fictionnalité à leur manière.

En effet, au début du quatrième chapitre de *Mercier et Camier*, Mercier appelle « monsieur Gall » celui que les autres personnages, ainsi que le narrateur, appellent « monsieur Gast », ou « le gérant ». Or, au début du deuxième chapitre de *Watt*, le personnage éponyme du roman ouvre la porte aux Gall, père et fils, venus depuis la ville pour accorder le piano. De la même manière, dans la deuxième moitié du quatrième chapitre de *Mercier et Camier* apparaît un personnage que monsieur Gast appelle « monsieur Graves » : dans *Watt*, le personnage du jardinier s'appelle lui aussi monsieur Graves. On peut imputer cette redondance onomastique à une coïncidence intradiégétique exceptionnelle, mais elle signale de manière plus convaincante un choix narratif délibéré visant à contrer l'effet de réel que produit autrement un détail potentiellement insignifiant, comme le nom d'un personnage.

L'intertextualité avec *Watt* ne concerne pas seulement les personnages. On peut, en effet, percevoir dans le résumé du huitième chapitre de *Mercier et Camier*, qui fait état d'un passage intitulé « Le cul et la chemise, avec graphiques (passage entièrement supprimé). [MC, p. 142.] », la récurrence, sous une autre forme, du procédé de l'addenda employé dans *Watt*, à propos duquel le narrateur de ce roman déclare : « On étudia avec soin les matériaux précieux et éclatants qui suivent et que seuls le dégoût et l'épuisement ont exilés du corps de l'ouvrage.<sup>32</sup> »

Autant l'addenda dans *Watt* que la mention du passage supprimé dans *Mercier et Camier* révèlent de manière explicite l'existence, pour chaque roman, d'au moins un avant-texte. En rappelant qu'il aurait pu être tout autre, chaque roman se dédouble et se distancie ainsi de lui-même, sans qu'il soit nécessaire de recourir à la critique génétique pour s'en

---

<sup>32</sup> Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 299.

rendre compte. Je laisse donc à d'autres le soin de comparer *Mercier et Camier* à cet autre roman qu'il aurait pu être et à propos duquel Richard L. Admussen, dans son livre intitulé *The Samuel Beckett Manuscripts : A Study*, nous apprend qu'il devait s'intituler « VOYAGE | DE MERCIER ET CAMIER | AUTOUR DU POT | DANS | LES BOSQUETS DE BONDY<sup>33</sup> », pour m'intéresser plutôt aux rapports qu'entretiennent avec lui ce qui peut passer, à tout le moins en ce qui concerne certains passages, pour son adaptation théâtrale, soit *En attendant Godot*, et cet autre roman qui, plus que sa simple traduction, en est une réécriture, soit *Mercier and Camier*.

Dans *En attendant Godot*, des échanges entre Vladimir et Estragon rappellent certains échanges entre Mercier et Camier. Ainsi, au milieu du cinquième chapitre de *Mercier et Camier*, ces derniers déclarent :

C'est que mon rêve m'avait repris, dit Mercier.

Oui, dit Camier, au lieu de m'écouter tu ne penses qu'à me raconter ton rêve. Tu n'ignores cependant pas ce que nous avons arrêté à ce sujet : pas de récits de rêve, sous aucun prétexte. [MC, p. 88.]

Or, dans le premier acte d'*En attendant Godot*, une convention analogue semble interdire les récits de rêve à Vladimir et Estragon :

ESTRAGON. — J'ai fait un rêve.

VLADIMIR. — Ne le raconte pas !

ESTRAGON. — Je rêvais que...

VLADIMIR. — NE LE RACONTE PAS !

ESTRAGON (*geste vers l'univers*). — Celui-ci te suffit ? (*Silence.*) Tu n'es pas gentil, Didi. À qui veux-tu que je raconte mes cauchemars privés, sinon à toi ?

VLADIMIR. — Qu'ils restent privés. Tu sais bien que je ne supporte pas ça.<sup>34</sup>

De la même manière, vers la fin du quatrième chapitre de *Mercier et Camier*, un personnage s'appelant Conaire (peut-être, grossièrement, à cause de l'air qu'il a) demande à monsieur Gast de deviner son âge :

Monsieur Conaire recula et prit une pose avantageuse.

---

<sup>33</sup> Richard L. Admussen. *The Samuel Beckett Manuscripts : A Study*. Boston, G. K. Hall, 1979, p. 67.

<sup>34</sup> Samuel Beckett. *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 19.

Quel âge me donneriez-vous ? dit-il. Il enleva sa casquette. Bas les masques, dit-il. Il tourna lentement sur lui-même. Allez-y, dit-il, ne me ménagez pas.

Monsieur Gast nomma un chiffre.

Merde, dit monsieur Conaire, en plein dans le mille. [MC, p. 70.]

Dans le premier acte d'*En attendant Godot*, c'est cette fois Pozzo qui essaie de deviner l'âge de Vladimir :

POZZO. — Vous êtes sévères. (A Vladimir). Quel âge avez-vous, sans indiscrétion ?

(Silence.) Soixante ?... Soixante-dix ?... (A Estragon.) Quel âge peut-il bien avoir ?

ESTRAGON. — Demandez-lui.<sup>35</sup>

On peut considérer les deux passages d'*En attendant Godot* comme des réécritures des deux passages de *Mercier et Camier*, ce qui serait à peu près sans incidence sur le roman, si ce n'était de l'existence d'une traduction postérieure à l'écriture de la pièce de théâtre. *Mercier and Camier*, en effet, n'est pas seulement la traduction en anglais de *Mercier et Camier*, puisqu'on constate entre ces deux textes des différences qu'on ne saurait imputer aux seules limites de la traduction.

Dans son article intitulé « "Traduttore, traditore" : Samuel Beckett's Translation of *Mercier et Camier*<sup>36</sup> », Steven Connor remarque que certains passages qui apparaissent dans la version française sont omis dans la version anglaise : « The omitted material varies from the odd line or phrase to two or three pages at a time, and amounts at a conservative estimate to a loss of about 12% of the material in the French version.<sup>37</sup> » Selon Connor, dans certains cas, Beckett aurait tout simplement omis des passages qu'il trouvait moins convaincants. Dans d'autres cas, toutefois, les omissions semblent plutôt témoigner d'une volonté de détacher *Mercier et Camier* de la réalité diégétique, ce qui se traduit, notamment, par l'effacement des isotopies de l'alimentation et de la sexualité : « The French version of the book has a number of references to food and drink and episodes of comic by-play involving them, and Beckett takes care when he can to remove these.<sup>38</sup> » Plus loin, Connor ajoute :

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>36</sup> Steven Connor. « "Traduttore, traditore" : Samuel Beckett's Translation of *Mercier et Camier* » in *Journal of Beckett Studies*, Special Double Issue, N° 11-12, 1989. [En ligne] [http://www.english.fsu.edu/jobs/num1112/027\\_CONNOR.PDF](http://www.english.fsu.edu/jobs/num1112/027_CONNOR.PDF) (Page consultée le 10 août 2013)

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 2.

In a series of related revisions, Beckett also seeks to diminish the prominence of sexuality in the book. Though enough survives to make it clear what kind of services are available in Helen's hotel, a couple of substantial omissions reduce Camier's involvement with them.<sup>39</sup>

Ce détachement des personnages de leur réalité diégétique s'inscrit parmi d'autres procédés visant de manière plus générale un effet de défamiliarisation, notamment la langue employée par les personnages. Connor déclare, en effet : « [...] the language of characters in the English version of the book is much quirkier and less realistic than in the French.<sup>40</sup> » Quant au narrateur, il se montre plus critique (Connor écrit : « [...] a great deal more intolerant and even disdainful<sup>41</sup> [...] »), envers non seulement les personnages, mais également le narrateur de la version française ! Connor explique :

At times, the friction between the new, more critical narrator and his French predecessor is brought out into the open. The new narrator has the advantage of being able to see the book whole from start to finish, and so can hint at oddities and mistakes in the design, as when, reporting the plans which Mercier and Camier are making for their journey, the narrator remarks "No mention of the sack" (Minuit, 27). This is an addition made in the translation, and a comment upon the French version, which, indeed, makes no mention of a sack (Minuit, 27), until later, when there is an agitated discussion as to the value and purpose of the sack and its contents—though Beckett omits this discussion in the English version! The comment which the English narrator makes is directed at the French narrative, and has no meaning except by reference to this other, absent version of the text.<sup>42</sup>

Ainsi, *Mercier and Camier* apparaît non seulement comme une traduction, mais aussi comme une réécriture de *Mercier et Camier*, réécriture qui, aux moyens de divers procédés, dont l'intratextualité, amplifie l'effet de défamiliarisation dans les deux versions du roman. La coexistence même de deux versions empêche, d'une part, qu'on les considère toutes les deux comme des représentations fidèles de la même histoire et, d'autre part, qu'on détermine laquelle est fidèle et laquelle est infidèle, puisqu'elles sont toutes les deux également reconnues par leur auteur.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

## Autotextualité

*Mercier et Camier* entretient des rapports d'intertextualité avec, entre autres, *La Divine Comédie* de Dante et *L'Illiade* d'Homère, ainsi que des rapports d'intratextualité avec d'autres textes de Samuel Beckett, à tout le moins avec *Watt*, *En attendant Godot* et *Mercier and Camier*. Ces rapports, je le rappelle, sont fondés sur la présence effective d'un texte dans un autre ; sur la répétition d'un texte dans différents contextes. Cette répétition doublée d'une différence produit un effet de défamiliarisation, le texte répété apparaissant comme étranger dans chaque contexte du seul fait qu'il existe également hors de ce contexte. Cela dit, un texte peut tout aussi bien produire cet effet en se répétant à l'intérieur de lui-même — c'est ce que Lucien Dällenbach appelle l'autotextualité :

Circonscriit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères, [dès] lors que l'on définit l'*autotexte* comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa *dimension littérale* (celle du texte, entendu strictement) ou *référentielle* (celle de la fiction)<sup>43</sup>

Chaque troisième chapitre de *Mercier et Camier* est un « Résumé des deux chapitres précédents », constitué de deux listes, une par chapitre, de courts syntagmes ponctués, le plus souvent un déterminant suivi d'un nom commun, par exemple « La bicyclette. », ou « Le parapluie. ». Ces résumés sont des réductions internes qui dédoublent le récit sous sa dimension littérale : en tant qu'ils sont, par rapport aux chapitres dont ils sont les réécritures, à la fois redondants — parce qu'ils répètent la même histoire — et contradictoires — parce qu'en la répétant autrement, c'est-à-dire en y ajoutant, en y soustrayant ou en y transformant certains éléments, ils la font différer d'elle-même —, ils produisent un effet de défamiliarisation.

L'histoire présentée par les résumés ne saurait, en effet, l'emporter sur celle présentée par les chapitres, puisque le fait que les « Résumé[s] des deux chapitres précédents » constituent eux-mêmes des chapitres signale qu'on toujours a affaire au texte du roman, et non à son péri-texte : on ne peut donc pas se fier aux résumés pour reconstituer l'histoire selon les intentions de l'auteur.

De toute façon, si ces résumés renvoient à divers passages de la narration, ils le font de manière si allusive — et, dans certains cas, si approximative<sup>44</sup> — qu'ils ne permettent

---

<sup>43</sup> Lucien Dällenbach, *loc. cit.*, p. 283.

<sup>44</sup> L'approximation est marquée, par exemple, dans le résumé du huitième chapitre, par le point d'interrogation entre parenthèses après « huitième » dans « Soir de la huitième (?) journée. » [MC, p. 145.]

même de pas de reconstituer une histoire. Pour les comprendre, on est donc forcé de relire les chapitres auxquels ils devraient normalement pouvoir se substituer. Si l'on se donne cette peine, notre lecture imite alors le voyage de Mercier et Camier, dans la mesure où ces derniers rebrousse continuellement chemin pour retrouver leur sac, leur bicyclette, leur parapluie et ainsi de suite, tandis qu'on rebrousse également chemin pour retrouver « Le sac. », « La bicyclette. », ou « Le parapluie. »

Les résumés ne sont pas la seule forme sous laquelle se manifeste l'autotextualité dans *Mercier et Camier*. En effet, ce roman formule également des commentaires à propos de lui-même. Le dixième chapitre est celui dans lequel ce procédé est le plus abondamment utilisé. Dès la seconde page, en effet, le narrateur signale ainsi la fin d'un passage descriptif : « Fin du passage descriptif [MC, p. 145.] ». Plus loin, il signale un changement de temps du passé simple au présent de l'indicatif par la parenthèse « (curieux ce soudain temps présent) [MC, p. 156.] », puis rappelle le caractère effectivement exceptionnel de ce temps verbal dans le roman en commentant : « On ne s'en sort plus, de ce présent. [MC, p. 161.] » Alors que ces interventions du narrateur sont toutes détachées les unes des autres, à la fin du chapitre surviennent, dans une seule et même phrase, trois parenthèses, dont l'une qui marque un changement de lieu et deux qui marquent un changement de temps inverse au précédent, c'est-à-dire du présent au passé simple de l'indicatif :

Mais pour en finir avec ces délires, arrivé à la première fourche (finie la lande) Camier s'arrêta (enfin un petit passé), et son cœur battait (encore un) plus fort à la pensée de ce qu'il allait mettre dans ce suprême salut gravide à en péter de délicatesse sans précédent. [MC, p. 162.]

On est incité à considérer ensemble ces indications, à la fois par leur proximité les unes avec les autres et par leur séparation du reste du texte au moyen des parenthèses. L'adverbe « enfin », dans « (enfin un petit passé) », marque l'impatience du narrateur envers un phénomène qui, de toute évidence, échappe à son contrôle, si l'on se fie à la parenthèse « (curieux ce soudain temps présent) » et à la phrase « On ne s'en sort plus, de ce présent. » Or, ces indications de changements de temps concernent la dimension littérale du récit, contrairement à l'indication « (finie la lande) » qui concerne plutôt sa dimension référentielle.

Que le narrateur prétende n'exercer aucun contrôle sur la dimension référentielle de son récit est attendu, puisque conforme à la conception du roman comme représentation d'une histoire, mais que le narrateur prétende aussi n'exercer aucun contrôle sur la dimension littérale de son récit est plutôt étonnant : on ignore par quoi le discours du

narrateur est ainsi contraint et on peut soupçonner qu'il s'agit en fait d'un autre de ses « artifice[s] [MC, p. 10.] » visant à produire un effet de défamiliarisation.

Un exemple plus subtil d'autotextualité survient vers le milieu du cinquième chapitre. Le narrateur rapporte le discours de Camier : « Ce sera la joie dans l'ignorance (combinaison fréquente, entre parenthèses), la joie d'avoir récupéré un bien essentiel, dans l'ignorance de sa nature. [MC, p. 86.] » le syntagme « entre parenthèses » a, dans cet énoncé, une valeur autologique, c'est-à-dire qu'il se décrit lui-même, puisqu'il apparaît, effectivement, entre parenthèses. Cette redondance est justifiée si l'on considère qu'à l'oral, il n'y a pas, comme à l'écrit, de signes typographiques. Néanmoins, puisque le narrateur rapporte cette indication par écrit, elle attire l'attention sur elle-même plus qu'elle ne le ferait à l'oral, ce qui ralentit la lecture et rappelle ainsi qu'on est en train de lire un texte ou, pour dire la chose autrement, participe à l'opacité du signifiant.

De l'autologie, on glisse facilement à la tautologie, qui est une proposition « dont le sujet et le prédicat sont un seul même concept (exprimé ou non par un même mot)<sup>45</sup> » Ainsi, au début du septième chapitre, le narrateur rapporte que Mercier et Camier causent « de choses et d'autres, avec un grand profit, pour eux. [MC, p. 103.] ». Il dresse ensuite la liste des idées que leur discussion met en lumière. Dans cette liste figure l'énoncé suivant : « 12. Âme a trois lettres et une ou une et demie et même jusqu'à deux syllabes. [MC, p. 104.] » On peut considérer que sont tautologiques, à l'écrit (puisque c'est par écrit que le narrateur rapporte cet énoncé), « âme » et « a trois lettres » et, à l'oral (puisque c'est selon toute vraisemblance à l'oral que Mercier ou Camier formule cet énoncé), « Âme » et « [a] une et demie et même jusqu'à deux syllabes ». Doublement tautologique, donc, cet énoncé attire l'attention sur la double énonciation qu'implique tout discours rapporté. De la part de Mercier et Camier, on admet volontiers que l'énoncé soit bêtement tautologique. De la part du narrateur, toutefois, on peut être tenté de considérer cette énoncé comme une parodie des discours philosophiques sur la matérialité de l'âme. Après tout, il s'agit d'un des enjeux de *La Divine Comédie*, œuvre avec laquelle j'ai montré que *Mercier et Camier* entretient d'autres rapports intertextuels...

---

<sup>45</sup> « Tautologie » in *Trésor de la langue française informatisé* [En ligne]. <http://atilf.atilf.fr> (Page consultée le 2 août 2013)





## RÉPÉTITION, ~~RÉPÉTITION~~ CORRECTION ET DÉFAMILIARISATION

Dans la partie précédente de cet essai, j'ai analysé comment, dans *Mercier et Camier*, l'intertextualité, l'intratextualité et l'autotextualité produisent un effet de défamiliarisation. Dans la partie suivante, je m'intéresse de manière plus approfondie à l'utilisation que fait le roman des procédés de la répétition et de la correction et, surtout, à la manière dont ces procédés mettent en évidence l'illusion référentielle.

### Le narrateur

Selon Gérard Genette, un narrateur peut être de type *hétérodiégétique* s'il est « absent de l'histoire qu'il raconte <sup>46</sup> », ou *homodiégétique* s'il y est « présent comme personnage<sup>47</sup> ». Au premier abord, le narrateur de *Mercier et Camier* semble correspondre au second de ces types. Dans *l'incipit* du roman, il déclare, en effet : « Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps. [MC, p. 7.] » Or, la préposition « de » qui exprime un rapport de possession dans « le voyage de Mercier et Camier » a pour complément le groupe nominal « Mercier et Camier », et non « Mercier, Camier et moi ». Si le narrateur est tout le temps avec ces derniers, ce doit donc être en tant que narrateur, et non en tant que personnage. Pourquoi, alors, conjugue-t-il le verbe « être » à l'imparfait de l'indicatif (ce qui situe son accompagnement au niveau de l'histoire), plutôt qu'au présent de l'indicatif (ce qui le situerait au niveau de la narration) ? Décidément, ce narrateur défie la typologie de Genette, à tout le moins au premier abord. L'analyse de la suite du roman tend toutefois à démontrer qu'il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique : j'en veux pour preuve que jamais il ne fournit le moindre indice de sa présence dans l'histoire qu'il raconte, à quelques exceptions près qui, évidemment, suffisent à faire tomber la preuve... Une de ces exceptions survient à la fin du premier chapitre, au moment où Mercier et Camier s'apprêtent à quitter le Square Saint-Ruth où ils se sont donné rendez-vous :

Je garde l'impression, dit Camier, de formes vagues et cotonneuses. Elles vont et viennent, en criant sourdement.

En effet, dit Mercier, je crois que nous avons des témoins, depuis ce matin.

---

<sup>46</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. p. 252.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 252.

Serions-nous seuls, à présent ? dit Camier.  
Je ne vois personne, dit Mercier. [MC, p. 25-26.]

Ces « formes vagues et cotonneuses » ne sont pas sans rappeler les ombres de *La Divine comédie*, auxquelles Dante arrache également moult cris, certes plus souvent stridents que sourds, mais, justement, Camier ne garde qu'une impression de ce que Mercier appelle « des témoins » (et qu'à notre tour nous pourrions qualifier d'« invisibles », puisqu'il ne les voit pas), alors que le poète italien (je veux bien sûr parler du narrateur autodiégétique de *La Divine Comédie*) interagit directement avec les âmes damnées ou bienheureuses.

Ce que je présente comme une exception participe ainsi à une isotopie du surnaturel amplifiée par l'intertextualité, mais n'en demeure pas moins une exception, car les seuls témoins invisibles dont le lecteur sait qu'ils suivent Mercier et Camier depuis « ce matin » auquel réfère Mercier — c'est-à-dire depuis le début du roman — sont le narrateur, ainsi que le narrataire auquel s'identifie le lecteur.

Une autre exception survient au début du dixième chapitre, alors que Mercier et Camier se demandent où ils vont passer la nuit :

C'est drôle, dit Mercier, j'ai souvent l'impression que nous ne sommes pas seuls. Toi non ?  
Je ne sais pas si je comprends, dit Camier.  
Tantôt vif, tantôt lent, voilà Camier.  
Comme la présence d'un tiers, dit Mercier. Elle nous enveloppe. Je l'ai senti depuis le premier jour. Je ne suis pourtant rien moins que spirite.  
Ça te gêne ? dit Camier.  
Dans les premiers temps, non, dit Mercier.  
Et maintenant ? dit Camier.  
Ça commence à me gêner un peu, dit Mercier. [MC, p. 148-149.]

De nouveau, une présence dont Mercier, en l'occurrence, n'a qu'une impression, est rattachée à l'isotopie du surnaturel. Puisque Mercier prétend l'avoir sentie depuis le premier jour, le lecteur est en droit de croire qu'il s'agit de cette même présence rattachée à l'isotopie du surnaturel que sentait déjà Camier à la fin du premier chapitre.

Or, cette fois, le narrateur intervient et accuse Camier, qui ne comprend pas ce que lui demande Mercier en lui demandant si lui aussi a souvent l'impression qu'ils ne sont pas seuls, d'être « tantôt vif, tantôt lent » — et certainement plus lent que vif, en l'occurrence, puisque c'est à son incompréhension qu'il réagit. Que doit comprendre le lecteur, dans ce cas, pour ne

pas être accusé, lui aussi, d'être lent d'esprit ? Ma propre compréhension repose en tout cas sur la notion de métalepse narrative, que Gérard Genette définit comme suit :

J'entends par métalepse toute espèce de transgression, surnaturelle ou ludique, d'un palier de fiction narrative ou dramatique, comme lorsqu'un auteur feint de s'introduire dans sa propre création, ou d'en extraire un de ses personnages.<sup>48</sup>

S'il est de type hétérodiégétique, le narrateur de *Mercier et Camier* appartient, par définition, à un palier de fiction narrative supérieur à celui auquel appartiennent les personnages de l'histoire qu'il raconte. Que ces derniers sentent néanmoins sa présence constitue donc une transgression, qu'ils interprètent très justement comme transcendante : Mercier et Camier, en effet, confondent seulement un au-delà avec un autre. Or, selon Gérard Genette,

[L]e plus troublant de la métalepse est bien cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.<sup>49</sup>

Pareillement, le plus troublant du fait que des esprits côtoient les vivants est bien cette hypothèse, elle aussi inacceptable et insistante, en tout cas pour Mercier et les Mercier en général, qu'il y a peut-être une vie après la mort, et qu'ils doivent donc renoncer à leur rêve le plus cher : « celui de [se] retrancher du cocotier de l'espèce. [MC, p. 124.] »

La métalepse peut prendre la forme d'une adresse. Ainsi, à la fin du dixième chapitre, le narrateur s'adresse à Camier au mode impératif et à la deuxième personne du singulier :

À qui le tour, à Camier, alors retourne-toi canaille, et regarde bien. Tu n'en crois pas tes yeux, cela ne fait rien, tu vas les en croire, car c'est bien lui, ton joli cœur barbu, ossu, fourbu, foutu, à jet de pierre, mais ne la jette pas, pense au bon vieux temps, où vous rouliez dans la merde ensemble. [MC, p. 161.]

Le tutoiement et l'appellatif « canaille » rapprochent le narrateur et son personnage, tandis que l'emploi du mode impératif accorde une valeur performative à l'énoncé qui correspond donc, selon la typologie de John Searle, à un acte de langage directif :

*Directives.* The illocutionary point of these consists in the fact that they are attempts (of varying degrees, and hence, more precisely, they are determinates of the determinable which includes attempting) by the speaker to get the hearer to do something. They may be very

---

<sup>48</sup> Gérard Genette. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1982, note en p. 427.

<sup>49</sup> *Id.*, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. p. 245.

modest 'attempts' as when I invite you to do it or suggest that you do it, or they may be very fierce attempts as when I insist that you do it. Using the shriek mark for the illocutionary point indicating device for the members of this class generally, we have the following symbolism :

! ↑ W (H does A)

The direction of fit is world-to-words and the sincerity condition is want (or wish or desire). The propositional content is always that the hearer H does some future action A. Verbs denoting members of this class are ask, order, command, request, beg, plead, pray, entreat, and also invite, permit, and advise. I think also that it is clear that dare, defy and challenge, which Austin lists as behabitives, are in this class. Many of Austin's exercitives are also in this class.<sup>50</sup>

En employant le mode impératif, le narrateur exprime le souhait que Camier se retourne, regarde bien, ne jette pas de pierre et pense au bon vieux temps ; autrement dit, il exprime le souhait que le palier de fiction narrative auquel appartient le personnage s'ajuste aux mots qu'il énonce depuis son propre palier, comme si ce n'était pas nécessairement le cas, comme si l'histoire existait indépendamment de son récit et de sa narration et comme s'il pouvait néanmoins essayer d'intervenir sur elle ; autrement dit, en employant le mode impératif, le narrateur feint de s'introduire dans sa propre création, ce qui correspond précisément au premier des deux exemples que présente Gérard Genette dans sa définition de la métalepse narrative.

Un procédé correspondant au second exemple qui, je le rappelle, consiste, pour le narrateur, à feindre d'extraire de la fiction un de ses personnages, est quant à lui observable au milieu du premier chapitre, alors que la pluie se convertit en véritable déluge et que Mercier ne peut ouvrir son parapluie :

Charogne, dit Mercier.

C'est pour moi ? dit Camier.

C'est pour le parapluie, dit Mercier. Il le leva, en se servant des deux mains, haut au-dessus de sa tête et le jeta avec violence par terre. En culé, va, dit-il. Il ajouta, en présentant au ciel une face convulsée et ruisselante, et en levant et serrant les poings, Quant à toi, je t'emmerde.

La douleur de Mercier, héroïquement contenue depuis le matin, se donnait maintenant libre carrière, cela ne faisait pas de doute.

C'est à notre petit omni-omni que tu tiens ce langage ? dit Camier. Tu as tort. C'est lui au contraire qui t'emmerde toi. Lui est inemmerdable. Omni-omni, l'inemmerdable. [MC, p. 34-35.]

---

<sup>50</sup> John R. Searle, « A Classification of Illocutionary Acts » in *Language in Society*, Vol. 5, No. 1 (Avril 1976), p. 11.

De même que le narrateur tutoie Camier et l'appelle « canaille », Mercier tutoie (et emmerde) celui que Camier appelle « notre petit omni-omni ». Dans cette appellation, le pronom possessif « notre » et l'adjectif qualificatif « petit », ainsi que l'apocope de ce qu'on devine être l'adjectif qualificatif « omnipotent », « omniprésent » ou « omniscient » et le redoublement expressif du préfixe « omni- », ont tous une fonction hypocoristique, c'est-à-dire que tous expriment l'affection de Camier pour celui qu'ils désignent, de même que « canaille » exprime l'affection du narrateur pour Camier.<sup>51</sup>

Au début du dixième chapitre, juste avant la « fin du passage descriptif [MC, p. 145]. », le narrateur emploie lui aussi un redoublement expressif : « C'est un ciel sans oiseaux, [écrit-il,] quelques oiseaux de proie tout au plus, pas d'oiseaux-oiseaux. [MC, p. 145.] » Dans cet énoncé, le redoublement sert à désigner l'oiseau sans épithète, qui n'est qu'oiseau, par opposition, en l'occurrence, à l'oiseau de proie. Selon cette logique, « omni-omni », par redoublement du préfixe « omni- » tiré du latin « omnis », qui signifie « tout », désigne le « tout » sans épithète, non qualifié, que rien ne distingue du tout. C'est donc un contresens que commet Mercier en l'affublant ostensiblement d'une épithète.<sup>52</sup>

Mercier semble se figurer au ciel celui qu'il veut, mais ne peut, selon Camier, emmerder, puisque c'est au ciel qu'il présente sa face et vers le ciel qu'il lève ses poings, en disant : « Quant à toi, je t'emmerde. » Le Christianisme considère le ciel comme le séjour de Dieu ; l'omnipotence, l'omniprésence et l'omniscience, comme trois de ses attributs. Omni-omni, l'inemmerdable, serait-ce donc Dieu ? Peut-être, mais pourquoi, alors, Camier l'appelle-t-il comme il l'appelle ? Une convention analogue à celle qui interdit à Mercier et Camier les récits de rêve, ou à celle qui leur interdit les citations, leur interdit-elle de dire « Dieu » ? De toute évidence, ce n'est pas le cas, puisque, juste avant le passage qui nous intéresse, Mercier emploie l'interjection « nom de Dieu [MC, p. 34.] ». Le roman offre d'ailleurs d'autres exemples : « Chacun pour soi, dit Mercier, et Dieu pour tous. [MC, p. 28.] », « Ouvrons-le, et à la grâce de Dieu. [MC, p. 109.] », « Dieu seul lui donnerait raison, dit Camier. [MC, p. 176.] », etc. L'adresse de Mercier à omni-omni constitue néanmoins un cas isolé d'adresse à un être inemmerdable, autrement dit transcendant, et le narrateur, en tant qu'il appartient à un palier de fiction narrative

---

<sup>51</sup> On peut toutefois remettre en question, dans un cas comme dans l'autre, la sincérité de cette affection. . .

<sup>52</sup> « Ostensiblement » à considérer l'effet d'insistance produit par le redoublement de l'adjectif « inemmerdable », employé la première fois comme attribut, puis la seconde, comme épithète, dans « Lui est inemmerdable. Omni-omni, l'inemmerdable »).

supérieur à celui auquel appartiennent Mercier et Camier, est, dans le roman, le seul être transcendant dont l'existence et la transcendance, quoique problématiques, sont certaines.

Demeurons auprès de Dieu encore quelques instants. Selon l'Ancien Testament, Dieu aurait créé le monde par sa seule parole. Dans le récit de la Genèse, on compte en effet dix occurrences de l'expression « Dieu dit » (Genèse 1 : 3, 6, 9, 11, 14, 20, 24, 26, 28, 29). Les trois premiers versets du *Prologue de l'évangile selon Jean* vont d'ailleurs comme suit :

Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu.  
Il était au commencement en Dieu.  
Tout par lui a été fait, et sans lui n'a été fait rien de ce qui existe. (Jean 1 : 1-3)

De même que la parole de Dieu crée le monde, celle du narrateur crée la diégèse. Cette parole constitue, pour reprendre la catégorie de John Searle, un acte de langage déclaratif : « Declarations bring about some alteration in the status or condition of the referred-to object or objects solely in virtue of the fact that the declaration has been successfully performed<sup>53</sup> ». Selon cette définition, l'histoire est telle que la raconte le narrateur du seul fait qu'il la raconte de telle ou telle manière, et l'eût-il racontée autrement qu'elle eût été toute autre.

Or, le narrateur de *Mercier et Camier* fait comme si l'histoire préexistait à sa narration et comme si, avec la seconde, il suppléait à la première ; autrement dit, il fait comme si la narration appartenait à la catégorie des actes de langage représentatifs, à propos desquels John Searle écrit : « All of the members of the representative class are assessable on the dimension of assessment which includes true and false.<sup>54</sup> » Le narrateur peut feindre que ce qu'il raconte correspond plus ou moins fidèlement à l'histoire, mais le lecteur ne peut, quant à lui, le vérifier. N'ayant accès à l'histoire qu'à travers la narration, il ne peut, tout au plus, que relever les indices que lui laisse le narrateur.

En linguistique, ces indices sont appelés modalisateurs épistémiques. Dans son article intitulé « Les modalités en Français », Nicole Le Querler définit la modalité comme « l'expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son

---

<sup>53</sup> John R. Searle. *loc. cit.*, p. 14.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 10.

énoncé.<sup>55</sup> » et plus précisément la modalité épistémique comme « le degré de certitude du locuteur sur le contenu propositionnel de son énoncé.<sup>56</sup> »

Le narrateur de *Mercier et Camier* exprime son degré de certitude quant à la fidélité de sa narration à l'histoire qu'il raconte au moyen, notamment, de l'adverbe « peut-être », par exemple dans « Réflexion faite, ce n'était peut-être qu'un employé. [MC, p. 29.] », « C'était peut-être moins des réflexions qu'une rêverie tumultueuse et grise [MC, p. 43.] » ou, à propos de la pluie,<sup>57</sup> « Qui sait, ils étaient peut-être si contents, pour des raisons techniques, de la voir tomber qu'ils étaient contents de la sentir qui tombait sur eux et les mouillait. [MC, p. 66.] »

D'autres adverbes marquent quant à eux l'approximation. C'est le cas, entre autres, de la locution adverbiale « à peu près », dont on compte trois occurrences à la fin du dixième chapitre (« voilà que la même chose arrive à Mercier, à peu près en même temps sans doute. [MC, p. 158.] », « Enfin c'est à peu près de cette façon que les choses durent se passer. [MC, p. 159.] » et « C'est à peu près ainsi que les choses durent se passer. [MC, p. 163.] »), ainsi qu'une occurrence au début du onzième chapitre (« On met du temps à savoir à peu près ce qui s'est passé. [MC, p. 164.] »). « À peu près » est associé à la locution adverbiale « sans doute » dans le premier exemple et au verbe « devoir » dans le deuxième et le troisième exemple. « Sans doute » et « devoir » expriment, comme « peut-être », une modalité épistémique, tandis qu'« à peu près » marque combien la correspondance entre la narration et l'histoire est approximative.

Dans les trois derniers exemples, la répétition de la structure syntaxique combinant la locution adverbiale « à peu près » et le verbe « se passer » produit un effet d'insistance qui met en relief la connaissance tout au plus approximative qu'a le narrateur des événements qu'il rapporte. Ce dernier se présente ainsi moins comme un narrateur « omni-omni » que comme un narrateur témoin,<sup>58</sup> pour reprendre grossièrement deux types de ce que Gérard Genette appelle la « focalisation<sup>59</sup> » :

---

<sup>55</sup> Nicole Le Querler. « Les modalités en français » in *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 82, fasc. 3, « Langues et littératures modernes - Moderne taal en litterkunde », 2004. p. 646.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 647.

<sup>57</sup> Par ailleurs, déterminer avec certitude s'il pleut ou non s'avère le plus souvent impossible dans *Mercier et Camier*.

<sup>58</sup> Ironiquement, le narrateur, que j'ai déjà identifié comme un des « témoins » invisibles dont Mercier sent la présence au premier chapitre, ne se reconnaît pas dans le rôle de l'observateur au début du huitième chapitre, où il déclare « Un observateur, s'il y en avait eu, mais il n'y en avait pas, aurait pensé peut-être à un troupeau de moutons, ou de buffles, mis en émoi par un danger obscur. [MC, p. 120] ».

<sup>59</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 206.

[...] le consensus s'établit sans grande difficulté sur une typologie à trois termes, dont le premier correspond à ce que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient et Pouillon « vision par derrière », et que Todorov symbolise par la formule *Narrateur > Personnage* (où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages) ; dans le second, *Narrateur = Personnage* (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage) : c'est le récit « à point de vue » selon Lubbock ou à « champ restreint » selon Blin, la « vision avec » selon Pouillon ; dans le troisième, *Narrateur < Personnage* (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage) : c'est le récit « objectif » ou « behaviouriste », que Pouillon nomme « vision du dehors ». <sup>60</sup>

Or, bien que l'étude de la modalité épistémique montre que, souvent, le narrateur prétend en savoir moins que ses personnages, l'étude de certains passages permet de constater un rapport inverse, ou mixte.

Au début du premier chapitre, par exemple, le narrateur décrit le Square Saint-Ruth où Mercier et Camier se sont donné rendez-vous. Non seulement le décrit-il, mais il en raconte l'histoire (au sens non narratologique de ce terme). Il témoigne ainsi d'une connaissance approfondie de cet endroit, que ne partagent pas les personnages : « Mercier et Camier ne connaissaient pas cet endroit. [MC, p. 12.] » Le narrateur, qui semble en savoir davantage que les personnages, poursuit, toutefois, en disant : « C'est ce qui les amena sans doute à s'y donner rendez-vous. Certaines choses, nous ne les saurons jamais avec certitude. [MC, p. 12.] » Le lecteur est en droit de supposer que Mercier et Camier savent si c'est ou non parce qu'ils ne connaissent pas le Square Saint Ruth qu'ils s'y sont donné rendez-vous. Le narrateur en sait donc à la fois plus et moins que les personnages : moins sur leur vie intérieure qu'ils n'en savent eux-mêmes, mais davantage qu'eux sur l'histoire des lieux qu'ils visitent.

Cette répartition des connaissances se vérifie dans le reste du roman, par exemple au début du huitième chapitre pour ce qui est de la vie intérieure des personnages : « Mercier leva la tête, sans toutefois fixer Camier des yeux, ni même le mur. Que pouvait-il bien regarder avec une telle intensité ? On se le demande. [MC, p. 121.] » Dans cet exemple, le narrateur pose une question rhétorique afin de mettre en évidence qu'il ne peut accéder à une information que Mercier possède quant à lui (le lecteur n'a, en effet, aucune raison de supposer que Mercier ne sait pas ce qu'il regarde). En ce qui concerne la connaissance de l'histoire des lieux que visitent Mercier et Camier, un exemple survient au début du dixième chapitre :

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 206.



Quelle est cette croix ? dit Camier.  
Les revoilà.  
En pleine tourbière, non loin de la route, mais trop loin pour qu'on pût en lire l'inscription,  
une croix fort simple s'élevait.  
Je l'ai su, dit Mercier, mais je l'ai oublié.  
Moi aussi je l'ai su, dit Camier, j'en suis presque sûr.  
Mais il n'en était pas absolument sûr.  
C'était la tombe d'un patriote, amené par l'ennemi à cet endroit, la nuit, et exécuté. Ou  
peut-être n'y avaient-ils amené que son cadavre, pour l'y déposer. On l'enterra beaucoup plus  
tard, avec une certaine cérémonie. Il s'appelait Masse. On n'en faisait plus grand cas, dans les  
milieux nationalistes. Il avait plutôt mal travaillé, en effet. Mais il avait toujours ce  
monument. Tout cela, ils l'avaient su, Mercier et Camier, et sans doute bien d'autres choses  
encore, mais ils avaient tout oublié. [MC, p. 145-146.]

Dans cet exemple, le narrateur reconnaît la croix, contrairement à Mercier et Camier, et en connaît de surcroît l'histoire, quoiqu'approximativement (ce que marquent, en l'occurrence, l'adverbe « peut-être », qu'il emploie comme modalisateur épistémique, et la conjonction de coordination « ou », au moyen de laquelle il raconte deux événements tout en laissant entendre qu'un seul d'entre eux s'est produit).<sup>61</sup>

On pourrait croire que le même passage constitue également un contre-exemple pour ce qui est de la vie intérieure des personnages — mais est-ce bien le cas ? On peut supposer, en effet, qu'en disant « Mais il n'en était pas absolument sûr. », le narrateur ne fait que reformuler ce qu'a dit Camier : être presque sûr revient, en effet, à n'être pas absolument sûr. On peut également supposer que le narrateur fonde son assertion sur le dialogue des deux personnages qui, à tour de rôle, mentionnent effectivement avoir oublié l'histoire de la croix, lorsqu'il ajoute : « Tout cela, ils l'avaient su, Mercier et Camier, et sans doute bien d'autres choses encore, mais ils avaient tout oublié. » S'il s'agit presque d'un contre-exemple, ce n'en est pas absolument un. Il faut chercher ailleurs, au début du premier chapitre :

À travers la vitre orangée la pluie leur semblait d'or, ce qui les fit penser, conformément au hasard de leurs excursions, l'un à Rome, l'autre à Naples, mais sans se l'avouer l'un à l'autre, et avec un sentiment voisin de la honte. Cela aurait dû leur faire du bien, cette intrusion d'une lointaine époque, où ils étaient jeunes, et avaient chaud, et aimaient la

---

<sup>61</sup> La conjonction de coordination « ou » introduit une disjonction logique qui multiplie les possibles, auquel titre elle fonctionne comme une figure de la correction, à ceci près qu'elle ne désigne pas ces possibles comme corrects ou incorrects et permet ainsi de concilier des propositions mutuellement exclusives ; autrement dit, la conjonction de coordination « ou » produit une aporie qui, dans certains contextes, participe à un effet de défamiliarisation.

peinture, et raillaient le mariage. Mais cela ne leur fit pas de bien. Ils ne se connaissaient pas alors, mais depuis qu'ils se connaissaient ils en avaient parlé, de cette époque, trop parlé, par bribes, suivant leur coutume. [MC, p. 12.]

Dans ce passage, le narrateur prétend connaître plusieurs aspects de la vie intérieure des personnages : leurs sensations, leurs pensées et leurs sentiments. Vers la fin du même chapitre, le narrateur va jusqu'à rapporter au style direct le discours intérieur de Camier : « Ils se regardèrent longuement. Camier se disait, Même lui, je ne le vois pas. Une pensée analogue agitait son vis-à-vis. [MC, p. 24.] » Le narrateur prétend ainsi savoir très précisément ce que seuls les personnages devraient normalement savoir.

En somme, le narrateur affecte d'en savoir, tantôt plus, tantôt moins, sinon autant que les personnages ; de ce fait, et pour reprendre la typologie de Gérard Genette, le mode narratif, dans *Mercier et Camier*, répond alternativement aux critères de la focalisation zéro, à ceux de la focalisation externe et à ceux de la focalisation interne. Chaque passage de l'une à l'autre de ces modalités constitue une transgression qui donne l'impression d'une extension ou d'une réduction factice des connaissances du narrateur et qui accuse ainsi le procédé par lequel ce dernier prétend substituer une fonction représentative à la fonction déclarative de sa narration. De ce fait, je crois pouvoir affirmer que la narration polymodale de *Mercier et Camier* constitue un procédé de défamiliarisation.

## Les personnages

Selon la typologie des voix narratives proposée par Gérard Genette, un narrateur est de type intradiégétique si le palier de fiction narrative auquel il appartient est enchâssé dans un autre palier de fiction narrative ; sinon, ce narrateur est de type extradiégétique. Ainsi, celui que, jusqu'à présent, j'ai désigné tout simplement comme étant « le narrateur » est plus précisément le narrateur extradiégétique de *Mercier et Camier*. Ce dernier met parfois en scène des personnages qui, dans un discours au style direct, racontent eux-mêmes une histoire. C'est le cas, notamment, de Madden au début du quatrième chapitre.

Lorsqu'il rapporte les discours des personnages, le narrateur extradiégétique de *Mercier et Camier* le fait au style direct, ce que marquent, entre autres, les verbes introducteurs qu'il emploie en propositions incises — par exemple, « dit Camier », ou « dit Mercier ». Le discours rapporté au style direct reproduit les particularités linguistiques des personnages, ce qui,

dans *Mercier et Camier*, ne présente que peu de contraste, considérant que le narrateur extradiégétique s'approprie souvent les expressions de ses personnages et considérant, de surcroît, que ceux-ci autant que celui-là s'expriment dans un registre de langue familier. Ce contraste, déjà faible, donc, est encore atténué par le bris de la convention typographique selon laquelle le discours rapporté au style direct doit être marqué par un tiret ou des guillemets, puisqu'il n'est, dans *Mercier et Camier*, marqué que par la majuscule.

Le contraste entre le discours du narrateur et les discours des personnages rapportés au style direct est donc minimal. Lorsque, au début du quatrième chapitre, Madden prend le relais de la narration en racontant l'histoire de sa vie, le narrateur extradiégétique n'intervient qu'à la troisième page, pour dire : « Il brandit son bâton et en frappa violemment la banquette d'où sortit aussitôt un nuage de poussière ténu et éphémère. [MC, p. 52.] » Avant cette intervention, les seuls indices qui peuvent laisser croire qu'on a affaire à un narrateur intradiégétique sont l'utilisation de la première personne du singulier (que le narrateur extradiégétique abandonne après *l'incipit*) et, plus généralement, le passage à une narration autodiégétique. Dans la mesure où le narrateur extradiégétique intervient plus régulièrement dans le reste du roman qu'en ce début du quatrième chapitre, on est en droit de considérer son retrait comme une tentative délibérée de confondre le lecteur. Ce dernier, lorsqu'il se rend compte de son erreur, est amené, sinon à relire, à tout le moins à se rappeler, pour le réinterpréter, le passage qui se dédouble et apparaît ainsi différent de lui-même, ce qui participe à l'effet de défamiliarisation dont joue le narrateur extradiégétique.

En racontant l'histoire de sa vie, Madden remplit à la fois les rôles de narrateur et de personnage, mais, lorsque, pour marquer un changement de focalisation, il cesse de se désigner à la première personne pour se désigner plutôt à la troisième personne, il établit une distinction claire entre ces deux rôles :

Moi, voyez-vous, dit-il, je choisis mon compartiment, j'attends que le train s'ébranle, puis je monte. On se croit tranquille, bien à l'abri des fâcheux, mais pardon. Car voilà le vieux Madden qui s'amène, au dernier moment. Le train prend de la vitesse, on est enfermé avec lui, rien à faire. [MC, p. 54-55.]

Dans cet exemple, Madden focalise son récit sur n'importe qui d'autre que lui-même — *Mercier et Camier*, par exemple — qu'il désigne par le pronom indéfini « on ». En s'identifiant à ce « on », Madden, en tant que narrateur intradiégétique, se distancie de lui-même en tant que personnage. Soudain, il y a donc deux Madden, ainsi que deux « on » : d'une part, celui

qui existe dans l'histoire du narrateur intradiégétique et, d'autre part, celui que constituent collectivement Mercier et Camier dans l'histoire du narrateur extradiégétique.

Combiné à l'utilisation du présent de l'indicatif, le pronom indéfini « on » marque également la fréquence itérative du récit. Le présent, en effet, a, dans ce passage, valeur, non pas d'actualité, quoique ce que raconte le narrateur soit effectivement en train de se produire, mais de vérité générale : qui que l'on soit, on se croit chaque fois tranquille, mais, chaque fois, le vieux Madden s'amène au dernier moment. De ce fait, non seulement ce dernier dédouble-t-il, en la racontant, la scène que raconte aussi le narrateur extradiégétique, mais il la raconte de manière à laisser entendre qu'elle se répète indéfiniment.

Alors que, dans ce passage, Madden utilise la troisième personne du singulier pour parler de lui-même, au début du dixième chapitre, Mercier et Camier l'utilisent quant à eux pour s'adresser l'un à l'autre : « Comment Mercier se sent-il aujourd'hui ? dit Camier. / Ma foi, dit Mercier, je me suis senti plus mal. Et Camier ? [MC, p. 146.] » Cette utilisation d'une troisième personne de politesse est inusitée, ainsi qu'ironique ; le registre de langue dans lequel Mercier et Camier s'adressent l'un à l'autre est, en effet, le plus souvent familier (ils se tutoient d'ailleurs dans les lignes qui précèdent tout juste ce passage).

En s'adressant ainsi l'un à l'autre, non seulement les personnages produisent-ils un effet d'absurdité (puisqu'ils n'ont aucune raison d'être aussi formels l'un envers l'autre), mais ils réduisent de plus le contraste entre leur discours et celui du narrateur extradiégétique, puisque ce dernier, en effet, les désigne le plus souvent par leur nom, rapporte leurs faits et gestes à la troisième personne et aurait donc très bien pu formuler lui-même la question rhétorique : « Comment Mercier se sent-il aujourd'hui ? »

Au milieu du huitième chapitre, un dialogue de Mercier et Camier constitue une narration autodiégétique à deux voix qui se substitue momentanément au discours du narrateur extradiégétique. Ce dernier, en effet, n'intervient pas à partir de l'énoncé « Il faisait du vent. [MC, p. 126.] » jusqu'à l'énoncé « Camier répéta son observation. [MC, p. 127.] », sauf en propositions incises, pour attribuer telles ou telles paroles à tel ou tel personnage.

Cette narration dialoguée semble d'abord s'effectuer au présent d'actualité : le retrait du narrateur permet, en effet, de présumer que Mercier et Camier avancent péniblement (c'est, après tout, ce qu'ils font la majeure partie du roman). Si l'on admet qu'ils racontent effectivement ce qu'ils sont en train de faire, on peut considérer leur récit comme un acte

de langage représentatif. Puisque les actes de langage de cette catégorie sont évaluables en terme de vérité et de fausseté, on s'attendrait à ce que Mercier et Camier s'en tiennent à raconter ce qu'ils savent. Mercier, pourtant, raconte :

Au coin du feu, bien au chaud, on s'assoupit, dit Mercier. Le livre tombe des mains, et la tête sur la poitrine. Les flammes baissent, la braise pâlit, le rêve sourd et se coule vers sa pâture. Mais le guetteur veille, on se réveille et on va se coucher, en remerciant Dieu de la situation, durement gagnée, qui procure de telles joies, entre tant d'autres, une telle paix, pendant que le vent cingle les vitres, et la pluie, et que la pensée erre, pur esprit, parmi ceux qui n'ont pas de gîte, les maladroits, les damnés, les faibles, les infortunés. [MC, p. 127.]

Dans ce passage, le pronom indéfini « on » ne désigne pas les protagonistes qui, de toute évidence, poursuivent leur chemin, puisque le narrateur extradiégétique déclare, un peu plus loin : « Ils s'engagèrent dans une rue étroite bordée de maisons hautes et vieilles. [MC, p. 129.] » Le « on » désigne donc n'importe qui d'autre et l'on pourrait donc croire que Mercier est passé d'un présent d'actualité à un présent de vérité générale si sa narration ne se faisait pas aussi précise. Alors qu'ailleurs dans le roman le narrateur extradiégétique et les personnages abusent des modalisateurs épistémiques et des marqueurs d'approximation, ici, Mercier se montre, au contraire, particulièrement assertif. Le contraste est d'autant plus fort que le dialogue qui mène à ce passage est initié par une indétermination :

Pleut-il toujours ? dit Mercier.  
Pas pour l'instant, à ce qu'il me semble, dit Camier.  
L'air est pourtant humide, dit Mercier.  
Si nous n'avons rien à nous dire, dit Camier, ne nous disons rien. [MC, p. 126.]

L'adverbe « toujours » laisse entendre qu'il a plu ; mais la locution adverbiale « pas pour l'instant », qu'il n'a pas plu ; la modalité épistémique exprimée par le syntagme « à ce qu'il me semble » montre que Camier n'est pas convaincu de ce qu'il affirme ; mais l'argument que lui oppose Mercier n'est, quant à lui, pas très convaincant. Il ressort de cet échange que Mercier et Camier ne savent ni s'il a plu ni s'il pleut ; ils en savent, autrement dit, moins qu'ils ne le devraient selon toute vraisemblance. Si l'on admet, néanmoins, qu'ils en savent aussi peu, quand, plus loin, Mercier affirme que le vent et la pluie cinglent les vitres, ce dernier semble alors investi d'un savoir qu'il n'est pas censé posséder et qui, d'ailleurs, ne s'arrête pas là : Mercier va, en effet, jusqu'à décrire la vie intérieure du « on » ! Cette rupture entre un

savoir lacunaire et un savoir excessif remet en question à la fois la sincérité des personnages dans leurs discours et celle du narrateur extradiégétique qui les rapporte.

Ce dernier, par ailleurs, commence sa narration par un mensonge : « Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps [MC, p. 7.] », déclare-t-il, alors qu'il focalise son récit sur Conaire, à la fin du quatrième chapitre, sur Mercier seul à la fin du septième chapitre et sur Camier seul au début du huitième chapitre. Ces absences du narrateur donnent lieu à à plusieurs passages récapitulatifs.

Au début du cinquième chapitre, par exemple, Mercier et Camier ont un échange à propos des événements de la veille, que le narrateur, s'il avait été avec eux, aurait pu lui-même raconter. Or, puisqu'il n'y était pas, il ne le peut pas ; quant aux personnages, ils y parviennent à peine — la bouteille de whisky qu'ils ont vidée à cette occasion a de toute évidence embrumé leurs esprits :

Qu'avons-nous décidé au juste ? dit Mercier. Je me rappelle que nous nous sommes mis d'accord, comme toujours d'ailleurs, mais je ne sais plus sur quoi. Mais toi tu dois le savoir, puisque en somme c'est ton projet que nous sommes en train de réaliser, n'est-ce pas ? [MC, p. 82.]

Parce qu'ils ne se souviennent plus de ce qu'ils ont décidé, Mercier et Camier doivent en décider de nouveau : c'est donc la deuxième fois qu'ils ont cette discussion, bien que la première fois soit perdue autant pour eux que pour le narrateur.<sup>62</sup> Pour bien marquer qu'il s'agit d'une tentative de rétablir les faits, Camier s'exprime à grand renfort de modalisateurs épistémiques :

Il me semble, dit Camier, quoique je ne puisse le certifier, que le sac est le nœud de toute cette affaire. Nous avons décidé, je crois, qu'il s'y trouve, ou s'y trouvait, un ou plusieurs objets dont nous pouvons difficilement nous passer. [MC, p. 83.]

« Il me semble », « quoi que je ne puisse le certifier », « je crois » et les deux occurrences de la conjonction de coordination « ou » accusent tous la fonction représentative que Camier accorde à son discours : dans la mesure où ce qu'il dit peut être vrai ou faux, il doit prendre autant de précautions que possible.

Comme si cette enquête, palliant opportunément l'absence du narrateur, n'était pas déjà suffisamment suspecte, le narrateur met en scène une situation analogue à la fin du

---

<sup>62</sup> On se rappellera par ailleurs que, pour Bertolt Brecht, présenter ce qui n'a eu lieu qu'une fois comme si ça avait eu lieu plusieurs fois constitue un procédé de défamiliarisation.

même chapitre : en effet, lorsque Camier retourne à l'auberge pour acheter des sandwiches, il rencontre Conaire qui, pour lui reprocher de ne pas s'être présenté au rendez-vous qu'ils avaient fixé, lui raconte les fâcheux événements qui se sont produits de son point de vue depuis que le narrateur l'a quitté.

Ainsi, deux fois dans le même chapitre, les discours des personnages pallient l'absence du narrateur. Ce dernier, en s'abstenant de recourir à l'analepse, fait comme s'il ne pouvait être qu'à un seul endroit à la fois et comme s'il ne pouvait rapporter que les événements se produisant à l'endroit où il est. Autrement dit, il fait comme s'il était un narrateur homodiégétique, un personnage de l'histoire qu'il raconte, et comme si, de ce fait, son témoignage avait une fonction représentative. Or, en déléguant le récit à ces personnages deux fois dans le même chapitre, le narrateur met très explicitement l'histoire au service de sa narration, dont il accuse ainsi la fonction déclarative : si, dans l'histoire, les personnages racontent ce que le narrateur, comme par hasard, n'a pas pu raconter, c'est que ce dernier en a décidé ainsi.

Un autre redoublement suspect survient au début du huitième chapitre, alors que Camier, qui est parti seul de son côté récupérer le parapluie chez Hélène, est assis à une petite table près d'une porte dans un bar où il attend Mercier en imaginant leurs retrouvailles :

Et Camier ne tarda pas à voir, à se voir qui voit Mercier avant que Mercier le voie, à se voir qui se lève et court à la porte. Te voilà enfin, s'écrie-t-il, je croyais que tu m'avais abandonné, et il l'entraîne vers le comptoir, ou dans la salle du fond, ou ils sortent ensemble, quoique cela ne soit guère probable, car Mercier est las, il a envie de s'asseoir, de se rafraîchir, avant d'aller plus loin, et il a des choses à raconter qui peuvent difficilement attendre, et Camier lui aussi a des choses à raconter, oui, ils ont des choses importantes à se dire et ils sont las, et puis il y a longtemps qu'ils ne se sont pas vus, et il faut que tout cela se calme et s'éclaircisse, et qu'ils sachent à peu près à quoi s'en tenir, et si l'avenir s'annonce bon ou mauvais ou tout simplement quelconque, comme c'est le cas si souvent, et s'il existe un côté plutôt qu'un autre où ils auraient intérêt à se diriger, enfin bref où ils en sont, avant de pouvoir se précipiter, dans un accès de lucidité souriante, vers l'un des nombreux buts qu'équipolle un jugement indulgent, ou que souriants (facultatif) ils fassent justice de cet élan en les admirant de loin, car ils sont loin, l'un après l'autre. C'est alors qu'on entrevoit ce qu'on aurait pu être, s'il n'avait pas fallu être ce qu'on est, et ce n'est pas tous les jours qu'il est donné de couper en quatre un cheveu de cette qualité. Car du moment que l'on vit, bernique. [MC, p. 118-119.]

Ce passage constitue un monologue intérieur narrativisé qui, symboliquement, commence lorsque Camier blottit son visage dans « le petit tas douillet et accueillant [MC, p. 118.] » de ses

mains et qui se termine lorsqu'il lève la tête. Le monologue en tant que tel est marqué par un changement de temps du passé simple au présent de l'indicatif, ainsi que par l'utilisation abusive de la conjonction de coordination « et », dont la deuxième phrase compte à elle seule neuf occurrences. La longueur de cette phrase et la relance constante du « et » semblent vouloir imiter la libre association d'idées.

À la fin du septième paragraphe, un autre monologue intérieur narrativisé — focalisé, quant à lui, sur Mercier — est lui aussi marqué par un changement de temps du passé simple au présent de l'indicatif. Il est introduit symboliquement par la phrase suivante : « Mais les Mercier, un rien les arrête, un murmure qui monte, s'enfle, se décompose, une voix qui dit que c'est étrange, l'automne du jour, quelle que soit la saison. » Cette voix intérieure, est-ce celle de Mercier ? Celle du narrateur ? À la fois celle de Mercier et celle du narrateur, peut-être ? Le monologue intérieur narrativisé tel que le définit Dorrit Cohn implique, en effet, que le narrateur s'approprie le discours intérieur d'un personnage :

C'est précisément cette transformation du discours intérieur du personnage, devenant le discours du narrateur dans les textes de fiction à la troisième personne, qui caractérise la technique servant à rendre la vie intérieure qui va nous occuper dans ce chapitre. Cette technique, je l'appelle *monologue narrativisé*.<sup>63</sup>

Dans *Mercier et Camier*, il y a cependant si peu de contraste entre certains passages de la narration et les monologues intérieurs narrativisés qu'on a l'impression que c'est plutôt le discours du narrateur qui, parfois, devient le discours intérieur d'un personnage : le narrateur, en effet, change aussi de temps, du passé simple au présent de l'indicatif, dans le « passage descriptif [MC, p. 145.] » du début du dixième chapitre et dans le passage qui chevauche la fin de ce même chapitre et le début du chapitre suivant. Quoique ces passages n'abusent pas de la conjonction de coordination « ou », la juxtaposition des phrases qu'on y rencontre semble elle aussi vouloir imiter la libre association d'idées. Considérant que ces idées sont à peu près les mêmes dans ces passages et dans les monologues intérieurs narrativisés, il n'est pas impossible que, dans ces derniers, ce soit le narrateur qui pense pour ses personnages. À quoi sert, dans ce cas, le monologue intérieur narrativisé du début du huitième chapitre, sinon à

---

<sup>63</sup> Dorrit Cohn. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Trad. de l'anglais par Alain Bony. Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 122.



représenter la vie intérieure de Camier ? Surtout, me semble-t-il, à raconter deux fois les retrouvailles des protagonistes, ce qui est une manière pour le narrateur de transposer à la structure de sa narration les répétitions qui caractérisent le voyage de Mercier et Camier.<sup>64</sup>

## **Discours du narrateur et des personnages**

Dans *Mercier et Camier*, le discours rapporté au style direct est marqué seulement par la majuscule et les verbes introducteurs en propositions incises ; jamais par un tiret ou des guillemets. Ainsi, là où il devrait normalement y avoir deux situations d'énonciation, il semble y en avoir seulement une : celle du narrateur qui, non seulement pense pour ses personnages, mais parle également pour eux. Compte tenu de cette situation, il n'est pas étonnant que le discours du narrateur et celui des personnages soient marqués par l'utilisation des mêmes procédés, notamment par l'utilisation des figures de la répétition.

Il arrive que le narrateur répète exactement la même phrase. Au début du quatrième chapitre, par exemple, il écrit d'abord « Le train s'ébranla de nouveau. [MC, p. 53.] », puis « Le train s'ébranla de nouveau. [MC, p. 55.] » Entre ces deux phases, le vieux Madden déclare : « Moi, voyez-vous, dit-il, je choisis mon compartiment, j'attends que le train s'ébranle, puis je monte. [MC, p. 54-55.] » Dans ce passage, Madden emploie lui aussi le verbe « s'ébranler », alors qu'il aurait pu choisir, par exemple, « démarrer », « se mettre en branle » ou « se mettre en route ». Étant donné que ce verbe est mis en relief par sa répétition dans le discours du narrateur, sa reprise par le personnage passe difficilement inaperçue.

À la fin du même chapitre, Conaire s'adresse ainsi à Georges : « Qu'est-ce que vous prenez ? Profitez, je sens le gouffre qui m'appelle, de nouveau. [MC, p. 73.] », à quoi le narrateur ajoute « Georges profita. [MC, p. 73.] » L'emploi intransitif du verbe « profiter » relève d'un registre de langue familier qui peut sembler approprié dans le discours de Conaire, mais qui détonne avec le registre de langue soutenu que l'utilisation du passé simple confère au discours du narrateur.

---

<sup>64</sup> Ce voyage est constitué, en effet, de plusieurs visites à l'appartement d'Hélène, de plusieurs visites de bars ou d'auberges et de plusieurs altercations avec des gardiens ou des agents de police ; les « résumé[s] des deux chapitres précédents » mentionnent d'ailleurs « Avant-dernier bar. [MC, p. 142.] » et « Dernier bar. [MC, p. 186.] », ainsi que « Le gardien. [MC, p. 47.] », « L'agent. [MC, p. 143.] » et « Dernier agent. [MC, p. 185.] », ce qui met en relief la valeur répétitive de ces événements. Qui plus est, les résumés en tant que tels sont eux aussi très répétitifs : le résumé du septième chapitre, par exemple, compte cinq occurrences de l'entrée « Le parapluie. [MC, p. 141-142.] »

Un procédé analogue est employé quelques lignes plus loin : « Écoutez, dit monsieur Conaire. / Georges écouta. [MC, p. 75.] » Cette fois, la répétition joue sur la polysémie du verbe transitif direct « écouter », qui, en emploi absolu, revêt le sens de « tendre l'oreille vers ce qu'on peut entendre, prêter attention à ce qu'on entend.<sup>65</sup> » Conaire, en l'occurrence, a déjà dit tout ce qu'il avait à dire : en fait, ce qu'il demande à Georges, dans un registre de langue familier, c'est que ce dernier lui obéisse — autrement dit, qu'il l'écoute. Le registre de langue soutenu que confère l'utilisation du passé simple au discours du narrateur favorise toutefois l'autre sens du verbe et le lecteur est en donc droit d'interpréter l'alinéa qui sépare « Georges écouta » de la réponse de ce dernier, « Je veux bien aller voir, dit-il. [MC, p. 75.] », comme une pause embarrassée durant laquelle il tend l'oreille.

Le procédé du redoublement, le plus souvent employé en début de phrase, marque aussi le registre familier et oral dans les discours des personnages. Sans prétendre en avoir relevé toutes les occurrences, j'en présente une liste à mon avis fort abondante : « À votre santé, monsieur, dit-il. / Buvez-y, buvez-y, dit monsieur Conaire, elle mérite qu'on s'y intéresse. [MC, p. 73.] », « Buvez, buvez, dit monsieur Conaire, ne faites pas attention à moi. Quelle horreur ! Quelle horreur ! [MC, p. 73.] », « Je veux bien aller voir, dit-il. / Allez-y, allez-y, dit monsieur Conaire. [MC, p. 75.] », « Ma chienne, gémit-il. / Allons, allons, dit Georges, on vous en trouvera une autre. [MC, p. 92.] », « Tu peux t'appuyer sur moi, dit Camier. / Plus tard, plus tard, dit Mercier, avec irritation. [MC, p. 95.] », « Attends, attends, dit Camier. [MC, p. 105.] », « On se tortille, se tortille, et le soir vous retrouve à la même place que le matin. [MC, p. 124.] », « Loin de là, dit Mercier, loin de là. [MC, p. 135.] », « Pardon, dit Camier, tu disais ? / Non non, dit Mercier, à toi. [MC, p. 147.] », « Voyons, voyons, dit Watt, retutoyez-vous, mes enfants. [MC, p. 169.] », « Doucement, doucement, dit Watt. [MC, p. 171.] », « Doucement, doucement. [MC, p. 171.] », « Un peu de chaleur pour le vieux cœur, dit Watt, voilà, un petit peu de chaleur pour le pauvre vieux cœur. [MC, p. 174.] », etc. Le narrateur extradiégétique se laisse lui aussi gagner par ce tic de langage, comme en témoigne les exemples suivant : « Allons, allons. [MC, p. 114.] » et « Cela faisait un mélange plutôt pénible, mais instructif, instructif. [MC, p. 122.] »

Si le redoublement marque le registre familier et oral, c'est notamment qu'un personnage ne s'adresse pas sans raison à un autre personnage ; aussi l'emploi d'une figure

---

<sup>65</sup> « Écouter » in *Trésor de la langue française informatisé* [En ligne]. <http://atilf.atilf.fr> (Page consultée le 2 août 2013)

d'insistance signale-t-elle la recherche d'un effet perlocutoire. John L. Austin déclare, à propos de la fonction perlocutoire :

Dire quelque chose provoquera souvent — le plus souvent — certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter ces effets.<sup>66</sup>

Le redoublement peut-être considéré comme une figure d'insistance dans la mesure où la redondance qu'il introduit dans le discours pallie les mauvaises conditions de transmission qui pourraient survenir ; par exemple, un manque d'attention ou une trop grande indifférence de la part l'interlocuteur.

Dans le schéma de Jakobson, la fonction phatique est la fonction du langage qui concerne le contact entre le locuteur et son interlocuteur. Ainsi, au milieu du huitième chapitre, le narrateur de *Mercier et Camier* rapporte l'échange suivant :

Tu te souviens de notre bicyclette ? dit Mercier.  
Oui, dit Camier.  
Parle plus fort, dit Mercier, je n'entends rien.  
Je me souviens de notre bicyclette, dit Camier. [MC, p. 125.]

Dans cet échange, Camier répond à Mercier en employant d'abord une formulation concise (« oui »), puis une formulation redondante (« Je me souviens de notre bicyclette »). Au milieu du dixième chapitre, l'échec de la fonction phatique appelle encore le procédé de répétition :

Il était peut-être bien plus fatigué qu'il ne voulait l'avouer, aussi près que Mercier de la limite de ses forces. Ce qui donne, don précieux entre tous, de la vraisemblance à cette façon de voir, c'est qu'à peu de temps de là Mercier fut obligé de répéter une même phrase deux ou trois fois de suite avant que Camier en tînt compte. Soit :

J'espère qu'on n'a pas dépassé la mesure, dit Mercier. Camier ne répondit pas.  
J'espère qu'on n'a pas dépassé la mesure, dit Mercier.  
Quoi ? dit Camier.  
Je dis que j'espère que nous n'avons pas dépassé la mesure, dit Mercier. [MC, p. 153-154.]

Dans cet exemple, ce n'est qu'après avoir répété son énoncé que Mercier établit le contact avec Camier. Le fait que ce dernier lui réponde « Quoi ? » indique toutefois que, si le contact est bel et bien établi, le message, quant à lui, ne passe pas. Mercier répète donc son énoncé une

---

<sup>66</sup> John L. Austin. *Quand dire c'est faire*. Paris, Éditions du Seuil, 1970. p.114.

deuxième fois, en y ajoutant cette fois « Je dis ». Si l'utilisation d'un verbe introducteur à la fois par le personnage et, en proposition incise, par le narrateur est effectivement redondante, l'utilisation du verbe introducteur « dire » à la première personne du singulier l'est en elle-même, puisqu'on dit toujours en disant et qu'on n'a pas besoin, pour dire, de dire que l'on dit. Puisque Mercier se donne cette peine, « je dis » sous-entend probablement autre chose...

Au début du cinquième chapitre, Camier répète lui aussi un énoncé en y ajoutant « je dis ». Le narrateur rapporte d'abord l'échange suivant : « Voilà, dit-il, je me sens plus léger. / Je vois un trou à ta chaussette, dit Mercier. / Je me sens plus léger, dit Camier. [MC, p. 79.] » Dans cet échange, Camier répète son énoncé parce que Mercier, qui lui parle d'autre chose, ne semble pas en tenir compte. Le narrateur rapporte ensuite un échange analogue : « Je me sens plus léger. Il écouta. Je dis que je me sens plus léger, dit-il. Mais décidément cette phrase laissait Mercier indifférent. [MC, p. 82.] » Dans cet exemple, de même que dans l'exemple du paragraphe précédent, l'utilisation du verbe « dire » à la première personne du singulier semble vouloir compenser un échec de la fonction conative : en effet, Mercier et Camier s'adressent l'un à l'autre pour obtenir l'un de l'autre une réaction et, de toute évidence, l'incompréhension ou l'indifférence ne sont pas les effets perlocutoires qu'ils recherchent.

Au début du deuxième chapitre survient un épisode de narration intradiégétique du même type que ceux du début du quatrième chapitre et du milieu du huitième chapitre :

Les petits ponts s'espacent de plus en plus, dit Camier. Penchés sur les sas nous essayons de comprendre. Des chalands amarrés contre la berge s'envolent les voix des marinières, nous souhaitant le bonsoir. Leur journée est terminée, ils fument la dernière pipe, avant de se mettre au lit.

Les sas ? dit Mercier.

Les sas, dit Camier, S-A-S, sas.

Chacun pour soi, dit Mercier, et Dieu pour tous. [MC, p. 28.]

Davantage qu'à l'effet de défamiliarisation que produit la narration autodiégétique au présent d'actualité, je m'intéresse, dans ce passage, au procédé de répétition employé pour pallier un échec, non pas de la fonction phatique ou de la fonction conative, mais de la fonction métalinguistique qui, toujours selon le schéma de Jakobson, concerne le code que le locuteur et son interlocuteur doivent avoir en commun pour que celui-ci soit en mesure de bien comprendre le message de celui-là.

Mercier, ne comprenant pas ce que veut dire Camier par « les sas », répète ce groupe du nom sur un ton interrogatif. Camier, croyant que Mercier n'a pas compris, non pas ce qu'il a voulu dire, mais ce qu'il a dit, répète « les sas » et, pour être certain de se faire entendre cette fois, épelle le nom, puis répète le groupe du nom une seconde fois. Autrement dit, Camier se trompe en insistant sur la fonction phatique plutôt que sur la fonction métalinguistique : en l'occurrence, la redondance, en effet, aurait dû prendre la forme de la synonymie plutôt que celle de l'épellation.

La réponse de Mercier, « Chacun pour soi, dit Mercier, et Dieu pour tous. », peut sembler énigmatique, puisqu'elle ne semble entretenir aucun rapport avec l'énoncé de Camier. On peut toutefois supposer qu'en insistant sur la fonction phatique, Camier fait se remettre en question Mercier quant à ce qu'il a entendu. Croyant peut-être qu'il aurait dû entendre « SOS » plutôt que « S-A-S », ce dernier choisit, pour montrer qu'il a bien entendu cette fois (ce qui, évidemment, n'est pas le cas), d'énoncer un proverbe en lien avec l'idée du signal de détresse. Cette confusion produit certes un effet comique, mais elle donne aussi un tout autre sens à la phrase qui l'a engendrée : Mercier et Camier, en effet, se penchent bel et bien sur « les sas » en essayant de comprendre !

L'attention que les personnages portent à la fonction métalinguistique donne lieu à d'autres utilisations des figures de la répétition, ainsi qu'à l'utilisation de figures de la correction, par exemple, dans la première moitié du premier chapitre :

Après un moment de silence Camier dit : Si on s'assoit, cela m'a vidé.  
Tu veux dire s'asseit, dit Mercier.  
Je veux dire s'assoit, dit Camier. Assoyons-nous, dit Mercier. [MC, p. 14.]

Considérant que ces conjugaisons du verbe « s'asseoir » sont toutes les deux correctes, le fait que Mercier prétende corriger Camier est plutôt comique et le fait qu'il plie aussitôt devant l'insistance de ce dernier, plus comique encore : Mercier, en effet, n'a aucune raison de corriger Camier, à moins qu'il ne croie que ce dernier commet une faute. En se corrigeant lui-même, Mercier admet-il une faute que lui non plus n'a pas commise, ou consent-il seulement à conformer son code linguistique à celui de son interlocuteur ? Sa conversion est-elle sincère, ou ironique ? « Certaines choses, nous ne les saurons jamais avec certitude [MC, p. 12.] », mais, chose certaine, cet échange met en relief l'existence, en français, de deux conjugaisons correctes du

verbe « s'asseoir » ; de deux manières de dire à peu près la même chose, une pour Mercier, une autre pour Camier. La scène se répète presque à l'identique à la fin du même chapitre :

Assassins, dit le gardien. Puis il disparut.  
Que les gens sont d'un bloc, dit Mercier. Maintenant il va rôder autour, dit Camier.  
Qu'est-ce que ça peut nous faire ? dit Mercier.  
Je n'aime pas qu'on me rôde autour, dit Camier.  
Tu veux dire rôde autour de moi, dit Mercier.  
Je veux dire me rôde autour, dit Camier.  
Ce petit jeu-là ne durera pas longtemps. [MC, p. 22.]

Selon la concordance des temps que respecte le plus souvent le narrateur, l'emploi du verbe « durer » au futur simple de l'indicatif situe « ce petit jeu-là » au niveau de la narration (pour le situer au niveau de l'histoire, il aurait fallu que le narrateur emploie plutôt le présent du conditionnel). Autrement dit, le narrateur annonce que ce petit jeu-là ne durera pas longtemps dans la narration. Selon que l'on considère la narration comme un acte de langage représentatif ou déclaratif, on peut comprendre qu'il ne durera pas dans la narration parce qu'il ne dure pas dans l'histoire, ou qu'il ne durera ni dans la narration ni, donc, dans l'histoire. Autant dire que cela pue l'artifice ! Quoi qu'il en soit, le jeu ne dure pas longtemps, en effet, puisque la scène se répète une dernière fois vers la fin du deuxième chapitre :

Nous allons nous faire saucer comme des rats, sans notre parapluie.  
Tu veux dire comme des chiens, dit Camier.  
Je veux dire comme des rats, dit Mercier. [MC, p. 39.]

Alors que, dans les deux exemples précédents, c'est Mercier qui prétend corriger Camier, dans ce troisième exemple, les rôles sont inversés. On peut certes lire dans cette inversion une vengeance de Camier sur Mercier, mais on doit surtout y lire une mise en relief par le narrateur d'une structure qui demeure identique à elle-même, peu importe le rôle qu'occupent les unités qui la composent. (mise en relief qui participe à l'opacité du signifiant).

Vers le début du quatrième chapitre, la fonction métalinguistique fournit au narrateur un autre prétexte à la représentation de Mercier et Camier comme deux unités interchangeables. Mercier, en effet, imite Camier pour lui signaler un défaut de prononciation :

Je te dois des esplications, dit Camier. Camier disait toujours esplications. Presque toujours.  
Je ne te demande pas d'Esplications, dit Mercier, je te demande de répondre oui ou non à ma question.

Ce n'est pas le moment de couper les ponts, dit Camier, ni de brûler les étapes.  
C'est un aveu, dit Mercier. Je le savais. J'ai été dupé, de façon honteuse. Si je ne me précipite pas par la portière, c'est que je ne tiens pas spécialement à me fouler la cheville.  
Je t'expliquerai tout, dit Camier.  
Tu ne m'expliqueras rien du tout, dit Mercier. Tu as profité de ma faiblesse pour me faire accroire que je montais dans un rapide, alors que — . Son visage se décomposa. Il avait beaucoup de facilité, pour se décomposer, le visage de Mercier. Les paroles me manquent, dit-il, pour exprimer ce que je ressens.  
C'est précisément ton état de faiblesse, dit Camier, qui m'a inspiré ce subterfuge.  
Explique-toi, dit Mercier. [MC, p. 56.]

Au début de ce passage, le narrateur emploie, pour transcrire son propre discours et celui de Camier, la graphie « eSplications », sans la majuscule qui, dans le discours de Mercier, marque une insistance. Mercier, en effet, ne se contente pas d'imiter le défaut de prononciation de Camier : il le grossit. La distanciation de soi à soi qu'opère cette caricature devrait normalement permettre à Camier de poser un regard critique sur « lui-même ». Or, les répliques dans lesquelles s'insère cette caricature sont si virulentes que Camier ne semble pas la repérer. En fait, Mercier ne caricature pas Camier pour l'amener à s'autocritiquer, mais le critique lui-même en le caricaturant ; lui reproche d'un même souffle son comportement et sa prononciation. Aussitôt qu'il fait preuve d'ouverture, il abandonne le procédé : « Explique-toi », dit-il, après avoir pourtant déclaré « Je ne te demande pas d'eSplications » et « Tu ne m'expliqueras rien du tout ».

Ainsi, même lorsqu'ils s'opposent l'un à l'autre, Mercier et Camier trouvent le moyen de se rapprocher. Vers la fin du dixième chapitre, le narrateur emploie d'ailleurs la métaphore suivante : « La nuit aussi les glaces reflètent, celle-là, celles-ci, celle-là dans celles-ci, en multipliant des perspectives innombrables et vaines [MC, p. 157.] ». Mercier et Camier sont comme ces glaces qui se reflètent l'une dans l'autre. Ils prennent les caractéristiques l'un de l'autre. Ils peuvent donc être difficiles à distinguer. Cette indistinction est ce qui permet au narrateur de « [multiplier] des perspectives innombrables et vaines » : autrement dit, Mercier et Camier, en tant qu'unités interchangeable, permettent au narrateur de répéter à l'identique certaines structures en leur y assignant des rôles toujours différents. Mercier et Camier sont interchangeables autant de leur propre point de vue (par exemple, « Tu m'as fait attendre, dit Mercier. / Au contraire, dit Camier, c'est toi qui m'as fait attendre. [MC, p. 14.] », ou « C'est toi qui as les provisions, dit Mercier. Au contraire, c'est toi, dit Camier. / C'est vrai, dit Mercier. [MC, p. 23.] ») que de celui du narrateur

(par exemple, « 2. Il se trouvait que c'était Mercier, jusqu'à présent, qui avait fait preuve d'allant, et Camier de mollesse. L'inverse était à prévoir d'un moment à l'autre [MC, p. 25.] », ou « À la fin, sur la proposition de Mercier (dont ce devait être au tour de mener), ils allèrent chez Hélène. [MC, p. 100.] » Qui plus est, au début du deuxième chapitre, un même énoncé est d'abord attribué à Camier, puis à Mercier :

Pas de vélos ici, dit le patron.  
Réflexion faite, ce n'était peut-être qu'un employé.  
Lui, il l'appelle un vélo, dit Camier.  
Sortons, dit Mercier.  
Fumiers, dit le barman.  
Et maintenant ? dit Camier.  
Si on l'attachait à un bec de gaz ? dit Mercier. On serait plus libre, de ses mouvements, dit Camier.  
Ils se décidèrent finalement pour une grille. Cela revenait au même.  
Et maintenant ? dit Mercier.  
On retourne chez monsieur Vélo ? dit Camier. [MC, p. 29-30.]

La répétition de « Et maintenant ? » rappelle la structure non téléologique du roman : le voyage de Mercier et Camier semble en effet dépourvu de finalité. À tout moment, on est donc en droit de se demander : « et maintenant ? », « où en sont-ils ? » et « où veulent-ils en venir ? ». Dans le passage cité ci-dessus, de même qu'attacher la bicyclette au bec de gaz ou à la grille, que ce soit Mercier ou Camier qui dise « Et maintenant ? » revient au même. Le narrateur est, par ailleurs, on ne peut plus explicite lorsqu'il déclare, à la fin du dixième chapitre : « Laissons-le donc se réveiller, Mercier, Camier, peu importe, Camier, il se réveille, [...] [MC, p. 157-158.] » Cette indifférence à savoir (ou à dire) qui, précisément, de Mercier ou de Camier, se réveille, contraste toutefois avec la précision extrême dont font parfois preuve autant le narrateur que les personnages eux-mêmes lorsqu'il est question de désignation.

Ainsi, non seulement Mercier et Camier ont-ils des préférences marquées en matière de conjugaison, de syntaxe ou de proverbe ; ils en ont également en ce qui concerne le lexique. Toujours dans le même échange du début du deuxième chapitre, Camier affuble le barman d'un sobriquet, « monsieur Vélo », après avoir remarqué : « Lui, il l'appelle un vélo ». Nulle part sauf dans ce passage le mot « vélo » n'apparaît dans le roman ; pour une raison ou pour une autre, les protagonistes et le narrateur emploient exclusivement le mot « bicyclette ». Peut-



être le préfixe « bi- » dans « bicyclette » exprime-t-il une dualité qui correspond mieux au duo que l'idée de vitesse à laquelle renvoie le nom commun « vélo »...<sup>67</sup>

Au début du septième chapitre, le narrateur prend conscience en même temps que les personnages que ce que ces derniers et lui-même appellent, depuis le début du roman, « le parapluie » est, en fait, autre chose : « C'était à bien regarder plutôt une ombrelle qu'un parapluie [MC, p. 105.] », déclare-t-il, tandis que Mercier l'appelle quant à lui « parasol [MC, p. 108.] ». L'appellation employée par Mercier offre sur celle employée par le narrateur l'avantage d'être construite selon la même étymologie que le nom commun « parapluie », auquel elle s'oppose ainsi plus directement. Plus loin dans le même passage, le narrateur formule le commentaire suivant : « Ils continuent à l'appeler le parapluie, que c'est drôle. [MC, p. 111.] », alors qu'entre-temps, lui-même a dit « Il prit le parapluie et disparut dans l'escalier. [MC, p. 110.] » Ainsi, aux corrections que s'adressent mutuellement Mercier et Camier s'ajoute une correction du narrateur. S'il est effectivement comique que les protagonistes continuent d'appeler l'ombrelle « un parapluie », il est doublement comique que celui qui se rit de cette confusion en soit lui aussi victime.

Au quatrième chapitre, le narrateur continue d'appeler « l'homme » celui que Mercier appelle « Monsieur Gall », jusqu'à ce que Camier demande à cet homme s'il est le propriétaire, à quoi il répond : « Je suis le gérant, dit le gérant, puisqu'il s'agit du gérant. [MC, p. 62.] » À partir de cette réplique, le narrateur désigne ce personnage par l'appellation « le gérant », jusqu'à ce que le barman l'appelle « monsieur Gast », après quoi il le désigne lui aussi par l'appellation « Monsieur Gast ». Cette identification de plus en plus précise du personnage signale deux modalités narratives concurrentes. En effet, en faisant comme si, à travers les discours qu'il rapporte, il en apprenait de plus en plus sur le personnage en question, le narrateur fait comme si sa narration était en focalisation externe, mais, dans la mesure où il adopte systématiquement les désignations correctes et rejette aussi systématiquement les désignations fautives, comme celle qu'emploie Mercier, il montre

---

<sup>67</sup> Je souligne au passage l'ironie que présentent les possessions de Mercier et Camier. À quoi leur sert-il, en effet, d'avoir, pour deux, un seul imperméable, un seul parapluie et une seule bicyclette ? Cette ironie ne leur échappe pas, d'ailleurs. À la fin du cinquième chapitre, le narrateur rapporte, à propos de l'imperméable, la réplique suivante : « Veux-tu que je te dise toute ma pensée ? dit Camier. Celui qui le porte est gêné, au physique comme au moral, au même titre que celui qui ne le porte pas. [MC, p. 94.] » Autrement dit, avec ou sans imperméable, c'est du pareil au même ! Il n'est donc pas étonnant que Mercier et Camier se départissent éventuellement de la plupart leurs possessions. Si, une fois qu'ils s'en sont départi, ils se donnent pour mission de les récupérer, aussitôt les récupèrent-ils qu'ils s'en départissent de nouveau.

qu'il en sait davantage que ne peuvent lui en apprendre les discours des personnages, ce qui signale plutôt une focalisation zéro.

Cette identification de plus en plus précise tranche aussi avec l'identification abrupte du barman : « Ses yeux allaient de monsieur Gast à Georges (le barman s'appelle maintenant Georges), de Georges à monsieur Gast, comme pour s'assurer que ses paroles avaient produit l'effet escompté. [MC, p. 69.] » La parenthèse constitue un commentaire autotextuel, c'est-à-dire que c'est dans la narration, et non dans l'histoire, que « le barman s'appelle maintenant Georges » : le présent de l'indicatif renvoie, en effet, à la scène de l'énonciation et non à celle de l'énoncé.

Il apparaît clairement qu'un des enjeux de *Mercier et Camier* consiste en la possibilité de dire les choses de différentes manières et de désigner les choses et les personnes par différents noms. À cette tendance à l'accumulation linguistique s'oppose la perte, entre autres, du sac, de la bicyclette (ou du vélo) et du parapluie (ou du parasol, ou de l'ombrelle). La bicyclette elle-même perd éventuellement la plupart de ses morceaux :

Il en subsiste, dit Mercier, solidement enchaîné à une grille, ce qui peut raisonnablement subsister, après plus de huit jours de pluie incessante, d'une bicyclette à laquelle on a soustrait les deux roues, la selle, le timbre et le porte-bagages. Et le réflecteur, ajouta-t-il, j'allais l'oublier. Quelle tête j'ai.

Et la pompe, naturellement, dit Camier.

Tu me croiras ou tu ne me croiras pas, dit Mercier, ça m'est égal, mais on nous a laissé notre pompe. [MC, p. 125.]

Quoique cet appauvrissement matériel s'oppose effectivement à une accumulation linguistique, elle correspond néanmoins à un amenuisement de la parole de Mercier et Camier. Ainsi, au début du huitième chapitre, le narrateur raconte :

Mais pourquoi pas, après tout ? dit Camier. Ils levèrent donc leurs verres et burent à la santé l'un de l'autre, chacun disant, À la tienne, au même instant, ou presque. Camier ajouta, Et au succès de notre — . Mais ce vœu, il ne put l'achever. Aide-moi, dit-il.

Je ne connais pas le mot, dit Mercier, ni même la phrase, capable d'exprimer ce que nous croyons être en train de vouloir faire. [MC, p. 123.]

Vers la fin du même chapitre, le narrateur rapporte un échange similaire :

Mercier dit, Reprenons notre — . Perplexe, de sa main libre il indiqua vaguement ses jambes, et celle de son ami.

J'ai compris, dit Camier.

Ils la reprirent donc, cette chose indescriptible, qui n'était pas sans rapport avec leurs jambes. [MC, p. 130.]

Dans cet exemple, le narrateur, qui pourrait combler la lacune dans le discours qu'il rapporte, choisit plutôt de la mettre en relief au moyen de ce qui ressemble à une périphrase. Ce procédé consiste, en effet, à utiliser plusieurs mots pour exprimer ce qu'un seul terme pourrait désigner ; or, le narrateur utilise plusieurs mots pour exprimer ce qu'aucun terme ne désigne, ou, plutôt, pour, désigner ce terme comme étant manquant. L'amenuisement de la parole de Mercier et Camier se traduit également par l'ampleur que prend soudain le discours du narrateur dans le dixième et le onzième chapitre. Cette amplification coïncide avec la dissolution du duo et la fin du roman, un peu comme si le narrateur signalait qu'il était fin prêt à prendre toute la place. Or, justement, dans les romans qui viennent avant *Mercier et Camier* (*Watt* et *Murphy*), le narrateur hétérodiégétique raconte l'histoire de ses personnages, tandis que, dans ceux qui viennent après (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*), le narrateur autodiégétique raconte, par définition, sa propre histoire.

### **Par delà le discours**

Pour conclure cette partie de mon essai, je souhaite pousser plus avant ma réflexion sur la redondance et le rapport qu'il signale entre la narration et l'histoire en analysant la fonction d'attestation du discours des personnages que semble s'arroger le narrateur.

Ainsi, dans *l'incipit*, ce dernier déclare : « Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps. [MC, p. 7.] » D'emblée, cette phrase présente la narration comme un acte de langage représentatif. Par un procédé de dislocation, le complément du verbe « raconter » y est exprimé deux fois, d'abord sous la forme du complément d'objet direct « le voyage de Mercier et Camier », puis sous la forme du clitique coréférentiel « le ». Ce procédé confère à la phrase un aspect autologique, puisque l'antéposition du complément d'objet direct — *a fortiori* dans *l'incipit* — correspond à l'idée selon laquelle existe quelque chose comme le voyage de Mercier et Camier, que le narrateur peut ou non raconter et qui, donc, existe, que ce dernier le raconte ou non ; elle correspond, autrement dit, à l'idée qu'il y a eu, d'abord et avant tout, le voyage de Mercier et Camier. Voilà, en tout cas, ce que prétend le narrateur. Ce dernier désigne le fait qu'il était tout le temps avec Mercier et Camier durant leur voyage comme ce qui

permet sa narration. Il assume ainsi le rôle du témoin qui, en l'occurrence, peut attester ou contester ce que disent les personnages dans les discours qu'il rapporte.

C'est d'ailleurs précisément ce qu'il fait, par exemple, dans la seconde moitié du quatrième chapitre : « Si on me demande, dit monsieur Gast, je suis sorti et serai bientôt de retour. / Il sortit et revint en effet peu de temps après. [MC, p. 67.] » Dans cet exemple, l'énoncé du narrateur est redondant par rapport à l'énoncé de monsieur Gast. Cette redondance a toutefois valeur d'attestation, comme le signale l'utilisation de la locution adverbiale « en effet ». Dans son article intitulé « À propos de la locution *en effet* : modalisateur ou connecteur ? », María Muñoz Romero essaie de prouver l'appartenance de la locution « en effet » à la classe des adverbes exprimant la modalité :

S'il est vrai que sa valeur modale confirmative peut l'amener à être utilisée dans des énoncés qui justifient les contenus d'un énoncé antécédent, je postule que ce n'est pas l'adverbe qui explicite ou instaure ce lien ; il ne fait que réaffirmer un point de vue, signalant l'adéquation des contenus à la réalité des faits, et établissant en même temps, par son contenu polyphonique, une présomption de connaissance préalable. De cette façon, même dans des contextes où, selon toute apparence, la locution aurait une valeur argumentative de justification, le fait que l'on puisse y ajouter un connecteur justificatif — *car, puisque, parce que* — sans que la locution doive disparaître prouve suffisamment que sa valeur est autre que connective.<sup>68</sup>

En employant la locution adverbiale « en effet », le narrateur extradiégétique de *Mercier et Camier* atteste que l'énoncé de monsieur Gast est conforme aux événements qu'il annonce. Ce faisant, il signale toutefois que monsieur Gast aurait pu dire la même chose, mais ne pas sortir, ou ne pas revenir bientôt, ou ne pas revenir du tout. L'énoncé de monsieur Gast apparaît ainsi comme un acte de langage représentatif, donc évaluable en termes de vérité et de fausseté. Or, au début du deuxième chapitre, la valeur modale de la locution adverbiale « en effet », combinée au procédé de répétition, donne lieu à ce qui ressemble à une métalepse :

J'ai froid, dit Camier.  
Il faisait froid, en effet.  
Il fait froid, en effet, dit Mercier. [MC, p. 27-28.]

Dans cet exemple, le narrateur et Mercier confirment tous les deux ce que présuppose l'énoncé de Camier, à savoir qu'il fait froid. Dans la mesure où on y retrouve exactement la même

---

<sup>68</sup> María Muñoz Romero. « À propos de la locution *en effet* : modalisateur ou connecteur ? » in *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, Numéro. spécial, p. 55.

formulation, l'énoncé du narrateur et l'énoncé de Mercier sont redondants l'un par rapport à l'autre en plus de l'être par rapport à l'énoncé de Camier. Cette redondance devrait normalement signaler une information d'une importance capitale : or, il n'en est rien. Selon Victor Chklovski dans son essai intitulé *Sur la théorie de la prose*, « Tchekov disait que, si dans un récit on note qu'il y a un fusil au mur, il faut qu'ensuite quelqu'un tire avec.<sup>69</sup> » Dans *Mercier et Camier*, il fait froid, et c'est tout. On pourrait donc croire qu'il s'agit plutôt d'un de ces détails dont parle Roland Barthes dans son essai intitulé l'« Effet de réel<sup>70</sup> », qui ont pour seule fonction de dénoter le réel, seulement ce « détail » est donné avec tant d'insistance qu'il passe difficilement pour tel. L'indication se voit ainsi accorder une grande importance qui, toutefois, ne se vérifie pas dans le reste du roman. Cette non-coïncidence avec soi produit un effet de défamiliarisation : en effet, le narrateur et les personnages insistent tant pour dire qu'il fait froid qu'on est en droit de se demander, en considérant la narration comme un acte de langage représentatif, si c'est ou non le cas ; dès lors qu'on se met à douter de la sincérité de la narration, on peut également être amené à la considérer comme un acte de langage déclaratif et se demander s'il ne fait pas froid seulement parce qu'on dit qu'il fait froid.

Qui plus est, l'énoncé de Mercier semble confirmer, davantage qu'il ne confirme l'énoncé de Camier, l'énoncé du narrateur dont, il reprend la formulation (J'ai froid, dit Camier. / Il faisait froid, en effet. / Il fait froid, en effet, dit Mercier. [MC, p. 27-28.]). Cette interprétation implique une transgression de l'enclassement des paliers de fiction narrative, mais, considérant la propension à la métalepse dont fait preuve le reste du roman, elle n'est peut-être pas si farfelue. Que Mercier confirme l'énoncé du narrateur à la fois renforcerait et minerait l'idée de la narration comme acte de langage représentatif : la renforcerait, dans la mesure où cela signifierait que le discours du narrateur est évaluable en termes de vérité et de fausseté ; et la minerait, dans la mesure où la métalepse dénonce l'histoire comme un étant inextricablement liée à la narration.

Dans la première moitié du quatrième chapitre, des ellipses suggèrent un dialogue métaleptique du même ordre : « Ils entrèrent dans l'auberge. / Vous faites erreur, dit l'homme. C'est ici la Maison Clappe et Fils, expéditeurs en gros de fruits et de légumes. [MC, p. 58.] » Soit le narrateur pense comme les protagonistes que l'endroit où ils entrent est une auberge, soit il y

---

<sup>69</sup> Victor Chklovski. *Sur la théorie de la prose*. Trad. Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 160.

<sup>70</sup> Roland Barthes. « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

a ellipse et on aurait dû lire « ils entrèrent dans ce qu'ils croyaient être une auberge ». Il doit y avoir, en tout cas, ellipse entre le discours du narrateur et celui du personnage, car comment ce dernier saurait-il que Mercier et Camier croient entrer dans une auberge, à moins qu'ils ne lui aient signalé d'une manière ou d'une autre ? Or, Mercier lui répond « Et qu'est-ce qui vous fait supposer, dit Camier, que nous n'avons pas affaire au père Clappe, ou à l'un de ces déchets ? », ce qui suggère plutôt que Camier et lui-même n'ont encore rien dit. Si c'est bien le cas, qu'est-ce qui permet au personnage de supposer que Mercier et Camier n'ont pas affaire au père Clappe, en effet, ou à l'un de ces déchets, sinon l'indication de lieu dans le discours du narrateur ? On doit admettre qu'il y a, sinon méalepse, à tout le moins impression de méalepse. Cet exemple et celui qui le précède ont donc en commun d'être doublement encodés : les personnages semblent s'adresser les uns autres en même temps qu'au narrateur. Un autre exemple de double encodage survient vers le début du septième chapitre :

Nous serons allongés à l'ombre des ifs, dit Mercier, du matin jusqu'au soir.

Quels ifs ? dit Camier.

N'importe lesquels, dit Mercier.

Et s'il n'y a pas d'ifs ? dit Camier.

Nous en trouverons bien, dit Mercier. [MC, p. 107.]

Dans cet exemple, Mercier semble considérer son premier énoncé comme un acte de langage déclaratif, tandis que Camier le considère comme un acte représentatif. Pour Mercier, en effet, le seul fait de dire qu'il y aura des ifs suffit à assurer leur existence. Pour Camier, il importe de savoir à quels ifs renvoie l'énoncé de son interlocuteur. S'il n'y a pas d'ifs à l'ombre desquels s'allonger du matin jusqu'au soir, Mercier est donc coupable de fausse représentation ! Cette ambivalence entre la fonction représentative et la fonction déclarative constitue un enjeu important dans l'ensemble du roman ; aussi cet échange apparaît-il, par synecdoque, comme un commentaire autotextuel.<sup>71</sup>

Dans la seconde moitié du deuxième chapitre, le narrateur rapporte cette réplique de Camier : « Une chose que nous ne voyons pas, dit Camier, dont l'existence ressort

---

<sup>71</sup> Considérant le bilinguisme de Samuel Beckett, on est, de plus, en droit d'opérer un rapprochement, par homophonie interlinguistique, entre l'« if » du français et l'« if » de l'anglais, comme si Camier disait, en français, « Et s'il n'y a pas de "si" ? », ou, en anglais, « And if there is no "if" ? » Or, justement, il n'y a pas d'ifs dans Mercier and Camier, puisque le passage qui les mentionne dans la version française du roman est, en effet, omis dans sa version anglaise. Autrement dit, les ifs ont été coupés — et j'ajouterais, « avec une scie ! », mais ce serait peut-être pousser trop loin ce petit jeu linguistique. . .

uniquement de vos assertions, comment pouvons-nous savoir si elle est à nous, ou à autrui ? [MC, p. 20.]» Comme dans l'exemple précédant, il semble que, dans cette réplique, il y ait, par synecdoque, un commentaire autotextuel, puisqu'on est en droit de se poser à peu près la même question à propos de l'ensemble du roman : cette histoire dont l'existence ressort uniquement de la narration, comment peut-on savoir si elle est vraie, ou fausse ?

En somme, la question que pose *Mercier et Camier* est celle de la copie sans origine, que thématise le narrateur dans un échange qu'il rapporte au début du huitième chapitre :

Qu'est-ce que je vous sers ? dit le garçon.  
La même chose, dit Mercier.  
Vous n'avez encore rien consommé, dit le garçon.  
La même chose que monsieur, dit Mercier.  
Le garçon regarda le verre de Camier. Il était vide.  
Je ne me rappelle plus ce que je vous ai servi, dit-il.  
Moi non plus, dit Camier.  
Quant à moi, dit Mercier, je ne l'ai jamais su. [MC, p. 122.]

De même que Mercier demande au garçon qu'il lui serve « la même chose », on attend du narrateur qu'il nous raconte fidèlement une histoire à laquelle personne n'aura jamais accès, sinon à travers la narration. *Mercier et Camier*, par les procédés de la répétition et de la correction, met en relief l'illusion référentielle, cette idée que les mots renvoient, hors d'eux-mêmes, à une réalité qui existe indépendamment d'eux et qu'ils peuvent donc désigner de diverses manières, sans y changer quelque chose — le roman, dis-je, met en relief cette illusion en tant qu'illusion.





## CONCLUSION

« J'étais las quand je commençai. » Dis-je, dit-il, dit-on. Déjà j'étais las quand je commençai. Déjà j'étais là quand je commençai. Pour commencer j'étais là, sinon pas de commencement. Commencer las, hélas, làscommencer, décommencer pour commencer. J'étais déjà là pour commencer. Après comment c'est, comédie, non compagnie, non, pas de com-, pas de commencement, pas de compagnie, tout déjà, las. Je recommence, j'essaie, j'essaie d'essayer de commencer, impossible, sans être làs, essayer de commencer avant, commencer vierge c'était le rêve de Jacques Derrida commencer vie impossible essayer, comment c'est, est-ce, etc., pour commencer encore, car pour finir encore il faut bien commencer, etc.

Hélène Cixous. *Le Voisin de zéro : Sam Beckett*. Paris, Editions Galilée, 2007, p. 30.

Dans l'introduction de cet essai, je me suis demandé si *Mercier et Camier* représente une histoire et si l'on peut produire une narration sans histoire, puis j'ai formulé l'hypothèse que les procédés de la réécriture peuvent être employés pour produire un effet de défamiliarisation visant la fonction représentative de la littérature.

Dans la première partie de cet essai, j'ai comparé l'*ostranenie* de Viktor Chklovski et le *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht, à partir desquels j'ai défini ma propre conception de la défamiliarisation comme mise en relief d'une non-coïncidence avec soi, en l'occurrence, dans *Mercier et Camier*, la non-coïncidence de l'histoire telle qu'est censée la représenter la narration avec cette histoire elle-même.

Dans la deuxième partie, je me suis livré à une analyse de *Mercier et Camier* en fonction des trois modalités de rapports que des textes peuvent entretenir entre eux selon Lucien Dällenbach, soit l'intertextualité, l'intratextualité, et l'autotextualité. J'ai, en effet, analysé les rapports qu'entretient *Mercier et Camier* avec *La Divine Comédie* de Dante et avec *l'Illiade* d'Homère, ainsi qu'avec d'autres œuvres de Samuel Beckett : *Watt*, *En attendant Godot* et *Mercier and Camier*. J'ai également analysé les rapports de reduplication interne que *Mercier et Camier* entretient avec lui-même au moyen, notamment, des « Résumé[s] des deux chapitres précédents » et de commentaires que le roman formule sur lui-même.

Dans la troisième partie, j'ai analysé les procédés de la répétition et de la correction grâce aux outils de la linguistique et de la narratologie, en m'intéressant d'abord, en ce qui

concerne le narrateur, à la métalepse, à la focalisation et à la modalité épistémique ; ensuite, en ce qui concerne les personnages, à la narration intradiégétique, à l'analepse narrative et monologue intérieur narrativisé ; et enfin, en ce qui concerne leurs discours, aux fonctions phatique, métalinguistique et référentielle. Je prolonge d'ailleurs cette partie d'une réflexion plus générale sur l'ambivalence entre la fonction représentative et la fonction déclarative dans le roman.

J'espère avoir illustré de manière convaincante que *Mercier et Camier*, par son utilisation des procédés de la réécriture, produit un effet de défamiliarisation visant la fonction représentative, en vertu duquel on peut affirmer que ce roman feint de représenter une histoire tout en mettant en relief cette feinte.

L'analyse des procédés de la répétition dans *Mercier et Camier*, en plus de participer à la vérification de mon hypothèse, m'a permis d'observer le cas particulier de la combinatoire, procédé qui consiste à ordonner ou à dénombrer toutes les combinaisons possibles des éléments constitutifs d'un ensemble.<sup>72</sup>

Dans *Mercier et Camier*, l'utilisation de ce procédé m'a rappelé la technique du déphasage employée par le compositeur américain Steve Reich, notamment dans son œuvre pour bandes magnétiques intitulée *It's Gonna Rain*. Cette technique consiste, en l'occurrence, à faire jouer en boucle un même enregistrement par deux magnétophones, entre lesquels un écart de tempo introduit un décalage qui s'accroît graduellement, de telle sorte que chaque moment de l'enregistrement coïncide éventuellement avec tous les autres (ce qui est une manière de dénombrer tous les rapports que ce motif peut entretenir avec lui-même).

Dans *Mercier et Camier*, le discours du narrateur ou des personnages semble parfois jouer en boucle comme les enregistrements de Steve Reich. Par exemple, dans la première moitié du cinquième chapitre :

Nous aurions donc affirmé, dit Camier, la nécessité, sinon de trouver, tout au moins de chercher, notre sac, et de là s'ensuit irrésistiblement le reste de notre programme. Car la recherche du sac entraîne, d'une manière fatale, celle de la bicyclette et du parapluie.

Je ne vois pas du tout pourquoi, dit Mercier. Pourquoi pas nous occuper simplement du sac, sans nous occuper de la bicyclette et du parapluie, puisque c'est du sac qu'il s'agit, et non de la bicyclette ni du parapluie, mais du — ?

---

<sup>72</sup> Samuel Beckett emploie ce procédé dans d'autres de ces œuvres : je pense notamment au passage des biscuits dans *Murphy* et à celui des cailloux dans *Molloy*.

J'ai compris, j'ai compris, dit Camier.

Alors ? dit Mercier. Pourquoi pas nous — ? Ne recommence pas ! hurla Camier.

Alors ? dit Mercier. [MC, p. 84]

Ce discours ne constitue pas, à lui seul, un exemple de déphasage, mais, ailleurs dans le roman, le narrateur raconte aussi comment Mercier et Camier dialoguent chacun à leur rythme :

S'ensuivit un long débat, entrecoupé de longs silences, pendant lesquels la méditation s'effectuait. Il arrivait alors, tantôt à Mercier, tantôt à Camier, de s'abîmer si avant dans ses pensées que la voix de l'autre, reprenant son argumentation, était impuissante à l'en tirer, ou ne se faisait pas entendre. Ou, arrivés simultanément à des conclusions souvent contraires, ils se mettaient simultanément à les exprimer. Il n'était pas rare non plus que l'un tombât en syncope avant que l'autre eût achevé son exposé. Et de temps en temps ils se regardaient, incapables de prononcer un mot, et l'esprit vide. C'est à l'issue d'une de ces torpeurs qu'ils renoncèrent à pousser leur enquête plus loin, pour l'instant. [MC, p. 23]

Le narrateur rapporte également l'échange suivant, dans lequel il est encore plus explicitement question de rythme :

À nouveau dans la rue ils se prirent le bras. Après quelques centaines de mètres Mercier fit remarquer à Camier qu'ils n'étaient pas au pas.

Tu as ton rythme, dit Camier, moi j'ai le mien.

Je ne nous fais pas de reproches, dit Mercier. Mais c'est fatigant. On avance par saccades.

J'aimerais mieux, dit Camier, que tu me demandes carrément et sans ambages, soit de lâcher ton bras et de m'éloigner, soit de me plier à tes titubations. [MC, p. 31]

L'exemple le plus convaincant de l'utilisation du procédé de déphasage dans *Mercier et Camier* demeure toutefois le passage dans lequel le narrateur décrit la combinaison d'arrivées et de départs qui mène ultimement à la rencontre des protagonistes au début du premier chapitre. Le narrateur, en effet, illustre cette rencontre d'un tableau que j'ai déjà reproduit dans mon introduction, mais que je reproduis à nouveau ci-dessous :

	Arr.	Dép.	Arr.	Dép.	Arr.	Dép.	Arr.
Mercier	9.05	9.10	9.25	9.30	9.40	9.45	9.50
Camier	9.15	9.20	9.35	9.40	9.50		

[MC, p.10]

Ce tableau explicite un procédé structurellement identique à la technique du déphasage employée par Steve Reich, ce que je serais ravi de démontrer ; cependant, je réserve pour ma thèse de doctorat cette démonstration, que je présenterai dans le cadre d'une réflexion

plus approfondie sur l'utilisation des procédés combinatoires dans les œuvres, non seulement de Samuel Beckett, mais aussi de Steve Reich et de Tonny Orrico.

Pour l'instant, donc, je reviens aux rapports entre la réécriture et la défamiliarisation. Comme l'indique le titre de ce mémoire, mon essai est, en effet, suivi d'une création intitulée *Deux hommes-parures*, dans laquelle je reprends à mon compte le projet de défamiliarisation par la réécriture que j'ai analysé dans le roman de Samuel Beckett.

Sur trente et une feuilles *recto verso*, non paginées et non reliées, je réécris autant de fois l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* suivant l'acception la plus large d'« *incipit* », c'est-à-dire que je reprends, dans chacune de ces réécritures (qui doivent également être considérées comme des réécritures les unes des autres), des éléments tirés indifféremment de la première phrase seulement ou de tout le premier chapitre du roman de Gustave Flaubert.

Si j'ai choisi de réécrire l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet*, c'est qu'il m'a semblé que *Mercier et Camier* en constituait déjà, à sa manière, une réécriture. Dans son livre intitulé *Damned to Fame : The Life of Samuel Beckett*, James R. Knowlson déclare à ce propos :

Si la profusion de termes et d'expressions dûment choisis, de chicanes sur les mots, de proverbes et de truismes n'est pas sans rappeler le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (à lui seul le titre du roman de Beckett signale d'ailleurs cette dette), *Mercier et Camier* doit l'essentiel de sa vitalité et de sa verve à la fringale de découvertes linguistiques de l'auteur.<sup>73</sup>

Contrairement au roman de Samuel Beckett, ma création ne reprend de *Bouvard et Pécuchet* pas tant le style que des thèmes et divers syntagmes. Ainsi, mes personnages s'appellent eux aussi Bouvard et Pécuchet et sont eux aussi copistes, mais ces noms et cette vocation revêtent dans ma création un sens fort différent de celui qu'elles revêtent dans le roman de Flaubert.

Aux procédés de réécriture qu'emploie Samuel Beckett dans *Mercier et Camier*, je combine des procédés de mise en page, dont une disposition mallarméenne du texte défiant, comme dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la linéarité de la lecture et une distribution aléatoire des feuilles, par laquelle je prétends transposer à une forme plus narrative ce qu'est au sonnet la sélection des vers dans *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Par ces procédés, j'espère avoir produit une narration sans commencement, milieu, ni fin et qui, comme *Mercier et Camier* de Samuel Beckett, saura prévenir ses lecteurs contre l'illusion d'une fonction représentative de la littérature.

---

<sup>73</sup> James. Knowlson, *Beckett*. Trad. O. Bonis, Paris, Éditions Actes Sud, 1999, p. 464

# DEUX HOMMES-PARURES



## Au lecteur

Les critères de standardisation que doit satisfaire la présentation matérielle de ce mémoire afin d'en faciliter la reproduction, la conservation et la diffusion m'obligent à vous donner, lecteur, quelques instructions.

Pour lire *Deux hommes-parures* conformément à mes intentions, ce que je vous recommande, vous devez, premièrement, détacher de la couverture dans laquelle elles vous sont présentées les trente et une feuilles qui suivent celle que vous êtes en train de lire.

Deuxièmement, vous devez — par exemple, au moyen d'un ouvre-lettre — découper chaque feuille le long de la ligne pointillée, de manière à obtenir trente et un carrés de papier.

Troisièmement, vous devez disposer ces carrés de papier en une pile sur un meuble — disons la table de la cuisine, ou le pupitre dans votre chambre —, et attendre que le vent précipite la pile au sol. S'il n'y a pas de vent, attendez qu'il y en ait ou, du haut de ce meuble et du revers de votre main, par dépit, précipitez vous-même la pile au sol.

Si, pour une raison ou pour une autre, vous ne pouvez suivre ces instructions, veuillez simplement ne pas tenir compte de l'ordre et de l'orientation dans lesquelles les trente et une feuilles qui suivent celle que vous êtes en train de lire vous sont présentées.







Bouvard, ou Pécuquet, quel soit son nom — ou quels qu'ils soient, s'il en a plusieurs, si ce n'est pas qu'on l'a déformé; d'ailleurs, qu'il ait eu un ou plusieurs noms à l'origine n'a aucune importance, puisque tous les noms le désignent aujourd'hui et qu'il n'a plus, à proprement parler, de nom, à force d'en avoir autant; on n'a jamais fini de le nommer, et c'est encore le nommer que de dire qu'il est innommable —, bref, celui-là dont je parle, rien ne prouve qu'il n'est pas l'un d'entre nous; rien ne prouve qu'il est mort, ou, si on a pu dire, en effet, et avec raison, « il est mort », qu'il l'est encore...

**CROAI!**  
**CROAI!**  
**CROAI!**

Je dis « le vestibule », mais c'est le désert, ou la cuisine.

Je saisis la poignée qui s'effrite entre mes doigts, et eux avec elle; je recule d'un pas, tandis que mon poignet, tout mon avant-bras, et la porte, les murs, le plafond —

— Tu crois que c'est une farce!?

Je referme la porte derrière moi et me retrouve au milieu du désert; je saisis la poignée, je la cherche, à tâtons, et la saisis, mais je la sens qui s'effrite entre mes doigts, et la porte avec elle; je me retourne et je dessille autant que possible mes paupières, pas assez, puis assez pour constater qu'il ne reste de chez moi qu'un amas de sable.

Peut-être  
n'y a-t-il pas  
plus d'un  
copiste.

Le soleil  
me ferme  
les yeux.

Toc-toc-toc-toc-toc-  
toc-toc-toc-toc-toc-  
toc-toc-toc-toc-toc-  
toc-toc-toc-toc-toc-  
toc-toc-toc-toc-toc-  
toc-toc-toc-toc-toc-  
toc-toc-toc-toc-toc-  
toc-toc-toc-toc-toc-

Tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-  
tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-  
tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-  
tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-  
tic-tac-tic, je m'assois au  
bord du lit, cherche mes lunettes sur ma table de chevet, mes pantoufles dans le sable, et titube jusqu'à la porte du vestibule.

Je n'ouvre pas la porte, à cause du sable qui la bloque; je m'appuie contre elle et pousse le sable du pied; voilà, maintenant, je l'ouvre, m'agrippe au cadre et me penche; il y a un paquet, à demi enseveli, que je prends; je ne referme pas la porte, d'ailleurs elle n'était pas fermée.

J'ai rêvé que j'étais au pensionnat et que je refusais d'aller au lit; la lune était un miroir, à travers lequel une femme venait jeter du sable dans mes yeux et, tandis que je les frottais, et que, en les frottant, je faisais couler du sang boueux sur mes joues, cette femme m'emportait dans un sac, de l'autre côté du miroir; becs et griffes déchiraient alors le sac, ma peau et ma chair — je me voyais à travers ses yeux à elle, qu'elle ouvrait grand, malgré le soleil; je dis que je me voyais, mais je devinais seulement mon corps et, bientôt, mon cadavre, sous la masse croissante et noire des corbeaux.

Pour punir un pensionnaire, on lui faisait boire un verre d'eau dans lequel on avait râpé, entière, une noix de muscade : entre trois et huit heures plus tard, le pensionnaire se plaignait, le souffle court, de douleurs, au ventre, à la poitrine, de maux de tête; ses mains, glacées, attrapaient les nôtres et, sous son menton, nous faisions tâter son pouls, rapide, irrégulier; il titubait, étourdi, nauséux, d'une pièce à une autre, nous abordait, confusément; il transpirait; il avait chaud, disait-il, buvait trop d'eau, qu'il vomissait; il tombait, se relevait (ou pas); il était fatigué, disait-il d'une voix pâteuse, en passant sa main sur son front, croyant devenir fou, tâchant de se calmer; il craquait ses doigts, ses orteils, ses chevilles, ses poignets, ses coudes, son cou; croissait, décroissait et recroissait ses mains, ses bras, ses jambes; rongerait ses ongles; gratait ses dents; tirait ses lèvres, ses oreilles, ses cheveux; frottait ses yeux, injectés de sang; « vous n'entendez pas? », disait-il; « regardez, là! », mais il n'y avait rien à voir, disions-nous, alors il nous accusait de lui mentir, de le menacer; lui-même nous menaçait, et nous frappait, puis s'enfuyait, dans sa chambre, n'importe où, et dormait, tout le lendemain, pour ne se réveiller que le surlendemain, constipé, léthargique et honteux.

À une table de la salle  
à manger étaient assis  
trente et un pension-  
naires, tous pétrifiés :  
aucun d'entre nous  
n'osa jamais s'asseoir  
avec eux (mais j'ai em-  
porté la table avec moi).

Quelques-  
fois  
une araignée  
fut tout à  
coup de ma  
tasse de café.

Je porte à mes lèvres une tasse vide, la dépose près du cendrier sur le meuble devant moi et dépose aussi ma plume — je visse son capuchon et la dépose —, pousse la chaise sur laquelle je suis assis, me lève et chancelle; je m'appuie sur le meuble devant moi, j'attends et, tandis que reparait le réel, en fondu depuis le noir, je titube jusqu'au comptoir de la cuisine, avec ma tasse, dans laquelle je verse du café que j'ai déjà préparé et que j'ai presque tout bu déjà; je titube jusqu'à mon pupitre avec ce qui reste de café dans ma tasse, moins ce que je renverse en chemin; je m'assois, me retourne vers le miroir oblique dans un des coins de ma chambre : mon reflet fume la cigarette que j'avais laissée sur le bord du cendrier.

Pour punir un pensionnaire, on écrasait des piments contre son visage, qui brûlait, enflait et rougissait; le pensionnaire devenait momentanément aveugle et toussait, s'étouffait; il crachait; son nez et ses yeux coulaient; on lui disait, avec raison, de ne rien froter, qu'il ne ferait qu'aggraver sa situation, alors il demeurerait immobile et pleurerait.

On reconnaissait les pensionnaires les plus méritants à leur peau grise ou bleutée (jamais je n'ai vu de copiste aussi bleu que ceux représentés sur les enluminures des plus anciennes réécritures de DHP).

Aux plafonds étaient accrochés, pareils aux nôtres, les masques des pensionnaires qui nous avaient précédés, de telle sorte que chacun d'entre nous se sentait observé, jusque dans sa chambre, durant son sommeil.

C'est un briquet en acier de format carré, muni d'un capuchon auquel le relief une charnière, qu'on allume en tournant une molette, on voudrait bien, mais il faudrait changer la pierre, ou la mèche, qu'on a changé, mais rien n'y fait, il est brisé, comme le précédent.

— J'ai peur des épices.

Je dis  
« le vestibu-  
le », mais  
c'est ma  
chambre.

Je mets une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — dans une des poches de ma veste, celle où je devrais trouver mon briquet, que j'y trouve, en effet, je soulève le capuchon et tourne la molette.

Nos meubles — lits, matelas, pupitres, chaises, table, miroir, cage et baignoire, pour ne nommer que ceux-là (pour ne pas nommer les autres) — encombrant le vestibule : rien ne manque et un grand feu flambe dans la salle...

— Tu ne souhaiteras pas me voir revenir d'entre les morts!

Mon reflet tient, entre le pouce et l'index d'une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, son autre main que, soudain et, on dirait, « dédaigneusement » il jette au feu.

À une table de la salle à manger étaient assis trente et un pensionnaires, tous pétrifiés : aucun d'entre nous n'osa jamais s'asseoir avec eux (mais j'ai emporté la table avec moi).

Au plafond,  
une grande  
tache noire.

Pour punir un  
pensionnaire,  
on brûlait  
son masque  
à même  
son visage.

Je fais chanter l'ob-  
sidiennne sur ma joue  
— disons la gauche,  
ou la droite (ça n'a au-  
cune importance) —,  
à l'aveugle, tandis que  
mon reflet, déjà rasé,  
pour me narguer.

C'est un rasoir, ou  
un coupe-papier,  
on dit aussi  
« ouvre-lettre »  
très sobre;  
très baroque.

DHP n'est  
rien d'autre  
q u ' n  
c a n c e r .

— Quel gâchis ! je cherche encore, je cherche encore, je  
(Silence) encore, je cherche encore, je cherche encore,  
— Ton habit est taché. je cherche encore, je cherche encore, je  
(Silence) : encore, je cherche encore, je cherche encore,  
— Laisse-moi te déshabiller. je cherche encore, je cherche encore, je cherche encore, je cherche encore, je cherche encore, je cherche encore.

Je retourne le corps du copiste, puis je mets une  
main — disons la gauche (ça n'a aucune  
importance) — dans une des poches de ma veste,  
celle où je devrais trouver mon ouvre-lettre, que j'y  
trouve, en effet, et avec lequel je déchire le corset  
et le ventre du copiste (son corset plus difficile-  
ment que son ventre); puis, avec mon autre main, je  
cherche son foie, le palpe, l'empoigne et l'arrache,  
mais il n'y est pas : je cherche encore, je cherche  
encore, je cherche encore, je cherche encore, je  
cherche encore, je cherche encore, je cherche encore,  
je cherche encore, je cherche encore, je cherche

Évidemment, il n'y a pas de miroir.

— Évitions d'évo-  
quer ce per-  
sonnage de-  
vant un miroir,  
de peur que  
son reflet nous  
surprenne!

« N'allez  
p a s  
voir les  
dames! »

D H P  
est im-  
mortel.

J'imite mon reflet dans le mi-  
roir de la salle de bain, rien  
dans une main — disons la  
gauche, ou la droite (ça n'a  
aucune importance) —, et  
rien dans l'autre; je feins de  
battre une crème à raser, de  
appliquer sur mon visage, de  
rincer et de rincer un pot  
blaireau, de refermer un pot  
(je feins mieux de me raser)  
que mon reflet ne se rase).

Je rêve qu'une mélodie jouée sur un instrument à vent  
m'attire irrésistiblement vers la salle de bain, jusqu'à  
laquelle je titube et où je trouve, assise sur le rebord de  
la baignoire, on dirait, à tort, « une femme », vêtue de ses  
cheveux blancs qui cascaden jusqu'au sol et rampent  
jusqu'aux murs, auxquels ils grimpent; la pièce en est en-  
tièrement tapissée, sauf la baignoire dont le robinet coule,  
qui déborde et sur le rebord de laquelle je m'assois près de  
« la femme »; elle veut m'épouser, me dit-elle, et porte déjà  
mon enfant, je remarque en effet son ventre gonflé, qui  
remue, qui grouille; je veux le toucher, mais ma main —  
disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance)  
— est empêtrée dans ses cheveux mouillés, je remue les  
doigts, puis tire sur mon poignet avec mon autre main;  
la porte claque, le miroir se décroche et bascule en avant,  
retenu par trente et un cheveux qui cèdent l'un après  
l'autre, il heurte le lavabo de porcelaine au-dessus duquel  
il était accroché, puis tombe en éclats dans les cheveux et  
l'eau froide, si froide que je ne sentirai bientôt plus mes  
pieds, que je ne sens déjà plus mes oreilles, et, tandis que,  
pour me dépêtrer, je me penche, la « femme » se penche  
avec moi et chuchote à mon oreille : « ne te réveille pas ».

Je débouchais un vase et me bouchais le nez, à cause de l'odeur âcre de la poudre qui y était conservée, jaune, très fine, à laquelle j'ajoutais assez d'eau pour lui donner la consistance d'une crème, qu'une ou un camarade m'aidait à appliquer sur mon corps, j'attendais de cinq à sept minutes, que ma peau brûle, puis me je rinçais à grande eau.

Je range  
mon étui  
à tabac.

Je vois, on dirait « une salle de bain » : ma salle de bain, en ruines, c'est-à-dire un petit pan de mur, sur lequel est accroché un miroir, au-dessus d'un lavabo (en porcelaine), ainsi qu'une toilette (en porcelaine) et un bain (en porcelaine aussi), mais c'est un mirage.

J'ouvre un œil —  
le gauche, ou le  
droit (ça n'a au-  
cune importance)  
—, puis l'autre  
(si, seulement,  
j'en ai un second).

J'ai eu trois enfants,  
dont deux sont devenus  
copistes, je ne les ai ja-  
mais vus ou, en tout cas,  
je ne les ai pas reconnus,  
mais, à ma mort, ils hé-  
riteront de tout — quant  
au troisième, jamais  
je n'ai aimé quelqu'un  
comme je l'ai aimé, lui.

Au pensionnat, cha-  
cun d'entre nous  
était jumelé avec une  
ou un camarade du  
sexé opposé, parce  
qu'on croyait, à tort,  
ou avec raison, la gé-  
mellité héréditaire.

Je mets une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — dans une des poches de ma veste, celle où je devrais trouver mon étui à tabac, que j'y trouve, en effet; je le dépose sur le meuble devant moi — disons la table de la cuisine, ou le pupitre dans ma chambre —, je l'ouvre et j'y prends un carré de papier blanc, que je dépose à côté; j'y prends aussi, entre le pouce et l'index, un peu de tabac que je filtre entre mes doigts et dont je trace une ligne, rouge et noir, sur le carré de papier blanc, que je roule et porte à mes lèvres, à côté d'une autre cigarette, que je prends et que je dépose, avec les autres, sur le meuble devant moi : il y en a trente, bientôt trente et une.

— Surtout, ne pas perdre le fil.  
— Lequel?  
— Je ne te suis pas...  
— Quel fil?  
— Ça n'a aucune importance.

Je dis « un  
corbeau »,  
mais c'est  
du sable.

Couché dans mon lit  
sous un grand drap  
blanc, les yeux grand  
ouverts, ou fermés (on  
ne sait pas, à cause  
du drap), j'écoute le  
chant d'un corbeau  
enregistré sur une  
bande magnétique.

CROA!  
CROA!  
CROA!

Quelque part, ma montre, elle n'est pas  
sur ma table de chevet, elle n'est pas sur  
ma commode, elle n'est pas dans un tiroir  
de ma commode ou de ma table de chevet,  
elle n'est pas sur mon pupitre (il y a de  
plus en plus de sable), je cherche sous les

meubles, m'agrippe à l'un d'entre eux et me relève, titube  
depuis ce meuble jusqu'à la porte, que je n'ouvre pas,  
à cause du sable qui la bloque, je m'y appuie et pousse  
le sable du pied, n'importe lequel, j'ouvre la porte et  
m'agrippe au cadre, par lequel je passe la tête, le tic-tac  
est audible partout, j'avance dans le corridor, je n'avance  
plus, je mets une main — disons la gauche, ou la droite  
(ça n'a aucune importance) — dans une de mes poches,  
dans toutes mes poches, je l'ai perdue, je ne peux plus  
la cacher, je ne peux plus m'en débar-  
rasser, je n'aurais pas dû la remonter, je  
devais le faire, elle tictaquera toute la  
nuit, tout le jour peut-être (comment sau-  
rai-je, puisque je n'aurai pas ma montre?)  
et je resterai à souffrir sans remède.

— À quelle époque  
vivons-nous pour  
que je doive me  
servir de ce lit?  
Quelle situation  
abominable! Et  
nul moyen d'en  
sortir! Pas même  
d'espérance!

On échappe  
à la mort  
en se ca-  
chant sous  
un drap.

Je ramène mes bras, sur lesquels je m'appuie pour me redresser, le sable dégringole de mon corps, j'en ai plein la barbe et les cheveux (si j'ai une barbe et des cheveux), j'en ai aussi dans mes narines, dans mes oreilles et sur ma langue; quelques grains égratignent mes paupières; je tousse, je crache, je me mouche; j'essaye, mais c'est plus fort que moi, de ne pas frotter mes yeux; je rejette le drap qui, déjà, a glissé sous mon ventre, m'assois au bord de mon lit — si je suis dans mon lit (si je suis dans un lit et si c'est le mien) — et cherche mes jambes : une paire de jambes en verre, très fines et très hautes, que je porte parfois (on dirait que je flotte, c'est à s'y méprendre).

Je dépose la tasse, la quatrième, la dernière des quatre, et regarde mes camarades qui me sourient et, de mes dents tachées d'encre noire, je leur rends leurs sourires.

Une tasse contient de l'encre, une autre du café, une encore de mon sang et une, enfin, du sable.

Je me couche et, une demi-heure après, les yeux grands ouverts, ou fermés — je n'en ai peut-être pas —, laisse l'air entrer dans mes poumons, puis en sortir, consciemment, mais difficilement, à cause du sable dans mon nez; je déglutis, encore du sable, ma bouche en est pleine, je ne respire plus du tout et veux me retourner, mais je demeure immobile.

Une demi-heure, plus ou moins une minute...

Je ne m'attendais pas à ça!

Je m'assois au bord de mon lit, cherche mes lunettes sur ma table de chevet, puis mes pantoufles dans le sable et titube jusqu'à la porte du vestibule, que je n'ouvre pas; elle gît sur le plancher, sous le sable, quelque un l'a enfoncée (je ne suis plus chez moi).

On me sangle à une table noire dont on a balaissé le sable; je suis couché sur le dos, ou sur le ventre; mes jambes et mes bras sont chacun tirés vers un des quatre pieds de la table (je m'étre depuis trente et un mois en prévision de cet événement, qu'on a répété hier, avant la première, aujourd'hui); on me présente ce qui sera mon ouvre-lettre — c'est une lame d'obsidienne, ondulée, dont le manche imite le corps d'un calmard —, on me présente, dis-je, cet ouvre-lettre, dont on me tranche, à la jointure, le petit doigt de la main gauche, si je suis droitier, ou de la main droite, si je suis gaucher, tandis qu'un copiste et son reflet me lisent une réécriture de DHP que je connais par cœur (c'est moi qui l'ai écrite), on me tranche le petit doigt qu'il me reste et, poursuivant en sens horaire, ou antihoraire, un petit orteil, puis l'autre : ça y est (je suis copiste).

Je dis que mes jambes et mes bras sont chacun tirés vers un des quatre pieds de la table, mais, pour dire vrai, je n'y suis pas sanglé : on a déposé sur moi de petites tasses de porcelaine que je ne dois, sous aucun prétexte, renverser (le reste du rituel se déroule ainsi que je l'ai dit).



À la basse mer, l'eau infiltre le sable blanc; à la pleine mer, elle en transpire et le noie.

— Je dis « le désert », mais c'est une plage.

— « Amenez mon reflet dans le désert (je ne veux plus l'avoir devant les yeux) : là, vous le tuerez et vous m'apporterez son foie, comme preuve de l'exécution de mes ordres. »

— Bouvard, ou Pécuchet, avait un miroir sous un grand drap blanc, rouge ou noir et, quand il se mettait devant lui et feignait de s'y mirer, il disait « petit miroir, petit miroir, où est mon reflet? » et ni le miroir ni le reflet ne répondaient, alors le copiste était content, mais s'il croisait son reflet sur la laque de sa table de cuisine, dans le verre de ses lunettes laissées sur sa table de chevet, ou à la surface du café dans sa petite tasse de porcelaine blanche à motifs rouges et noirs, alors le copiste s'enfermait dans une galerie où personne ne pourrait le suivre.

— Ce n'est pas ce qui est écrit.  
— Occupe-toi de ce qui te regarde.

— Il s'y enferma pour la trente et unième fois et jamais plus n'en ressortit.

Le flot et le jusant alternent ainsi deux fois par jour, la crique est donc à sec deux fois douze minutes chaque jour, intervalles durant lesquelles nous réécrivons DHP.

La crique est un carré parfait.

Je soulève mon poignet, celui où je devrais trouver un miroir, que j'y trouve, en effet, attaché à un bracelet de cuir, j'y mire un instant mon visage qui se déforme avec lui, on dirait qu'il fond, c'est ce qu'on dirait, d'abord, et que c'est un calmar, ensuite, dont les tentacules glissent le long de mon avant-bras, sur mes veines, dans lesquelles ils pénètrent, soudain, et ma peau vire au gris, mon bras durcit, me pèse, je le laisse donc retomber, indifférent, et, avec lui, ma manche qui recouvre le miroir.

La mer monte six heures durant et repose environ douze minutes, puis descend durant six heures encore et repose encore douze minutes environ.

Cette porte est-elle verrouillée? A-t-elle seulement un verrou et, si oui, est-ce moi qui en ai la clef?

— L'homme pensait en lui-même, « le désert te dévorera », mais il se sentait le cœur soulagé d'un grand poids à l'idée qu'il avait pu se dispenser d'égorger un copiste et, comme il vit courir devant lui un marcassin (ou un autre animal plus ou moins improbable en ces lieux, disons un calmar, un corbeau, ou une araignée), il le tua, prit son foie et s'en fut le présenter à Bouvard (ou peut-être était-ce Pécuchet), qui le fit cuire et le mangea, croyant manger la chair et le sang de son reflet.

— C'était au milieu du désert et, dehors, le sable soufflé par la tempête pénétrait les nez et les oreilles, sous les ongles, entre les lèvres et les paupières; il faisait chaud, on perdait connaissance et on tombait; on était enterrés vivants et on serait déterrés morts, ou jamais, et le sable pénétrait par une fenêtre, quoique fermée, à laquelle était assis un copiste réécrivant DHP : comme il regardait la tempête (sans rien y voir), trois gouttes de plume qu'il tenait au-dessus d'un carré de papier blanc et, voyant ce rouge, ou ce noir, si beau sur ce blanc, il se dit : « Oh ! »

CROA!  
CROA!  
CROA!  
On est toujours au milieu du désert : son centre est partout.

— Lequel?  
— Pardon?  
— Quel désert?  
— Ça n'a aucune importance.

On voit le carré de papier blanc, en très gros plan, on le tient juste devant ses yeux, on le tourne et on le retourne, dans le sens horaire et dans le sens antihoraire, du recto au verso et vice-versa.

On croit toujours à tort lire à tort chose autre que DHP.

Mon reflet  
se penche  
au-dessus  
de moi, trop  
froid, trop près  
et trop beau.

forêt ?  
d'une

Qu'est-ce

Qu'est-  
ce qu'un  
arbre ?

Mon reflet rêve qu'il est moi et que je le compare à un arbre, à un arbre dénudé, alors qu'il n'y a même pas d'arbre, qu'il n'y en a aucun, dénudé ou vêtu, auquel je puisse le comparer; je dis qu'il n'y a pas d'arbres, mais il y a toute une forêt de rêveurs à demi ensevelis et nus, dont l'un se met à crier; il n'arrête plus; il crie, pendant que plusieurs autres gratent le sol, pour s'extraitre, ou s'enfouir; pendant que d'autres — des mains, des doigts, des ongles dans le sable — il crie, il crie encore, je — les corps s'élancent dans l'air, entiers, par morceaux, tant dis qu'il déverse une volée noire et croissante de sa gueule grand ouverte.

Il n'y a qu'un  
pensionnat  
— plusieurs  
fois le même,  
chaque fois  
différent.

Tandis que je dors,  
une araignée sort  
de mon oreille et,  
sur mon crâne,  
tisse une coiffure  
représentant fidè-  
lement toutes les  
scènes de mon rêve.

Il crie :  
« [...] » (cela  
ne veut  
rien dire).

Le premier copiste au-  
rait réécrit DHP en re-  
copiant ce qu'avait écrit  
son reflet; depuis les  
jumeaux ont pris l'ha-  
bitude de s'appeler l'un  
l'autre « mon reflet »,  
mais il s'agissait, pour  
le premier copiste, de  
son reflet au sens propre.

Les ongles déchirent  
la peau. Les doigts sé-  
parent la chair. Les  
mains rompent les os;  
partout, l'agonie cho-  
régraphiée des rêveurs  
qui se démembrent —  
eux-mêmes, les uns les  
autres — et se répandent  
en effusions de sable.

La forêt en sus-  
pension dans  
l'air se sédi-  
mente (c'est  
un linceul).

Je trouve, dans la  
salle de bain, pen-  
due à ses longs che-  
veux blancs quelle a  
noués autour de son  
cou, une femme dont  
le ventre, crevé, est  
infesté d'araignées.

Nous dormions, nous lavions et nous habi-  
lions séparément, puis, chacun à notre place,  
attendions, en silence, le lever du soleil; nous  
nous levions alors, nous lavions et nous ha-  
billions ensemble; c'était une mise en scène,  
nous portions toute la journée un costume  
par-dessus nos habits imbibés d'eau et de  
savon; notre peau était moite, nos gestes,  
lourds; chacun d'entre nous était jumelé à  
un autre; nous nous appelions « mon reflet »;  
j'étais de ceux que l'expression étrange-  
ment excitait, ou parmi ceux  
de ceux qu'elle excitait, ou parmi ceux  
qu'elle laissait indifférents, parce qu'ils  
ne s'identifient aucunement — ou s'iden-  
tifiant entièrement — à leur personnage.

Je me lève alors, non, pas si vite, plus lentement, le temps qu'on lise quelques grains de sable qui dégringolent, voilà, je soulève mon drap, m'assois au bord du lit, cherche d'une main, la gauche, ou la droite, mes lunettes quelque part sur ma table de chevet, à ma droite, ou à ma gauche, je cherche aussi mes pantouffles dans le sable, glisse le pied gauche dans la pantoufle droite, ou le droit dans la gauche, retire ce pied de cette pantoufle, puis glisse chaque pied dans sa pantoufle et me lève, voilà, non, je me rassois, j'enlève, secoue et remets chaque pantoufle, me relève et titube depuis mon lit jusqu'à un meuble, un pupitre ou une commode, par exemple, où je trouve ma montre, que je vais ranger dans un autre meuble, dans une autre pièce, et titube depuis ce meuble dans cette pièce jusqu'à mon lit, dans ma chambre.

Aux plafonds étaient accrochés les masques des pensionnaires qui nous avaient précédés, auxquels nous prêtions des regards, des regards, des regards, qu'en contrepartie nous suspicions être un artifice lorsque nous considérions nos camarades.

Je déboutonne ma veste et l'enlève, relève le col de ma chemise et, un pan entre le pouce et l'index de chaque main, je défais mon noeud papillon, que j'enlève en tirant avec mon index recourbé (un des deux); je m'assois, me penche et enlève mes pantouffles, ainsi que mes bas; je me relève, déboutonne mon gilet, l'enlève et détache ma ceinture, que j'enlève aussi; je déboutonne mon pantalon et le descends à mi-cuisse, me rassois et l'enlève, me relève et déboutonne ma chemise, que j'enlève, ainsi que mon caleçon.

Je dis « ma chambre » et « mon lit », mais ils ne sont pas à moi.

Je vois, à travers le miroir oblique dans un des angles de ma chambre, mon reflet, encore habillé, toujours habillé, qui me regarde, assis sur sa chaise, ou au bord de son lit.

C'est un nœud en coton blanc, rouge ou noir, galbé, fins en pointes.

Dans une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, le corps du calmar encore vivant, et dans l'autre, sa tête, que je sépare l'un de l'autre en tirant. Les tentacules s'effolent, se recroquevillent et fouettent l'air, ou se fixent à ma main.

Mon autre main dépose alors le corps et, entre le pouce et l'index, lisse doucement les tentacules comme s'ils étaient les boucles d'une chevelure.

Lorsqu'ils sont enfin inertes, je les étends à plat et les coupe à leur base, sous les yeux, puis j'ôte le bec et la plume.

Je retire aussi les nageoires et prélève sans la crever la poche d'encre en forme d'ampoule argentée, que je mets à part.

Je sectionne le corps et les tentacules, gratte avec les ongles la membrane qui les recouvre, puis les lave à grandes eaux.

Sur le grill, la chair blanche vire au rouge.

Le désert...  
— On n'en sort pas...  
—

J'ai du sable sous mes ongles dont je pourrais me débarrasser (je pourrais me débarrasser du sable, ou de mes ongles).

À la table de la cuisine, il y a une chaise à laquelle je ne dois pas m'asseoir (j'ignore laquelle).

Je mange, tandis que mon reflet, mal cadré, patiente, assis sur le comptoir; je déplace un peu la table, à peine, à cause du sable; je tire ou je pousse un coin, pour mieux voir mon reflet: il ne me regarde même pas.

C'est une grande table noire que j'ai emportée d'on ne sait où.

J'ai renoncé à m'asseoir.

À la table de la cuisine est une chaise sur laquelle est assis mon reflet — je dis mon reflet, mais c'est une sculpture qui, d'ailleurs, lui ressemble peu; il y en a, dans ma chambre, une autre, accoudée à mon pupitre, et une, aussi, debout dans l'angle opposé à celui où est mon miroir, qui ne lui ressemblent pas davantage — une chaise, dis-je, dont le dossier craque parfois, on dirait alors, mais à tort, que c'est mon reflet qui a bougé (mais ça ne ressemble pas, ou peu, à mon reflet).

- J'ai tant parlé de l'araignée, du calmar et du corbeau qu'il n'y a plus rien que je puisse dire de DHP!
- Il fallait y penser avant!

**CROA!**  
**CROA!**  
**CROA!**

Je souffle sur les cendres et, d'une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, je tâte l'œuf, déjà froid, que je saisis et que je casse : à l'intérieur, des araignées — comment cet œuf peut-il en accueillir autant? — qui disparaissent sous ma manche.

Chaque jour venaient un copiste et son reflet qui, ensemble, tenaient, chacun d'une main — la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, un grand drap blanc et, de l'autre main, respectivement, un ouvre-lettre de la pointe duquel perlaient des gouttes rouges, ou noires, et une petite tasse de porcelaine.

Je lui tords le cou et il s'endort. D'une main (n'importe laquelle), je ramasse l'animal dans mon autre main, lui arrache une plume rouge, ou noire, la plus longue, que je mets à part, replie son bec contre sa poitrine, ses pattes contre son ventre, et le dépose au creux d'une motte d'argile; je fais comme un œuf pour l'oiseau, que couvent ensuite les cendres et la braise.

Dans une main — disons la droite, ou la gauche (ça n'a aucune importance) —, le corps de l'oiseau encore vivant; dans l'autre, sa tête.

Je souffle sur les cendres et, d'une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, je tâte l'œuf, déjà froid, que je saisis et que je casse : à l'intérieur, des araignées — beaucoup plus que l'œuf ne devrait pouvoir en accueillir — qui disparaissent sous ma manche.

À la table de la cuisine, il y a une chaise de laquelle quiconque s'y assit ne pourra se relever.

Dehors, soudain, le désert se substitue à l'océan et notre navire — dans lequel sont, entre autres, ma chambre, la cuisine et la galerie; où je suis, moi-même, renversé, ainsi que les meubles — notre navire, dis-je, échoue pesamment dans le sable, creusant de sa proue une dune pareille à une vague (et les tasses de porcelaine gisent en morceaux).

**Une cage posée sur le sable sous un grand drap blanc taché rouge et noir, que le vent agite, le drap, pas la cage, quoiqu'indirectement le vent agite aussi la cage en agitant le drap, sous lequel on devine les angles de la cage, dans laquelle, non, le vent agite le drap, fait claquer le drap, en libère un pan et tire, de toutes ses forces, mais le drap lui échappe, le vent attrape quelques traînées de sable avant de rattraper le drap, tire sur le sable et le drap, de toutes ses forces, la cage bascule, un peu, à peine, elle ne bascule pas, mais on la voit presque, sous le drap, ça y est, mais on ne voit rien.**

Mon reflet déboutonne ma veste et l'enlève, relève le col de ma chemise et, un pan entre le pouce et l'index de chaque main, défait mon nœud papillon, qu'il enlève en tirant avec son index recourbé; je m'assois, il se penche et enlève mes pantalons; je me relève, lui aussi, il déboutonne mon gilet, l'enlève et détache ma ceinture, qu'il enlève aussi; il déboutonne mon pantalon et me le descend à mi-cuisse; je lève une jambe, puis l'autre jambe; il a enlevé mon pantalon et s'est redressé; maintenant il déboutonne ma chemise — trente et un boutons —, dégrafe mon corset — trente et une agrafes — et enlève mon caleçon.

Ma peau est  
tout entière recouverte d'un  
tatouage représentant  
parfaitement ma peau.

**C'est une veste en flanelle, blanche, rouge ou grise, à coupe croisée, revers à cran aigu, très bas, deux boutons, un bouton attaché, quatre poches fendues, sans rabats, dont une poche de poitrine et une poche à gousset, sans compter quelques poches intérieures (trente et une, en tout).**

— Peu importe  
où nous al-  
lons?  
— Ça n'a aucune  
importance.  
— Attendons ici,  
alors.

— J'ai faim.  
— T i e n s  
— (Un temps.)  
— Tu n'as qu'à  
imaginer que  
c'est un pain.

Mon pupitre, ma chaise et moi-même glissons soudain vers le mur, contre lequel je crains, un instant, que m'écrase mon lit, ou ma commode, qui glissent avec nous, mais tout, soudain encore, s'immobilise : dehors, on s'est effondré, me dit-on, à cause de la chaleur et, tandis qu'on replace mes meubles, on se relaie, me dit-on, et, bientôt, on reprend la route.

Je mets une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — dans une des poches de ma veste, celle où je devrais trouver mon briquet, mon mouchoir, mon ouvre-lettre ou mon étui à tabac, que j'y trouve, en effet, et que j'y laisse, mais à peine un instant s'écoule avant que j'y remette ma main (ou que j'y mette mon autre main), pour n'y trouver que du sable, auquel cas je l'en retire et l'y remets, incessamment, qu'il lui en faut — c'est-à-dire trente et une — pour enfin saisir mon briquet, mon mouchoir, mon ouvre-lettre ou mon étui à tabac, que j'y laisse (pour l'instant).

Parfois, c'est-à-dire aussi souvent qu'il fait chaud, c'est donc dire tous les jours, sauf ceux qu'obscurcit quelque tempête de sable (mais ces jours-là, on ne voit rien du tout) — parfois, dis-je, on voit, ou on croit voir, je veux dire que l'on voit ce que l'on croit être une maison de campagne, à l'horizon, entre les dunes, mais on a tort (elle est ailleurs).

Il fait  
chaud,  
en effet.

Ma chambre —  
on dirait une ca-  
bine d'un navire  
— est ballottée  
par les dunes  
gémissantes.

On est arrêté,  
le jour, par  
la chaleur  
et, la nuit,  
par le froid.

Tout n'est  
plus que dé-  
sert, plage  
et océans.

Les dunes imitent les  
courbes de corps nus  
empilés les uns sur les  
autres, auxquels le vent  
prête des gémissements,  
et je m'imagine ain-  
si des géants de sable  
qui agonisent, ou qui  
jouissent — qui ago-  
nissent et qui jouissent.

Mon habit a  
trente et une  
poches, toutes  
fausses, pour  
confondre  
les voleurs.



J'avais, dans ma chambre, ainsi que d'autres pensionnaires, une cloche et j'entendais parfois sonner, la nuit, au lieu de la nuit (« au milieu », c'est-à-dire n'importe quand) ; je crois, en effet, que j'ai entendu sonner, une fois, au moins une fois ; un autre pensionnaire devait avoir une cloche à lui, car j'avais la mienne, je me souviens l'avoir cherché, là où je devais la trouver (où je l'ai trouvée, en effet), il ne pouvait donc pas l'avoir, il devait donc en avoir une comme la mienne, ou différente, mais qui, en tout cas, sonnait comme la mienne, car je l'ai entendue, par delà les murs et le demi-sommeil — je ne l'ai peut-être pas entendue, mais elle m'a réveillé.

D'autres copistes habitent des déserts différents — de pierre, ou de glace — et leurs réécritures — que nous disons « de pierre », ou « de glace » — n'ont rien à voir avec les nôtres.

— Quelle heure est-il?

Je m'étonnai que cette substance — blanche, pourtant — tachât mes doigts de noir et, surtout, qu'elle le fit à rebours, c'est-à-dire au soleil, et qu'ils demeurassent ainsi pour les dix jours qui suivirent, malgré mes efforts pour les nettoyer.

**Sur un carré de papier blanc parmi d'autres empilés sous un foie en argile, ou en bronze; de ma plume dans son écrin et de mes encres, rouge et noire, chacune dans leur encrier, j'ai réécrit et réécrirai DHP.**

Pour me récompenser, on m'offrit un coffret de verre contenant trente et un grammes de sels d'argent, à propos desquels on m'expliqua que je devrais en consommer tous les jours environ quatre-vingt-cinq milligrammes dilués dans de l'eau — autant d'eau que possible, pour atténuer l'amertume et les douleurs à la gorge, à l'abdomen, les vomissements et les diarrhées.

Un miroir est  
une porte, ou  
une fenêtre,  
dont on change,  
à sa convenance,  
l'emplacement.

Je pousse ma chaise et me lève, mais celle, je m'appuie — ma main —, je m'appuie sur le meuble devant moi — disons la table de la cuisine, ou le pupitre dans ma chambre — et ma main — la tasse — en m'appuyant je heurte ma main contre une petite tasse de porcelaine, qui glisse, j'y ai capturé une araignée, c'est une tasse, mais je m'en sers autrement, comme d'une cloche, et il ne faut pas qu'elle tombe et qu'elle renverse et que l'araignée — mais j'écoute et n'entends aucun fracas; je regarde et, bientôt, je vois la tasse qui se parait, en fondu depuis le noir, parmi les carrés de papier blancs (un peu froissés).

Sous chacune  
de ces tasses  
est une araignée (toujours  
la même).

Partout sur les  
meubles (et par  
terre), de petites  
tasses de porce-  
laine blanche noir-  
cies par le café qui  
s'en est évaporé.

## Mes doigts sont tachés de noir.

Le visage collé au miroir de la salle de bain, je regarde mon reflet droit dans les yeux, j'écoute sa respiration, que je n'entends pas, il ne respire pas, mais il sourit, sans détourner le regard, il recule, titube à reculons hors de la salle de bain, toujours souriant.

Jamais je  
n'ai vu mon  
reflet cli-  
gner des  
yeux.

Assis au bord de son lit, il glisse le pied gauche dans la pantoufle droite, ou le pied droit dans la pantoufle gauche, retire ce pied de cette pantoufle, puis glisse chaque pied dans sa pantoufle et se lève, titube jusqu'au miroir dans l'angle de sa chambre opposé à celui où je me tiens, immobile, à la surface duquel sa respiration dépose une buée, bientôt il n'y verra plus rien, mais soudain il se retourne et me regarde droit dans les yeux.



Tout croasse :  
le sable, le vent,  
ma montre,  
mon reflet et  
nos réécritures  
de DHP.

Enseveli jusqu'au torse dans  
le sable, je me penche et tends  
mes bras vers le drap qui pend  
devant moi, mes doigts ne  
l'agrippent pas, mais presque  
— soudain l'agrippent : je le  
tire en me redressant, ou me  
redresse en le tirant, tandis  
que la cage sous le drap (elle  
est toujours sous le drap)  
bascule et roule vers moi.

Le hurlement de  
la cage obscur-  
cit le jour, ou la  
nuit; comment  
savoir, quand  
on ne voit rien?

La cage git sur le  
sable sous un grand  
drap blanc, ouverte,  
ou fermée, elle a  
versé, puis elle a roulé, elle  
ne roule plus, elle est en-  
core fermée, mais soudain  
elle est ouverte et le drap  
est emporté comme  
par un hurlement.

C'est une porte  
obstinée qui ne  
se laisse pas rou-  
vrir par qui ou ce  
qui ne la laisse  
pas se refermer.

Le drap, déjà, est  
on ne sait où — on  
ne le trouvera pas,  
même par hasard;  
on ne le cherchera  
pas (le drap n'a au-  
cune importance).

Il fait

chaud.

Je ne vois plus rien et  
n'entends plus rien,  
sauf les corbeaux,  
qui me trôlent, se  
massent autour de  
moi et se pressent  
contre moi.

CROA!  
CROA!  
CROA!

Je m'endors.

Je veux res-  
pirer, mais  
il y a trop  
d'oiseaux.

Je plaque mes mains  
contre ma tête : tout  
croasse encore; j'inspire,  
j'expire — non, je re-  
tiens ma respiration; je  
bouche mes oreilles avec  
du sable; voilà, les cor-  
beaux ne peuvent plus  
entrer; je n'y pense plus.

Ce sont des cor-  
beaux que crache la  
cage, leur flot inin-  
terrompu fait re-  
bondir, sur les bar-  
reaux, la porte qui,  
on dirait, « s'obstine  
à se refermer ».

Je passe, en titubant, la  
cage, sous son drap; j'ai  
eu, je crois, un couple  
de ces perroquets  
qu'on appelle « insé-  
parables », parce qu'on  
croit, à tort, que, vœux,  
ils se laissent mourir.

— Artificiels?  
— Évidemment.

D'abord, un œil,  
puis une main  
et, ensuite, une  
jambe : leur subs-  
tituer des membres  
de verres et, ainsi,  
me confondre peu à  
peu avec le désert...

(elle ne  
tremble  
plus)

**C'est du sable, et pas qu'un  
peu, beaucoup, il n'est pas mé-  
langé à de la salive, c'est seule-  
ment du sable, qui m'érafle —  
c'est peu dire — qui me lacère la gorge,  
je tousse une tempête qui disloque ma  
mâchoire et remplit la pièce, ma poi-  
trine se soulève et, avec elle, mes côtes,  
qui la déchire, mais j'essaie de rester  
digne, je ne voudrais pas faire honte  
à mon reflet, je me tords sur le sol, me  
cogne aux meubles et aux  
murs, du sable me sort aussi  
par les narines et par les yeux,  
mais j'essaie de rester digne.**

Je dis  
« mon re-  
flet », mais  
c'est moi.

— Une araignée se noie!

Mon foie est un mi-  
roir accroché à l'inté-  
rieur de mon corps,  
qu'amatit la veille  
et polit le sommeil,  
auquel je me mire en  
rêve et qui ne ren-  
voie pas mon image.

Devant moi, à  
demi enseveli, il  
y a un meuble, di-  
sons un lit, dont le  
drap gonfle par le  
vent est pareil à la  
voile d'un navire.

De l'autre côté de barbe-  
lès, mon reflet, bras et  
jambes croisés, m'observe  
de son œil unique : le vent  
remplit de sable une mal-  
lette ouverte devant lui,  
dans laquelle une main  
qu'il n'a plus me tend ce  
qui a été son autre œil.

Mon corps  
entier hurle,  
béant, le sable  
d'un désert  
sans reflet.

C'est le jour, ou  
l'été; le soir, ou  
l'automne; la  
nuit, ou l'hiver;  
le matin, ou le  
printemps, et  
ainsi de suite.

**Dans la galerie, les  
grands draps blancs  
tachés rouge et noir re-  
présentent, on dirait,  
« des quadrupèdes em-  
paillés », « des papillons  
épinglés », « des mo-  
mies de copistes empoi-  
sonnés par leurs reflets ».**

J'entends —  
quand j'écoute —  
la mer à travers  
le miroir dans  
un des angles  
de ma chambre.

L'encre, en  
séchant,  
a figé ma  
plume dans  
l'encrier.

Un jour, je soulèverai mon drap, m'assiérai  
au bord de mon lit, chercherai et trouverai  
mes lunettes sur ma table de chevet, puis  
mes pantoufles dans le sable et me lèverai,  
tituberai depuis mon lit jusqu'au miroir  
oblique dans un des angles de ma chambre,  
m'agripperais au cadre, que j'enjambrerais, et  
tituberai de nouveau, cette fois du miroir  
jusqu'au lit où je devrais trouver mon reflet,  
que j'y trouverai, en effet, et dont j'ouvri-  
rai le ventre avec cet ouvre-lettre qui ne  
quitte plus ma main — disons

la gauche, ou la  
droite (ça n'a au-  
cune importance)  
— depuis que...

Depuis qu'une  
araignée sortie de  
sa tasse de café  
a tissé une toile  
sur son  
corps im-  
mobile...

Depuis que  
je ne trouve plus  
la porte du  
vestibule.

Depuis qu'il  
n'écrit plus (« il »,  
je veux dire « mon  
reflet », mais il y a  
longtemps, aus-  
si, que j'ai écrit à  
l'ouvre-lettre)...

Depuis que  
j'entends  
des froisse-  
ments d'ailes  
et des bruits  
de ferraille...

Depuis qu'il me  
fixe, sans cligner  
des paupières  
ni inspirer, ou  
expirer, sans respirer,  
qu'il me fixe, dis-je, sans  
tourner la tête, mais en  
me suivant des yeux,  
autant qu'il le peut...

Depuis que mon re-  
flet est jaloux, je crois  
(je crois que mon re-  
flet est jaloux et que  
c'est depuis qu'il  
l'est que mon ouvre-  
lettre ne quitte  
plus ma main)...

— Pourquoi réécire DHP?  
— Pourquoi, en effet?  
— Certains y renoncent.  
— Certains, en effet.

Certains copistes se re-  
tirent après une seule  
réécriture, convaincus,  
les uns, qu'elle est un sa-  
crilège qu'ils ne doivent  
surtout pas répéter; les  
autres, qu'elle est DHP  
retrouvé, mot pour mot  
ce qu'a dû être — ce  
qu'a été — DHP perdu.

C'est en vain  
-nour-  
suit les lam-  
beaux de ciel  
a c c r o c h s  
a u x p u n p s .

Mon reflet n'a réécrit  
DHP qu'une seule fois :  
selon lui, soit il a réécrit  
mot pour mot le texte  
de l'original, auquel cas  
toute autre réécriture  
serait, dit-il « sacrilège » ;  
soit il ne l'a pas réécrit et  
risque, en s'y réessayant,  
de redoubler sa faute.

Parfois, somnolant, flottant  
à l'interface du ciel et de  
la mer, tourné vers l'un ou  
l'autre, les yeux grand ou-  
verts, ou fermés, j'émerge  
hors de ma vue, sans va-  
gues et sans bruits : je me  
regarde et me vois flot-  
ter, immobile, tandis que  
ma poitrine s'éroule et  
que je bleuis, violace, etc.

Je n'en-  
t e n d s  
a u c u n  
corbeau.

Depuis qu'il a  
cessé de réécrire  
DHP, mon reflet  
n'a, en trente et  
un ans, pas une  
seule fois bou-  
gé de sa chaise.

**CROA!  
CROA!  
CROA!**

Je ne trouve  
plus la  
porte de ma  
chambre.

— **Tu es beau,  
sans nez,  
comme un  
marbre car-  
ressé par  
les siècles.**

C'est toujours  
« immobile »  
qu'on « de-  
meure » : rien  
ne se passe,  
rien ne change.

—  
tanbeT  
snou ep  
est xnap  
droitier?

Assis sur ma  
chaise, ou au bord  
de mon lit, je de-  
meure immobile,  
tandis que mon  
reflet retouche au  
pinceau le masque  
sur mon visage.

Immobile et, pour  
ce que j'en sais,  
sans jamais cligner  
des yeux, mon reflet  
— ignore s'il la voit  
— regarde la porte;  
on dirait, pour y in-  
sister, « fixement ».

Nous avions chacun un matelas  
avec nous et que, toutes les quatre  
heures, nous dévotions sur le  
sol pour y dormir entre vingt et  
trente minutes : je ne pouvais  
alors concevoir ce qu'était une  
chambre, et les pièces sans fe-  
nêtres dont on allumait et étei-  
gnait pour nous l'éclairage me  
réservèrent, jusqu'à mon départ,  
la surprise du jour et de la nuit.

Un copiste est  
toujours orphe-  
lin, de même  
qu'aucune réé-  
criture de DHP  
n'a d'original.

On raconte à un très  
jeune pensionnaire  
qu'il est né d'un œuf  
pondu par un oiseau :  
la plupart, même par-  
mi ceux qui, à leur  
tour, deviennent pa-  
rents, y croient ferme-  
ment jusqu'à leur mort.

— Nous nous étions juré de taire tout cela!

Je rejette le drap chaud et humide qui couvre mon visage, dessille les yeux (à peine, à cause du soleil); je cherche, à tâtons, mes lunettes sur ma table de chevet; ne trouve ni lunettes ni table; mon bras — disons le gauche, ou le droit (ça n'a aucune importance) — bat l'air un instant; on dirait, avec raison, que je suis « ridicule »; je laisse donc retomber mon bras, rejette plus loin encore le drap, qui m'éclabousse, et m'assois au bord de mon lit pour chercher, du bout des pieds, c'est-à-dire des orteils, mes pantoufles dans le sable, mais mon lit tangué, à bâbord ou à tribord, et mes chevilles et mes mollets, soudain, trempent dans l'eau.

Agacé, je lève les yeux au ciel — il n'y a même plus de plafond!

Ma plume s'enfonce dans la surface — molle, soudain — de mon pupitre, ou de la table, dont un pied cède, un peu, sous le poids de mon avant-bras — un des deux (ou les deux) —; la surface (molle, je l'ai dit) plie au centre, et le meuble se referme comme un livre, les pattes en l'air, de part et d'autre — celles qui n'ont pas déjà cédé (et qui d'ailleurs, comme elles, cèdent bientôt).

— C'est ce que tu dis, chaque fois.

Chaque grain est l'indice de quelque chose qui a été : un coquillage, une cité, une montagne que le temps

Je dis « mon pupitre », ou « la table », mais c'est du sable.

- Combien de fois réécrivons-nous DHP?
- Je me le demande!

Assis sur ma chaise, ou au bord de mon lit, je tendais un pied, le gauche, ou le droit (ça n'a aucune importance); on le débadaît — le bandage blanc, noir et rouge, se tordait sur le sol, il se tordait, s'enroulait, disons à droite, se déroulait et s'enroulait, à gauche, rapidement, on aurait dit un ver, ou un serpent —, on débadaît mon pied, dis-je, et on le lavait, on y versait des aromates et on le frictionnait, puis on le rebadaît, on débadaît l'autre pied et, comme l'autre, on le lavait, on y versait des aromates et on le frictionnait, puis on le rebadaît.

Nous étions et aimions indifféremment des hommes ou des femmes (nous nous aimions, mais nous n'aurions pas su nous reconnaître).







On voit mon  
masque coupé  
sous les yeux  
(s'il y en a) par  
un carré de  
papier blanc.

Qui naît ju-  
meau meurt  
— s'il meurt  
— copiste, pré-  
maturément,  
ou déshonoré.

— Nous nous procurerons  
une habitation, des vê-  
tements, des pantoufles,  
de grands draps blancs;  
nous laisserons pousser  
nos barbes, mangerons  
des calmars, des cor-  
beaux et boirons notre  
café dans de petites  
tasses en porcelaine!

Tandis que, d'une main  
— disons la gauche, ou la  
droite (ça n'a aucune im-  
portance) — je retire ma  
coiffure, j'essuie, avec  
un mouchoir que je tiens  
dans mon autre main,  
quelques gouttes d'encre  
qui perlent sur son front.

Ma peau est  
pareille à une  
feuille de pa-  
pier qu'on au-  
rait froissée,  
puis défroissée.

CROAI  
CROAI  
CROAI

Le soleil aura  
séchè l'encre à  
la pointe de ma  
plume avant que  
je n'aie com-  
plète cette —

Je soulève mon poignet, ce-  
lui où je devrais trouver ma  
montre, que j'y trouve, en  
effet, attachée à un bracelet  
de cuir; j'y consulte l'heure,  
mais elle est impossible, je  
laisse donc retomber mon  
bras et, avec lui, ma manche  
qui recouvre ma montre :  
je dors, autant en profiter!

Vos yeux sont autant  
de mouches dont  
je sens les pattes  
gluantes chaque  
fois qu'ils se posent  
sur une phrase  
que j'ai écrite.

On ne demeure  
pas dans le dés-  
ert : on y passe, et  
ce que nous appe-  
lons « demeure »  
est, chaque jour,  
à reconstruire.

Je prends, à une main (ou à  
deux mains), un carré de papier  
blanc que je tiens devant moi,  
à la hauteur de mon œil (ou de  
mes yeux) : je lis, de gauche à  
droite et de haut en bas, tout le  
texte écrit à l'endroit, tourne  
trois fois la feuille en sens  
horaire et chaque fois recom-  
mence, d'un côté de la feuille,  
puis de l'autre, comme on me  
l'a enseigné au pensionnat.

— Tu dors?  
— Oui.

C'est ainsi qu'on  
a vécu, qu'on pré-  
tend revivre : la  
« pinte de lait »,  
les « pantouffles »,  
le « rasoir »,  
comme dans DHP.

Nous sommes  
boutures, au-  
tant de fois  
un même  
arbre répété.

Mon reflet et  
moi habitons ici,  
je crois : je l'en-  
tends, parfois, di-  
sons la nuit, mais  
c'est peut-être le  
vent (s'il y en a).

— Nous n'avons pas besoin de bibliothèque.

Évidemment, ni « mon  
reflet » ni moi-même ne  
sommes copistes (il n'y  
a plus, à proprement  
parler, de copistes);  
tout ceci n'est qu'une  
reconstitution, aussi fi-  
dèle que possible — né-  
cessairement infidèle.

Il y a dans  
cette pièce  
trente et une  
fenêtres, mais  
toutes sont  
condamnées.

J'ignore dans  
quelle pièce je  
me trouve (ma  
chambre, ou la cui-  
sine, par exemple)  
et si même je suis  
dans une pièce et  
non dans le désert.

Les genoux de mon reflet cèdent  
l'un presque en même temps que  
l'autre, puis son dos; soudain il a la  
tête dans le sable, puis il roule sur  
son flanc; se recroqueville; il res-  
pire difficilement, à cause du sable  
dans son nez; il tousse et il crache,  
encore du sable; il en a sur une ou  
deux joues qu'ont mouillée son œil  
ou ses yeux larmoyants : je m'age-  
nouille auprès de lui et ouvre sa  
mallette, dans laquelle les tasses  
de porcelaine gisent en morceaux.

J'enfonce un bouton du lecteur de bandes magnétiques posé sur le meuble devant moi — disons la table de la cuisine, ou le pupitre dans ma chambre —, ou plutôt ce bouton est déjà enfoncé, je n'y touche pas, mais me penche et branche la fiche de l'appareil dans une prise sur le mur et, tandis que je me redresse, j'entends « Bonjour, cher Recuchet », ou peut-être « Bonjour, cher Boulevard », (*silence*) « très bien, et toi? », (*silence*) « tu n'es pas bien bavard ».

Cela fait  
trente et un  
jours que  
mon reflet  
m'ignore...

J'ignore si j'ai  
l'heure juste :  
je n'ai ni le jour  
ni la nuit aux-  
quels l'ajuster.

J'enlève ma montre et, comme tous les jours, c'est l'heure, je la remonte, avec le pouce et l'index, mes doigts sont tachés (rouge, no noir), je tourne la couronne dans le sens horaire, j'ignore combien de tours, un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze, douze, treize, quatorze, quinze, seize, dix-sept, dix-huit, dix-neuf, vingt, vingt-et-un, vingt-deux, vingt-trois, vingt-quatre, vingt-cinq, vingt-six, vingt-sept, vingt-huit, vingt-neuf, trente.

Mon pied — disons le gauche, ou le droit (ça n'a aucune importance) — heurte une ferraille enfouie dans le sable; c'est un masque de copiste dont la peinture a été grattée, lisse et plein là où on chercherait (sans les trouver) le relief ou les ouvertures d'une paire d'yeux.

Le copiste dit alors :  
« Lisez tout, mais pour ce qui est de la galerie, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte que, s'il vous arrive de la lire, il n'est rien que vous ne deviez attendre de ma colère. »

Je tourne en sens ho-  
raire la molette du  
lecteur de bandes  
magnétiques : même  
au volume le plus élé-  
vé, l'enregistrement  
ne couvre pas les  
plaintes de mon reflet.

— Notre univers est, comme ce carré de papier blanc, un parmi d'autres empilés; semblables, donc différents : qu'advient-il si je renverse mon café sur la pile? Les univers, dont le nôtre, se brouillent, déteignent les uns sur les autres, adhèrent les uns aux autres : ils deviennent illisibles.

C'est sans  
doute à  
cause du  
masque.

À ma gauche, ou à ma droite (ça n'a aucune importance), empilés sous un foie en argile, ou en bronze, des carrés de papier blanc que le vent agite, on dirait qu'il les feuillette sous le foie immobile.

Je cherche, à tâtons,  
une fenêtre qu'on a  
emportée avec les  
autres; c'était peut-être  
hier, ou aujourd'hui  
(le sable a bloqué le mécanisme  
de ma montre).

On me demande  
souvent si je  
suis un homme  
ou une femme :  
je réponds que  
je suis copiste.

Je soulève le drap et m'assois au bord de mon lit, du côté où je devrais trouver ma table de chevet; je cherche, en plissant les yeux, mes autres meubles, ma commode, mon pupitre, ma chaise et, dans un angle, mon miroir: je ne suis pas dans ma chambre.

Trente et une araignées ont fui sous la porte (je les ai comptées).

Parfois, lorsque tremble un mur et, avec lui, un miroir qui y est accroché, j'aperçois, un instant, le reflet d'un monde tout autre que celui où je suis, pour moi inconnaissable et, donc, indicible, que j'oublie immanquablement.

— Lequel de nous deux est gaucher?

Un copiste qui perd un œil porte son masque chez un fondeur, qui le fond pour lui en couler un nouveau sur lequel n'apparaît aucune trace de l'œil perdu.

La Lune est l'œil de verre du ciel et son autre œil, le soleil.

On s'horripile, mais à tort (peut-être parce qu'on les croit irréversibles), des mutilations que nous autres copistes nous infligeons.

On a longtemps cru que, pour voir, nos yeux jetaient une lumière pareille à celle des astres

Je ramène mes bras, sur lesquels je m'appuie pour me redresser, le sable — ainsi que mes cheveux, si j'en ai — coule entre mes seins (si j'en ai), sur mon ventre, dont le drap glisse à mesure que je me redresse; je suis debout sur mes paumes et le drap git sur mon lit, je tousse, je crache, je me mouche et j'essaie, mais c'est plus fort que moi, de ne pas frotter mes yeux, si j'en ai, mes doigts pleins de sable essaient de déloger les grains qui égratignent mes paupières, mais bientôt ma cornée n'est plus que lambeaux et, par dépit, je me crève les yeux, peu importe si j'en avais, je n'en ai plus, je cherche à tâtons une jambe que je fixe à mon moignon au moyen d'une courroie, puis une autre jambe, à un autre moignon, je me lève et me regarde dans le miroir, sans rien voir.

On refuse de croire qu'on puisse préférer être borgne, aveugle ou manchot.

Je tiens, l'anse entre le pouce et l'index de ma main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, une petite tasse de porcelaine; ma main tremble et, avec elle, la tasse, qui tombe, qui éclate : un calmar s'agite dans le sable parmi les morceaux de porcelaine.

Je prends, à une main (ou à deux mains), un carré de papier blanc que je tiens devant moi, à la hauteur de mon œil (ou de mes yeux) : j'entame et poursuis ma lecture au hasard, relisant — parfois, ou souvent — les mêmes paragraphes lorsqu'un de ceux que je lis m'en rappelle un autre que j'ai lu, par exemple), et j'erre ainsi jusqu'à ce que je m'endorme, comme on me l'a enseigné au pensionnat.

On dirait « une maison ambulante » qu'on porte tout le long du chemin, en se relevant d'heure en heure : c'est en effet une grande chambre en bois recouverte d'un damas rouge lorsqu'il fait beau et d'une toile cirée lorsqu'il fait beau, et qui contient un lit dans lequel je rêve et un pupitre auquel je réécris DHP.

On ne sait quoi m'a réveillé, disons un craquement discret dans le corridor derrière la porte de ma chambre, que je n'ai entendu qu'en rêve et qui, je crois, a cessé avec lui.

Je tiens, l'anse entre le pouce et l'index de ma main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, une tasse de café, pleine, ou vide, ma main tremble, et avec elle la tasse, qui tombe, qui éclate; le café, s'il y en a, éclabousse un carré de papier blanc; un éclat que je ramasse blesse mon pouce, ou mon index, que je presse entre mon autre pouce et mon autre index, l'entaille rougit, mon sang perle et tombe, éclabousse un carré de papier blanc, un autre, ou le même.

Je fais taire le sifflement de la bouilloire et ouvre une porte d'armoire, celle derrière laquelle je devrais trouver un pot de café, que j'y trouve, en effet; je l'ouvre et prends, avec une cuillère, un peu de mouture, que je verse dans la cafetière, sur le comptoir; j'y verse l'eau bouillante et j'attends, trois minutes selon ma montre, davantage selon moi; je remue les grains qui surnagent et, en attendant qu'ils se sédimentent, titube depuis le comptoir jusqu'à un meuble, le pupitre dans ma chambre, auquel je m'assois, et je réécris DHP, jusqu'à ce que, distrait, je porte à mes lèvres ma tasse vide, alors je me lève, je pousse ma chaise et me lève, dis-je, trente et une minutes après que je me suis assis; je titube jusqu'au comptoir, avec ma tasse, dans laquelle je verse — non, je presse d'abord la mouture, ensuite je verse, en effet, le café dans ma tasse, que je rapporte en titubant jusqu'à mon pupitre (mais elle est vide et j'entends, dans la cuisine, le sifflement de la bouilloire).

Mon reflet s'ac-  
croupit et ferme  
une mallette, qu'il  
tient par la poignée,  
disons à sa gauche,  
ou à sa droite (ça n'a  
aucune importance).

Je titube depuis mon lit jusqu'au  
miroir oblique dans un des angles  
de ma chambre, puis me retourne;  
mon lit est défait, mais pas le sien,  
je m'agrippe au cadre, par lequel je  
passe la tête et regarde — je ne le  
vois pas (il n'est pas là) — je titube  
de nouveau, cette fois du miroir  
jusqu'à un meuble, disons une com-  
mode, où je trouve de quoi changer  
les draps, je me retourne; mon lit est  
fait, mais pas le sien, ou j'ai passé  
le cadre sans m'en rendre compte.

On ne saurait se  
servir de notre  
demeure comme  
d'un repère :  
elle surgit du  
désert pour s'y  
perdre aussitôt.

Je me penche et j'em-  
porte une cage sous  
un grand drap blanc;  
d'une main — disons la  
gauche, ou la droite (ça  
n'a aucune importance)  
—, j'agrippe la poi-  
gnée à travers le drap  
et j'emporte la cage.

Je tiens, l'anse entre le pouce  
et l'index de ma main — disons  
la gauche, ou la droite (ça n'a  
aucune importance) —, une  
petite tasse de porcelaine; ma  
main tremble et, avec elle, la  
tasse, qui verse, soudain, et qui  
tombe, et qui éclate; les murs  
sont emportés par l'eau, le pla-  
fond s'écroute et je m'embourbe  
au milieu du désert fait océan.

Je me rassois, à la  
table de la cuisine  
si j'étais à mon pu-  
pitre, ou à mon pu-  
pitre si j'étais à la  
table de la cuisine;  
je suis assis, déjà,  
et je réécris DHP.

Je ne me  
retiens pas  
toujours de  
tout raturer.

Cette demeure est une  
bande magnétique  
qu'on joue en boucle  
sur un appareil dans  
la galerie et qui, au  
fur et à mesure qu'elle  
passe par la tête de  
lecture, se désintègre.



Soudain, je n'entends plus le désert, que j'écoute d'autant plus que j'ai cessé de l'entendre.

Je dépose ma plume, pousse ma chaise et me lève, titube jusqu'à un meuble — mon pupitre dans ma chambre, si je suis dans la cuisine, ou la table de la cuisine, si je suis dans ma chambre — sur lequel est posé un lecteur de bandes magnétiques; j'enfonce un bouton, retourne la bande, enfonce le même bouton, et soudain, dehors (car, soudain, il y a de nouveau un dehors), c'est la plage.

Le désert tantôt veut nous retenir par ses chants et sa musique; tantôt, nous faire fuir par ses hurlements et son fracas.

Je veux me rasseoir, mais on a emporté ma chaise hier.

Un miroir ouvre sur des mondes en nombre infini, selon l'orientation qu'on lui donne; aussi prenons-nous soin de ne pas le déplacer, une fois que nous y avons trouvé notre reflet.

Je dis « la cuisine », mais c'est le désert.

Mon reflet écrit étalé sur son pupitre, les coudes en dehors; il pousse une espèce de sifflement tout en clignant des paupières.

Il ne m'entend pas, ou il m'ignore, ou il n'est plus là; peut-être ai-je halluciné notre conversation.

Je me lève, je pousse ma chaise et me lève, puis titube jusqu'à la porte de ma chambre, que je ne n'ouvre pas (elle est déjà ouverte); je passe le cadre et arrive dans la cuisine, me retourne et trouve, là où j'aurais dû retrouver la porte de ma chambre, un corridor, dans lequel je m'engage en titubant; je tourne le coin — disons à gauche, ou à droite (gauche n'a aucune importance) — et arrive de nouveau dans la cuisine; me retourne et trouve, là où j'aurais dû retrouver le corridor, la porte de ma chambre, que je n'ai pas fermée, que je dis ne pas avoir fermée, mais elle l'est néanmoins.

Le clignement — Vous êtes toujours là?  
d'un œil n'est pas moins funeste que le battement d'une aile de corbeau.

On s'imagine le désert plus silencieux qu'il ne l'est.

Il n'y a  
personne  
d'autre.

Je détourne  
le regard; me  
penche plus  
avant sur mon  
carré de pa-  
pier blanc.

Je soulève mon poignet, celui  
où je devrais trouver un mi-  
roir, que j'y trouve, en effet,  
attaché à un bracelet de cuir;  
j'y mire un instant mon vi-  
sage, auquel manque un œil,  
celui que j'ai donné, en effet;  
je laisse donc retomber mon  
bras et, avec lui, ma manche  
qui recouvre le miroir.

Assis à un meuble — disons le pupitre dans  
ma chambre, ou la table de la cuisine —, sur  
une chaise, que je pousse, je me lève et me re-  
tourne; je sors de la pièce et reviens avec, entre  
les mains, un lecteur de bandes magnétiques,  
que je dépose sur le meuble, à côté de carrés  
de papier blanc empilés sous un foie d'argile,  
ou de bronze; je branche la fiche de l'appareil  
dans une prise, quelque part sur le mur le plus  
près, mais il est trop loin, elle aussi, et le lecteur  
de bandes magnétiques tombe dans le sable; je  
débranche l'appareil, le ramasse et le dépose  
sur le meuble, dont je tire ou je pousse un coin;  
je déplace le meuble, un peu, à peine, à cause  
du sable; je branche la fiche dans la prise sur le  
mur et un voyant s'allume, rouge parmi d'autres,  
noirs, éteints, sur le fond blanc de l'appareil,  
qui n'émet aucun son : la bande est vierge.

Je dis que l'appareil  
n'émet aucun son,  
mais, pour dire vrai,  
j'entends le moteur qui  
tourne et un bruit de  
fond, pareil à celui que  
produit le sable qui  
tombe sur du sable.

— Y a-t-il toujours eu autant de portes dans cette pièce?

L'ombre de  
mon reflet n'a,  
depuis trente  
et un ans, ja-  
mais quitté  
la mienne.

Soudain, du coin de  
l'œil — disons le gauche,  
ou le droit (ça n'a au-  
cune importance) —,  
je m'aperçois suspendu  
dans les airs (au-dessus  
de mon lit, par exemple)  
: là, en tout cas, où ne  
peut être mon reflet.

Pour nous  
autres copistes  
n'est événe-  
ment que ce qui  
survient pour la  
deuxième fois.

Un copiste, s'il croit avoir réécrit DHP — s'il croit avoir réécrit mot pour mot le texte de l'original — et si, de surcroît, il a foi en ce qu'il a réécrit : ce copiste ouvre la porte (n'importe laquelle) et s'abandonne aux becs et aux griffes des corbeaux.

Que peut-il y avoir de pire que les corbeaux?

Chaque jour, je m'habille comme s'habillait chaque jour mon reflet.

Depuis que mon reflet est mort — il n'est peut-être pas mort, mais il a cessé de m'écrire —, je réécris ses lettres (celles qu'il m'a envoyées, que j'ai reçues, ouvertes et lues) : jamais jusqu'alors nous n'avions entretenu pareil différend...

Personne ne lit DHP (ce n'est qu'un prétexte à la réécriture).

Nous appelions « morts-vivants » nos camarades expulsés du pensionnat parce que leurs reflets étaient dé-cédés : si la plupart se sont suicidés, quelques-uns sont devenus copistes (à leur manière).

CROA!  
CROA!  
CROA!

C'est un miroir très noir, plus mat que le verre et quelquefois translucide, à travers lequel on peut aller, mais pas venir, et qui ne rend en guise d'image qu'un brouillard verdâtre ou bleuâtre et vaguement lumineux.

Je frissonne, quoique recouvert, de la tête aux pieds, par un grand drap blanc; je ressemble, on dirait, « à un fantôme », sur la face *a priori* sans traits duquel mon haleine des-sine une gueule béante.

Je heurte mes pieds, on aurait tort de dire « à des sculptures d'oiseaux », ce ne sont pas des sculptures; je titube, en effet, parmi des corbeaux pétrifiés, ou ce qu'il en reste, en fermant mon œil, ou mes yeux, et en tenant à bout de bras un miroir.

Je dis chaque fois « ma chambre », « mon lit », « mon pupitre », mais ce ne sont ja-mais les mêmes.

Je soulève mon poignet, celui où je devrais trouver un miroir, que j'y trouve en effet, attaché à un bracelet de cuir, j'y mire un instant mon visage, intégralement épilé, fardé de blanc, duquel se détachent seulement mes yeux, presque noirs, et la chair rouge de mes lèvres.

Partout du papier!

Un foie d'argile, s'il est recouvert d'émail, a déjà servi à une crémation, au terme de laquelle il aurait dû être pulvérisé.

Avant d'incinérer le corps d'un copiste, il convient de remplacer son foie par une réplique en argile ou en bronze : le foie d'argile ne doit servir qu'à une cérémonie, au terme de laquelle il doit être pulvérisé, tandis que le foie de bronze peut être réutilisé jusqu'à trente et une fois.

On mélange à l'argile dont un foie est façonné les cendres d'un copiste.

Durant ma dernière année au pensionnat, j'ai entretenu une correspondance avec mon reflet, c'était comme écrire et lire un journal, je soupçonnais d'ailleurs le pensionnat de me renvoyer mes propres lettres, mais ça n'aurait eu aucune importance (nous réécrivions DHP).

Il n'y a qu'un copiste — plusieurs fois le même, chaque fois différent.

Lorsqu'on incinéra mon reflet, je retirai sa main du bûcher pour lui adresser trois souhaits.

Chaque jour venaient un copiste et son reflet qui tenaient respectivement, une cage sous un grand drap blanc et une mallette ouverte, remplie de sable.

On nous appelle aussi « copieurs », « réécrivains », « rescripteurs », « répétants » et « revenants ».

Je ne saurai jamais de quelle couleur aura été l'émail de mon foie...

C'est un costume trois-pièces noir, que je n'ai jamais porté, qu'on porte aux enterrements et aux cérémonies (mais je ne me rappelle pas qu'un tel événement ait eu lieu).

Un foie d'argile est toujours séché — jamais cuit.

Je mets une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — dans une des poches de ma veste, celle où je devrais trouver mon ouvre-lettre, que j'y trouve, en effet, tandis que mon reflet s'accroupit et ouvre une mallette, de laquelle il sort une enveloppe carrée, dans laquelle il glisse un carré de papier blanc, puis il remet l'enveloppe dans la mallette, qu'il referme, et se relève.

C'est une grande mallette, presque une mallette, mais carrée, en cuir blanc, rouge ou noir, fermée par trois rabats munis chacun d'un fermoir à glissière.

— Ils ont réécrit l'original ?  
— Peut-être.

L'ouvre-lettre est à la fois dans ma main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — et dans le ventre du copiste.

— C'est une excellente réécriture.

Le rituel veut qu'un copiste rende hommage à un autre copiste en devant son foie, chaque jour, trente et un jours durant, dans l'ordre, trente et un organes, à commencer par le foie, ainsi qu'il est écrit dans DHP.

Je lève les yeux par-dessus un carré de papier blanc, que je tends à mon reflet ; à son tour, il le manipule en le tournant et en le retournant, dans le sens horaire et dans le sens antihoraire, du recto au verso et vice-versa, en déambulant du regard, de phrase en phrase, comme perdu sur le plan d'une ville.

J'ai laissé mon ouvre-lettre dans le tiroir d'un meuble qu'on a emporté hier.

Je cherche le foie, le palpe, l'empoigne et l'arrache, me relève et le jette avec l'autre sur le gril.

Je m'assois, enlève mes pantoufles et croise les jambes, l'une par-dessus l'autre, je redresse mon dos et j'ouvre une mallette devant moi, que je laisse ouverte, pose mes mains l'une par-dessus l'autre, entre mes jambes, et ferme les yeux, j'inspire, j'expire, jusqu'à trente et un, difficilement, à cause du sable dans mon nez, et d'une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, je prends une plume avec laquelle et sur lequel je réécris DHP sous la dictée toujours murmurante des copistes dont je me suis fait le tombeau.

— Qu'est-ce que tu fais en pantoufles ?

Je hèle dans les  
ténèbres notre  
demeure qui  
demeure en pièces  
détachées.

Ma poitrine  
cède peu  
à peu sous  
un poids  
invisible.

Je veux crier!

Je vois et regarde mon reflet, il déboutonne sa veste et l'enlève, relève le col de sa chemise et, un pan entre le pouce et l'index de chaque main, il défait son noeud papillon, qu'il enlève en tirant avec mon index recourbé (un des deux), il s'assoit, se penche et enlève ses pantouffes, il se relève, déboutonne son gilet, l'enlève et détache sa ceinture, qu'il enlève aussi, il déboutonne son pantalon et le descend à mi-cuisse, se rassois et l'enlève, se relève et déboutonne sa chemise, qu'il enlève, ainsi que son caleçon, il se retourne et me regarde droit dans les yeux à travers le miroir oblique dans un des angles de sa chambre.

— C'est ce que tu dis, chaque fois.

Il n'y a que  
dans le désert  
que l'on peut  
tout écrire.

C'est un pantalon en  
flanelle blanche, rouge  
ou grise, à devant sans  
plis, sans poches à  
l'arrière, sept passants  
pour une ceinture et  
deux poches verticales  
à l'avant, fendues.

Mes rêves,  
on dirait  
« de la  
rosée ».

Je porte à mes lèvres ma  
petite tasse de porcelaine  
blanche, et avec elle, le  
café qu'elle contient, je  
la penche, le café touche  
mes lèvres, il est chaud,  
ou froid, mais, soudain, la  
tasse et le café ne sont que  
sable entre mes doigts.

Tandis que je dors, une  
araignée — mais j'ai  
pourtant condamné  
la salle de bain — une  
araignée, dis-je, tisse  
au-dessus de mon visage  
une toile avec laquelle  
elle se repait.

— Tout est à sa place et, pourtant, je suis perdu.

Il est possible que la plus ancienne réécriture de DHP qui nous soit parvenue di-  
verge absolument du texte original.

Une réécriture de DHP est toujours, en tant qu'elle re-  
prend, peut-être, mot pour  
mot, le texte original, en tant  
qu'elle altère, corrompt,  
pervertit plus probable-  
ment ce texte, un sacrilège.

Parfois, lorsqu'on nous n'écoutes pas, nous entendons, malgré nous, les autres copistes, à travers les murs; on dirait, mais à tort, qu'ils sont dans les pièces adjacentes : ils n'y sont pas, il n'y a personne.

Sur une des tablettes du réfrigérateur, il y a un sac en papier blanc, rouge ou noir, dont l'ouverture est tordue; le papier a été écrasé, là où devait le tenir une main, celle de mon reflet, ou la mienne; on distingue nos doigts, en creux; le papier se détord lentement, craque un peu, à peine; on l'entend, si on l'écoute (quant à moi, je ne l'écoute pas); je devine, dans le sac, une bouteille de lait en verre d'un format plus ou moins grand, ou petit, à base circulaire, ou carrée, ainsi qu'un paquet de cigarettes, petit et carré lui aussi (peut-être).

Je titube depuis le pupitre dans ma chambre jusqu'au réfrigérateur dans la cuisine; mon reflet y a laissé son paquet, sur le comptoir; c'est un sac en papier blanc, rouge ou noir, dont l'ouverture est tordue; le papier a été écrasé, là où devait le tenir une main, la sienne, en l'occurrence; on distingue ses doigts, en creux; le papier se détord lentement, craque un peu, à peine; on l'entend, si on l'écoute (quant à moi je ne l'écoute pas); je devine dans le sac une bouteille de lait en verre d'un format plus ou moins grand, ou petit, à base circulaire, ou carrée, ainsi qu'un paquet de cigarettes, petit et carré lui aussi (peut-être); la partie inférieure du sac est luisante, plus foncée que la partie supérieure; soudain, j'entends et j'écoute le lait tiède qui dégoutte du comptoir, tandis que je n'ouvre pas la porte du réfrigérateur, à cause du sable qui la bloque, mais je m'y appuie et pousse le sable du pied; voilà, maintenant j'ouvre la porte, m'agrippe au cadre, par lequel je passe la tête, et regarde les tablettes, peut-être blanches, sous la crasse; je referme la porte, me retourne — non, de nouveau le sable bloque la porte, tant pis, je me retourne, dis-je, et m'approche du paquet, que, du haut du comptoir, et du revers de la main, la bouteille de lait et les cigarettes avec elle, par dépit, je précipite aux ordures.

Un copiste qui perd un œil doit, selon DHP, remplir son orbite de sable, immédiatement; il doit s'agenouiller, prendre une poignée de sable et en remplir son orbite, pour éviter que ce dernier se referme; il en mourra, évidemment; il perdra ses cils et son sourcil; son visage gonflera et rougira, constamment mouillé de pus et, fiévreux, épuisé, ce copiste mourra, si bien que les autres optent le plus sou-

C'est un mouchoir  
carré, souvent un  
brassard ou un ban-  
deau, moins souvent  
un bâillon, ou un  
bandage; c'est toutes  
sortes de choses, ce  
mouchoir...

**Je m'étouffe et je tousse; je  
porte le revers d'une main,  
la gauche, ou la droite, à ma  
bouche et je tousse, de nouveau,  
je tousse et je n'arrête plus de  
tousser; de l'autre main, je  
cherche un mouchoir dans une  
des poches de ma veste, dans  
toutes les poches; je crache et ma salive éclabousse  
le carré de papier devant moi.**

Quelquefois nous nous  
décidons, puis crai-  
gnant de nous repentir  
plus tard, nous chan-  
geons d'avis : le texte est  
infidèle, ou exposé au  
vent de la mer, ou trop  
près d'une manufacture,  
ou d'un abord difficile...

Je ne serais pas  
étonné qu'il y ait,  
ailleurs dans ce dé-  
sert (ou un autre),  
au moins deux co-  
nistes pareils à mon  
reflet et moi-même.

Nous n'avions ni cils,  
ni sourcils; nous étions  
chauves, imberbes, in-  
tégralement épilés; nous  
portions des perruques et  
des postiches; nous nous  
dessinions des cils et des  
sourcils; nous étions mas-  
qués, ou maquillés, et, l'un  
pour l'autre, étions, chaque  
jour, méconnaissables.

Le sable m'avale,  
jour après jour, il  
grimpe sur mon  
mollet, étend ses  
tentacules sur ma  
cuisse et m'avale,  
insatiablement.

Je trace les premiers  
mots d'une phrase  
que j'interromps pour  
encrer ma plume —  
geste que je suspends  
également : mon  
encrier, je le vois, sou-  
dain, est couvert d'une  
épaisse toile d'araignée.

— DHP, c'est n'importe quoi!

Je veux dire que  
je vois soudain  
mon encrier, ou  
qu'il est soudain  
couvert d'une  
toile d'araignée.



La nuit se figent  
l'encre dans les  
encriers, le café  
dans les tasses et  
le sang dans nos  
veines : la nuit, tout  
meurt sous l'œil  
aveugle de la lune.

Je réécris DHP, à demi  
enseveli dans le sable,  
dont l'eau, bientôt,  
transpirera; elle inondera  
le désert, me noiera et ef-  
facera ce texte, que je réé-  
crirai, à nouveau, lorsque  
le sable aura ravalé l'océan  
(je me noie et renais ain-  
si deux fois par jour).

Une île de trente et une  
plages numérotées; de la  
première à la dernière, des  
copistes; chacun a été mis  
en plage avec lui-même  
— c'est-à-dire que nous  
sommes enterrés deux  
par deux, les uns face à  
face; les autres, dos à dos  
(quant à mon reflet et moi,  
nous sommes côte à côte).

Dans le sable  
taché d'encre  
noire, un cal-  
mar se re-  
croqueville  
sèchement.

Je soulève mon poignet, celui où je  
devrais trouver un miroir, que j'y  
trouve, en effet, attaché à un bra-  
celet de cuir, c'est un petit miroir  
circulaire que je polis souvent,  
avec une manche — celle de mon  
autre bras, le plus souvent — et  
auquel je me mire, encore plus  
souvent, jusqu'à trente et une  
fois par jour, je crois (jamais je  
n'ai fait le compte), pour vérifier,  
selon l'aspect que revêt mon vi-  
sage, si je rêve ou si je suis éveillé.

Lorsque mon reflet se penche vers moi, et  
moi, vers lui; lorsque je tends le bras gauche  
et qu'il tend le bras droit, ou qu'il tend le  
bras gauche et que je tends le bras droit, nos  
mains — non —, nos doigts — non plus —,  
nous nous touchons — presque, mais non  
— nous ne nous touchons pas, mais lorsque  
nous nous penchons l'un vers l'autre et que  
chacun tend vers l'autre son bras, pas n'im-  
porte lequel, celui qui est le plus près de  
celui que l'autre lui tend — nous avons pris  
l'habitude de dire « le bras intérieur », par  
opposition au « bras extérieur » —, lorsque  
nous tendons l'un vers l'autre notre bras  
intérieur, dis-je, nous pouvons échanger,  
par exemple, un carré de papier blanc.

Une carré de papier blanc  
que le vent arrache à  
quelque autre copiste, et  
qu'il souffle jusqu'à nous,  
que nous lisons, que nous  
nous lisons et que nous  
nous faisons lire, ra-  
conte mot pour mot un  
rêve que ni l'un ni l'autre  
n'avons jamais raconté.

— Comment sait-on lequel de nous deux prend la parole?  
— On ne le sait pas.

Il y avait cet autre pensionnaire, je ne l'ai jamais vu, mais dont je sais qu'il avait les yeux bleuâtres et les cheveux blonds et bouclés, et que sa figure semblait toute en profil, à cause de son nez qui descendait très bas; je le sais parce qu'on me l'a dit; je lui ressemblais, me disait-on, malgré les yeux bleuâtres et les cheveux blonds et bouclés, et la figure toute en profil; on me disait que je lui ressemblais et qu'il s'était pendu (on s'en tenait à ça).

Mon reflet me regarde droit dans les yeux, découpé dans le vide par la lame de mon rasoir (mon ouvre-lettre).

Mon reflet et moi sommes ensemble jusqu'au torse dans le sable d'une crique asséchée, parsemée d'algues encore humides, rouges et noires; nos visages sont collés l'un contre l'autre et nous nous regardons droit dans les yeux; j'écoute sa respiration, que je n'entends pas; il ne respire pas, mais il sourit, et moi avec lui; sans détourner le regard, nous nous sourions, tandis que l'eau transpire du sable et noie la crique.

Le pensionnaire avait qu'une salle de bains, où nous allions le moins possible, à cause des araignées.

Je souris, mais, souriant, fends ma lèvre supérieure, ou inférieure, que je rougis en l'essuyant (voilà ce que nous autres copistes appelons « baiser du désert »).

Je regarde mon ombre, je ne la vois pas, c'est peut-être midi, ou minuit (je n'ai peut-être pas d'ombre).

Dans une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, je tiens une lame, et dans l'autre, un masque représentant parfaitement mon visage, auquel je conforme parfaitement mon visage, imparfaitement, dans les deux cas; je rase mon visage et remets le masque.

On lit, en suspension dans l'eau, mon corps bleu, bonex et boursofflé, ligoté d'algues et orné de mollusques, auquel manquent les yeux, le nez, les oreilles, la langue et quelques doigts, dévorés probablement par des calmars.

Il y a dans ma mal-  
lette une réécriture  
de DHP, la première  
que j'ai lue et que j'ai  
réécrite, que je réécris  
encore, mais que je ne  
lis plus — je la porte  
comme d'autres, leur  
« nom de famille »...

Quand je dis que  
je réécris DHP,  
qu'évidemment  
je n'ai jamais lu,  
je veux dire que  
j'écris et, sur-  
tout, que je crois.

Au jeu du téléphone, un  
premier joueur murmure  
une phrase à l'oreille d'un  
deuxième, qui la redit à  
celle d'un troisième, et ain-  
si de suite, jusqu'au dernier  
joueur qui prononce à voix  
haute une phrase qui, le  
plus souvent, n'a plus rien  
à voir avec ce qu'elle a été.

Parfois, un  
v o y a g e u r  
s'égare dans  
la cuisine,  
ou dans ma  
c h a m b r e .

Je cherche, à  
tâtons, une  
porte qu'on a  
emportée hier,  
avec les autres  
(j'avais oublié).

- Je ne suis plus là.
- Je l'avais constaté.

D H P e s t  
comme un jeu  
du téléphone  
dont le pre-  
mier joueur se  
serait absenté.

Un ami à moi que j'ai rencontré au pension-  
nat, alors qu'il n'était pas encore copiste, a  
malgré lui incendié sa demeure et perdu ses  
réécritures, ainsi que celles de son reflet;  
pour s'en repentir, il a demandé à ce dernier  
de le ligoter à un pan de mur resté debout, où  
un corbeau, chaque jour, vient le picorer, et  
une araignée, chaque nuit, panser ses bles-  
sures; c'est, en tout cas, ce qu'il m'a expliqué  
dans une lettre qu'il a dictée à son reflet; il  
n'y a plus que ce dernier qui écrit, mont-ils  
expliqué, mais c'est évidemment plus com-  
pliqué; apparemment, il interprète, j'ignore  
selon quel code, les cicatrices dont le corbeau  
et l'araignée recouvrent la peau de mon ami  
comme une réécriture — La réécriture —  
de DHP, qu'il retranscrit, mais désavoue.

Je suis né  
avant ou  
après mon  
reflet.

Le premier copiste se serait appelé, selon les réécritures, tantôt « Bouvard », tantôt « Pécuchet »; on rencontre aussi « Bobolard », « Bochet », « Bocuchet », « Bolard », « Bonichet », « Boubolard », « Bouchet », « Boucuchet », « Boulard », « Bounichet », « Bovard », « Bébolard », « Bécet », « Bécuchet », « Bélard », « Bénichet », « Bévard », « Dubochet », « Dubolard », « Dubovard », « Duchet », « Ducuchet », « Dulard », « Duniche », « Duvard », « Mabolard », « Machet », « Macuchet », « Malard », « Manichet », « Manilard », « Manivard », « Mavard », « Manilard », « Peculard », « Pécuvard », « Pélard », « Pénichet » et « Pévard » (entre autres).

Comment hériter? De quoi? De pas un fruit: je ne prends pas à une branche!

a de doigts, ou d'orteils.  
culs, ou n'un copiste  
un calmar a de tenta-  
araignée a de pattes, ou  
fulgurite, autant qu'une  
attachés huit rayons de  
ou la lune auquel sont  
sentant un œil (le soleil,  
C'est un pectoral repré-

Je soulève mon poignet,  
celui où je devrais trou-  
ver un miroir, que j'y  
trouve, en effet, attaché  
à un bracelet de cuir;  
j'y mire un instant mon  
visage, je le regarde  
sans le voir, quoiqu'il  
y soit (c'est l'habitude).

La foudre  
s'est  
achar-  
née ici.

Je n'étais le cadet.  
Je n'étais dans un  
reflet, m'ont placé dans un  
que leur avait rapporté mon  
avec une partie de l'argent  
nat si j'étais l'aîné, j'étais  
m'ont vendu à un pension-  
avais) et de mes parents, qui  
mes frères et sœurs (si j'en  
le sont tous les jumeaux, de  
paré de mon reflet, comme  
À la naissance, j'ai été sé-

Il suffit de s'agenouil-  
ler et de fouiller le sable  
avec les mains pour ex-  
humner des arborescences  
fragiles et creuses pou-  
vant mesurer plusieurs  
mètres, aussi lisses à l'in-  
térieur que rugueuses à l'ex-  
térieur — les restes  
d'une forêt pétrifiée.

... (un) en  
les copistes  
banal tous  
sacré, quoique  
C'est un objet

On raconte — mais nous autres, copistes, n'ajoutons pas foi à ce récit — que, disons Bouvard, ou Pécuchet, que l'un, avec son ouvre-lettre, a dépecé l'autre en trente et un morceaux qu'il a dispersés dans le désert en autant de jours et que là où repose chacun de ces morceaux a poussé un arbre dont le bois a servi à construire nos demeures.

Je dis « le désert »,  
mais c'est — ou,  
plutôt, c'était et  
ce sera (ça re-  
vient au même)  
— une plage.

Je regarde mon reflet qui dort, enseveli jusqu'au torse (il crève l'écran, perce le tympan ; c'est la foudre qui déchire l'hymen) ; mon reflet, dis-je, qui dort et qui rêve qu'il est moi ; peut-être qu'on m'a bandé les yeux, rêve-t-il ; je n'entends ni ma respiration ni ma pulsation, rêve-t-il encore ; j'écoute ma respiration et ma pulsation ; je me concentre ; j'inspire, j'expire — je dis que j'inspire et que j'expire, cependant, non, je ne respire pas.

- Pourquoi le désert?
- Personne d'autre n'en voulait.
- Je me demande pourquoi!
- Au moins, personne ne vient nous déranger!
- Ce serait le comble!

Un copiste qui croise son propre regard en public est enterré jusqu'au cou dans le sable pour n'être détéré lui crève les yeux.

CROAI!  
CROAI!  
CROAI!

Le désert et le ciel s'étendent indéfiniment, voire infiniment, mutuellement exclusifs et exempts de tout corps étranger; leur interface, qu'on appelle « l'horizon », est égale et statique; c'est un écran, ou un tympan.

J'ignore si mes yeux sont ouverts ou fermés (je n'en ai peut-être pas).

— Et si nous nous pendions?  
— Mais à quoi?

Je me réveille, affalé sur le meuble devant moi — dessous le pupitre dans ma chambre, ou la table de la cuisine —, je me redresse, un carré de papier blanc reste un instant collé sur ma joue, puis retombe, parmi les autres, et on peut lire, imprimé en miroir sur mon visage, un extrait de DHP :

Pour signaler leur entier dévouement à la réécriture de DHP, certains copistes laissent pousser librement leur barbe et leurs cheveux qui, souvent, descendent emmêlés jusqu'à leur taille.

Pour signaler leur entier dévouement à la réécriture de DHP, certains copistes se rasant la barbe, ou les cheveux, ou la barbe et les cheveux, ainsi, parfois, que les sourcils, et alors s'arrachent aussi les cils; certains copistes s'épilent tout le corps et fuient le soleil, les plaies et les contusions : dans leurs chambres sans fenêtres, ils transcrivent sur leur peau nue et blanche (la leur, ou celle de leur reflet), à l'encre rouge, ou noire, DHP, qu'ils effacent lorsque leur corps, à force de repentirs, est devenu illisible, dans de longs bains où ils s'endorment, puis se réveillent, quelquefois par dizaines, parmi les calmars.

font remonte parmi les sur  
ce reste un instant collé sur  
me redresse, un carré de pa  
pierre, on la table de la cu  
nit moi — disons je brébire

Assis sur ma chaise, ou au bord de mon lit, j'enfile mon caleçon jusqu'à mi-cuisse, me lève, et le remonte jusqu'à mes hanches; j'enfile ma chemise et la boutonne; me rassois et enfle mon pantalon jusqu'à mi-cuisse, me relève, le remonte jusqu'à mes hanches et le boutonne; j'enfile et attache ma ceinture; enfle et boutonne mon gilet, me rassois, me penche et enfle mes bas et mes pantouffes, me relève; un pan entre le pouce et l'index papillon, enfle et boutonne ma veste.

— Que je retire  
mon corset?  
Je plierais  
en deux!

Je me retourne  
vers le miroir  
oblique dans un  
des angles de ma  
chambre où je  
cherche, mais en  
vain, mon reflet.

**C'est un gilet en flanelle blanche, rouge ou grise, à coupe croisée, revers à cran aigu, quatre boutons, deux poches attachés à l'avant, une boucle d'ajustement au dos.**

Je déboutonne sa veste et lui enlève, relève le col de sa chemise et, un pan entre le pouce et l'index de chaque main, je défais son nœud papillon, que j'enlève en tirant avec mon index recourbé (un des deux); il s'assoit, je me penche et enlève ses pantouffes; je me relève, lui aussi; je déboutonne son gilet, l'enlève et détache sa ceinture, que j'enlève aussi; je déboutonne son pantalon et le descends à mi-cuisse; il lève une jambe, puis l'autre jambe; j'ai enlevé son pantalon et me suis redressé; maintenant je déboutonne sa chemise — trente et un boutons —, dégrafe son corset — trente et une agrafes — et enlève son caleçon.

Je mets parfois si longtemps à m'habiller qu'avant d'y parvenir il est temps, déjà, que je me déshabille.

Je me disais « nous ferons tout ce qui nous plaira nous laisserons pousser notre barbe! » : aujourd'hui, la mienne — il n'a toujours été question que d'elle est assez longue pour nous pendre tous les deux!

**J'encre ma  
plume, à travers  
ma peau de pa-  
pier, dans une  
veine d'un de  
mes poignets.**

Un croassement me fait tourner la tête à gauche (ne plus regarder à gauche).

- Tu ne te ressembles pas.
- Tu ressembles à quelqu'un d'autre.
- Nous sommes ici parce qu'il est mort.

Je raconte : « plus très bien, même toujours, enfin, cependant, ensuite tout à coup complètement au loin encore fort de temps à autre, là pourtant peut-être souvent tard, trop tout de suite aussi, mieux alors autrefois, bas ensemble de même, loin, mal parfois, quelquefois sans doute, une fois absolument, à peine ainsi après, d'ailleurs, donc, bien sûr exprès, franchement, d'autres fois, heureusement, de moins en moins, de suite, intarissablement, de toutes ses forces, juste, dès lors, là-bas, dès l'aube, lentement, lestement, du bout des lèvres, du reste d'une haleine, mutuellement, négligemment, en caractère d'imprimerie, nouvellement néanmoins, en conséquence : non. En dehors, oui. En face, paisiblement en général, pêle-mêle en plus, précisément, près, presque promptement, encore une fois, régulièrement, seulement en manches de chemise. »

J'ai la bouche sèche, mais je crache néanmoins; je dis que je crache, en tout cas j'essaie, autant que possible, de cracher, à la fois pour me convaincre et pour convaincre les corbeaux d'un mépris dont nous savons, eux et moi, qu'il est feint; je tasse le sable baveux avec ma paume et façonne une montagne de mépris, sur un versant de laquelle je copie la ligne d'encore du canal, la barque pleine de rêveurs et, sur la berge, trente et une tasses remplies de café, de sable, d'encore ou de sang; je copie aussi les chantiers et les ruines qui éblouissent sous la réverbération du soleil et, sur un banc, nous assois, mon reflet et moi.

Que font des corbeaux au milieu du désert?

Je balaie la nécropole.

Un second croassement fait écho au premier.

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à neuf

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à huit

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à six

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à quatre

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à sept

Un jour, j'ignore lequel, le sable a bloqué le mécanisme  
de ma montre à deux heures vingt-neuf minutes.

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à cinq

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à trois

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le mé-  
canisme de ma montre à

Un jour, j'ignore lequel, le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à douze heures dix-neuf minutes.

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le mé-  
canisme de ma montre à

Un jour, j'ignore lequel,  
le sable a bloqué le méca-  
nisme de ma montre à dix



« Au milieu de la salle de bain », comme au milieu de n'importe quelle autre pièce : comme au milieu du désert dont les bords sont toujours par delà l'horizon.

Le désert rend aveugle.

Les yeux fermés, immobile sur une chaise au milieu de la salle de bain, mes paumes sur mes cuisses et un grand drap blanc noué autour de mon cou, j'inspire, j'expire, difficilement, à cause du sable dans mon nez, tandis que cliquette autour de ma tête une paire de ciseaux, que j'entends et que j'écoute.

On nous appelait « pensionnaires », ainsi, parfois, que « perdus » : on connaît- sait son latin !

C'est une chaise, pourtant neuve, en bois (comme la précédente), à laquelle est fixé un coussin en cuir blanc, rouge ou noir (comme à la précédente) et dont le piètement est rongé, déjà, par le sable; impossible de s'y asseoir sans se bercer, donc : deux des quatre pattes toquent, alternativement, au rythme auquel tictaquerait ma montre si le sable n'en avait pas bloqué le mécanisme.

Assis sur ma chaise, ou au bord de mon lit, je tends un pied — un des deux (si j'en ai deux) — à mon reflet, qui le prend dans une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — et qui, en me regardant droit dans les yeux, le glisse dans une pantoufle qu'il a dans l'autre main.

- Combien de fois avons-nous réécrit DHP?
- Je me le demande!

Je tâte le sable : si les grains sont sphériques et luisants, ils ont été soufflés par le vent; s'ils sont ovoïdes et mats, ils ont été charriés par l'eau.

Un pied peut avoir cinq, voire six ou sept orteils, mais le pied d'un copiste n'en a toujours ni plus ni moins que quatre.

Lorsqu'on incinéra  
mon reflet, il y a de cela  
trente et un ans, je jetai  
sur le bûcher ma main  
— disons la gauche, ou  
la droite (ça n'a aucune  
importance) — : celle  
qui tenait l'ouvre-lettre  
qui lui ouvrit le ventre.

Je titube, somnambule, depuis mon lit  
jusqu'au miroir oblique dans un des  
angles de ma chambre, m'agrippe au  
cadre, que j'enjambe, et titube de nou-  
veau, cette fois du miroir jusqu'à mon  
lit; je me retourne et m'approche d'un  
meuble, disons un pupitre, sur lequel  
je trouve, parmi des carrés de papier  
blanc, noirs et rouges, un ouvre-lettre  
avec lequel je tache le drap que je sus-  
pendrai demain, dans la galerie, un  
ouvre-lettre avec lequel j'ouvre, dis-  
je, mon ventre, je cherche mon foie,  
le palpe, l'empoigne et l'arrache,  
sans me réveiller, puis me réveille.

Partout, le long  
des murs, aux  
pieds des meubles,  
chaque fois que  
je dis qu'il y a du  
sable, ce sont des  
réécritures de DHP.

Il était co-  
piste; il ne  
l'est plus  
(il a dévoré  
son reflet).

CROA!  
CROA!  
CROA!

Dans le sable  
blanc, partout  
des plumes,  
rouges, ou  
noires.

Les pensionnats consi-  
dèrent que l'ainé est l'ori-  
ginal et le cadet, sa copie,  
mais les jumeaux se consi-  
dèrent ensemble comme  
un seul et même copiste :  
ils se désignent mutuel-  
lement — et indifférem-  
ment — par l'expression  
« mon reflet » et les noms  
« Bouvard » et « Pécuchet ».

Je dépose ma plume — je visse d'abord son capuchon, la dépose ensuite — et porte à mes lèvres une tasse de café, pleine, ou vide, que je tiens par l'anse entre le pouce et l'index de ma main gauche, ou droite, qui tremble et, avec elle, la petite tasse de porcelaine blanche à motifs rouges et noirs, elle est neuve, pourtant elle est fêlée, on dirait qu'une araignée y a tissé sa toile, ma main tremble, dis-je, et avec elle, la tasse que, soudain, j'échappe et qui tombe et le café, si elle en contient, engloutit un copiste et son reflet au milieu du désert.

Je dis « le café », mais c'est du sable.

— Où sommes-nous?

— Je l'ignore.

— Comment allez-vous?

— Et vous?

(*Un temps*) Décidément, mon interlocuteur n'est pas commode.

Dites-moi, est-ce que vous êtes beau?

(*Un temps*.)

Non.

C'est comme moi, je présume.

(*Un temps*.) Je lui présente mon profil.

Vous n'êtes pas mon genre.

Je lui dis que j'admire sa franchise; il me dit qu'il s'en fout; je n'insiste pas; j'écrase l'araignée contre ma joue (encore du sable).

Pourquoi m'avez-vous hélé?

Il ne répond pas; j'attends.

Héler? Appeler quelqu'un de loin?

Je mets mes mains en cornet autour de ma bouche.

Hey!

—

CROA!  
CROA!  
CROA!

Je dis « le pupitre dans ma chambre » ou « la table de la cuisine », mais c'est du sable.

Je frissonne (on dirait qu'il grêle).

Une déferlante d'oiseaux se brise contre les vitres, qui craquent; je tire les rideaux et me rassois, disons, à la table de la cuisine, ou au pupitre dans ma chambre, sur lequel (ou laquelle) je cherche, mais à tort, ma plume, que je tiens, déjà — je ne l'ai peut-être jamais lâchée (ou peut-être l'ai-je reprise sans m'en rendre compte).

Peut-être qu'il n'y a ni plume ni fenêtre.

J'ai perdu ma tasse (elle est sur la —

À ma gauche, une forme mouvante et floue me répond; c'est un corbeau (ou plusieurs); regarder à ma droite, ne plus regarder à ma gauche.

On se perd facile-ment, d'une phrase à l'autre.

J'attends; j'inspire : quelque chose d'âcre et de salin inonde l'air; je le recrache — non; je me noie.

Comment suis-je arrivé ici?

Non.

## Tout croasse.

Nous récrivions — ou, du moins, nous efforcions de ré-écrire — DHP, assis chacun à notre pupitre, nous noircissions et rougissions des carrés de papier blanc, aussi rapidement qu'il nous semblait possible de le faire et plus rapidement encore; c'est ainsi que chacun forgeait, à force de répétitions d'abord inconscientes, puis consciencieuses, sa signature.

Il me  
semble  
que c'est  
un rêve.

— L'Occident?

— L'Antiquité?

~~En Occident, depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, les trois couleurs primaires sont le blanc, le noir et le rouge.~~

J'avale une dernière gorgée de café, en prenant soin de laisser le sable au fond de la tasse.

~~J'avale une dernière gorgée de caféet avec elle, par mégarde, le sable au fond de la tasse.~~

~~Au fond de ma tasse, on dirait « une dune »; quant à moi, je dirais « une pyramide »; en tout cas, du sable, que je noie sous un filet noir; en effet, je verse, on dirait « de l'encre »; quant à moi, je dirais « du sang »; en tout cas, du café dans ma petite tasse de porcelaine blanche et la pyramide, ou la dune, je la sais qui, bientôt, retombe sous la surface fumeuse, aplanie par le déluge encreur, ou sanglant.~~

Aux fenêtres (s'il y en a) apparaît, goutte à goutte, le même noir.

~~C'est une petite tasse de porcelaine blanche à motifs rouges et noirs; elle est neuve, pourtant il lui manque un éclat; elle a manqué d'éclater; on l'a heurtée, à l'anse; elle est fêlée; on dirait qu'une araignée a tissé sa toile contre ses parois.~~

La lune est un œil de verre sur lequel se soulève et tombe, se relève et retombe une paupière, dont les larmes sont le sable du désert et dans l'aveuglement duquel on voit, en regardant du coin de l'œil, tous les reflets.

Grain par grain, entre  
autres ma chambre, la  
cuisine et la galerie sont  
emportées par le vent;  
notre demeure, effritée,  
je la reconstruis tous les  
jours — je ne fais que ça  
(je n'ai d'autre demeure  
qu'en moi-même).

Les murs, les meubles,  
la table de la cuisine,  
ou le pupitre dans  
ma chambre, par  
exemple, et la vais-  
selle dans les armoires  
et ces armoires elles-  
mêmes : tout est faux  
(ce n'est que du sable).

**CROA!  
CROA!  
CROA!**

Si l'on creuse un peu — disons  
dans ma chambre, ou dans la  
cuisine —, un peu, c'est-à-dire à  
peine, avec la main, du bout des  
doigts, on exhume, à coup sûr, les  
restes de copistes qui ont habité  
ici, avant mon reflet et moi-même :  
le plus souvent, des ossements,  
parfois aussi une main, voire  
tout un bras, ou une jambe, en  
argile ou en bronze, un œil de  
verre, un masque aveugle orné  
d'un calmar, ou d'un corbeau, etc.

Je m'assois dans le sable  
au milieu de la pièce vide  
(n'importe laquelle) — on  
a emporté le plus gros du  
bagage hier : mon lit, mon  
matelas, mon pupitre, ma  
chaise, la table de la cui-  
sine, d'autres chaises, mon  
miroir, la cage, la baignoire,  
le magnétophone, etc.

— Combien de temps passe-t-on à regarder son poignet?

Il y a, partout  
ailleurs, quelque  
chose, mais dans  
le désert, rien :  
c'est vraiment le  
lieu idéal pour  
réécrire DHP.

Je soulève mon poignet,  
celui où je devrais trouver  
un miroir, que j'y trouve, en  
effet, attaché à un bracelet  
de cuir; j'y mire un instant  
le masque sur mon visage;  
il n'y a pas de trous pour  
les yeux que je n'ai plus, et  
d'ailleurs je ne porte plus  
de miroir depuis que je les  
ai offerts — sauf en rêve.

Je m'assois, je tire une chaise, un peu, à peine, à cause du sable, les pattes sont à demi ensevelies, je m'appuie sur le dossier et pousse le sable, comme ça, avec le pied, je tire la chaise et m'y assois, voilà, non, je la pousse, me lève et titube jusqu'au comptoir, où j'ai laissé une assiette, que je rapporte avec moi, je m'assois et mange; dans l'assiette, il y a un calmar, ou un corbeau; je prends une fourchette et un couteau, dont je pique et découpe la viande dans mon assiette; le fer crisse sur la porcelaine; je frissonne, j'inspire et j'expire, difficilement, à cause du sable dans mon nez; je rouvre les yeux, dépose le couteau et la fourchette, mets une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — dans une des poches de ma veste, celle où je devrais trouver mon mouchoir, que j'y trouve, en effet, avec un peu de sable; je le secoue et me mouche, puis le replie et le remets dans ma poche; je reprends mes ustensiles, porte un morceau de viande à mes lèvres et mords ma fourchette; je frissonne, je lâche le couteau et la fourchette qui tintent contre l'assiette, déglutis

et pousse l'assiette. Je me relève et, d'une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — jette un calmar dans le sable; ses tentacules s'affolent, se recroque-

villent et fouettent l'air, mais, soudain, l'eau transpire à travers le sable et, tandis qu'elle mouille, d'abord mes chevilles, puis mes genoux, et que bientôt flottent la table et les chaises, le calmar disparaît en jetant son encre.

— Peu importe : on me remplacera.

Dans la galerie, il y a un portrait de moi auquel je ne ressemble pas (pour-tant j'essaie).

Nous autres copistes ne

vivons qu'un instant.

CROAI!  
CROAI!  
CROAI!

Un copiste est toujours — et c'est sans compter son reflet — un copiste, dis-je, est toujours un être double.

Je regarde mon reflet accroché au mur, je dis « mon reflet », mais c'est son portrait, voire son autoportrait (je ne me rappelle pas l'avoir peint).

Je me lève, je pousse ma chaise et me lève, puis titube jusqu'à la porte de ma chambre, que je ne n'ouvre pas; je titube jusqu'à elle en traînant ma chaise dont les pattes creusent des sillons dans le sable; cette chaise, dis-je, j'en coince le dossier sous la poignée de la porte, puis titube jusqu'à mon pupitre et m'y rasseois.

En anatomie, on nomme  
« vaisseaux capillaires »  
les ramifications com-  
munes aux artères et aux  
veines qu'on compare,  
avec raison, aux fils des  
toiles d'araignée et qu'on  
nomme parfois « vais-  
seaux évanouissants ».

- Où sommes-nous?
- Continue à lire.

Les jumeaux sont séparés, à la naissance, j'ignore pour-quoi, de leurs parents, et l'un de l'autre; on les confie à des tuteurs, ils en ont plusieurs, simultanément, ou succes- sivement, ou chacun n'en a qu'un seul, ou on les confie à des pensionnats, c'est ce qu'on fait, le plus souvent, je crois (je n'en ai aucune idée).

Peut-être  
que je  
tourne en  
rond ...

Je veux me ras-  
seoir à la table  
de la cuisine,  
mais on l'a  
emportée hier.

C'est une grande  
table noire ve-  
loutée de sable;  
elle aurait une  
odeur de sapin,  
si on prenait la  
peine de la sentir.

En marchant (car,  
toujours, il faut re-  
construire ailleurs  
notre demeure),  
je marche dans  
les traces d'autres  
voyageurs que je ne  
rencontre jamais.

J'entends soudain un craquement dans le corridor : je pousse ma chaise et me lève, mais chancelle; je m'appuie sur le meuble devant moi — disons la table de la cuisine, ou le pupitre dans ma chambre — et j'attends que reparaisse le réel, en fondu depuis le noir; je dis que j'attends, mais je titube vers le mur sur lequel je cherche, à tâtons, la porte — elle est plus à gauche, ou plus à droite (ça n'a aucune importance) — dont j'agrippe le cadre, et, tandis qu'apparaît le corridor, en fondu de- puis le noir, j'écoule (mais n'entends que mon sang qui bat mes tempes).

J'entends  
un bruit de  
ferraille.

Mon reflet avance  
malgré la mer qui  
s'obstine à le suivre :  
entre les dunes,  
dans le vestibule, le  
corridor et, à travers  
le miroir, jusque  
dans sa chambre.

Mon reflet, très  
rouge, émerge de  
l'écumme et, tan-  
dis qu'il avance  
vers moi, les va-  
gues se brisent  
sur son dos.

Pour chaque  
grain de  
sable, une  
réécriture  
de DHP...

Ceux-là sont  
perdus qui  
croient avoir  
visité une ville  
en y suivant  
un parcours.

Chaque nuit, cette demeure s'effondre  
et, chaque jour, nous la reconstruisons  
— il suffit que je m'endors : alors, je  
rêve qu'une vague engloutit (évi-  
demment, je me noie) et que, longtemps  
plus tard, un calmar vient se loger dans  
mon orbite et un autre, dans mon ventre;  
il pénètre par ma bouche, puis descend  
par ma gorge jusque dans mon ventre,  
dis-je, où il dort et hors duquel il grimpe,  
parfois, en s'agrippant aux parois de ma  
gorge; on verrait, si on me regardait,  
ses tentacules écartant doucement mes  
lèvres; il est sorti, mais il reviendra, et je  
demeure ainsi jusqu'à ce que, soudain,  
je me réveille, échoué parmi les ruines.

Nous devrions partir.  
Pour aller où?

Je dis « un  
calmar »,  
mais c'est  
du sable.

J'enlève, avec le  
pouce, ou l'index,  
quelques grains de  
sable sur le bout  
de ma langue, que  
je pointe entre  
mes dents et mes  
lèvres retroussées.

En manipulant un carré de papier  
blanc, en le tournant et en le retour-  
nant, dans le sens horaire et dans le  
sens antihoraire, du recto au verso  
et inversement, en déambulant du  
regard, de phrase en phrase, comme  
perdu sur le plan d'une ville, je me  
suis blessé au pouce, ou à l'index,  
que j'ai pressé entre mon autre  
pouce et mon autre index; l'entaille  
a rougi et mon sang, perlé; il est  
tombé, éclaboussant un carré de pa-  
pier blanc — un autre, ou le même.



J'ignore si  
je suis seul :  
« est-ce que  
quelqu'un  
m'entend? »

Je dis « le  
sang »,  
mais c'est  
du sable.

Je me réveille et j'ignore encore si j'ai crié ; mon sang bat mes tempes ; je respire difficilement, à cause du sable dans mon nez ; je souffle, je tousse un peu, je crache un peu ; encore du sable, qui a aussi scellé ma paupière sur mon œil gauche ; alors que le droit, larmoyant, sèche au vent et au soleil (c'est peut-être la lune).

Je frissonne.

Hey!  
Je me retourne du côté droit, il n'y a rien à voir; du côté gauche, je ne vois rien; on m'interpelle encore.  
Venez! dis-je.  
Je ne peux pas.  
On vous a enseveli jusqu'au torse, vous aussi?  
Qui ça, on?  
Qui, en effet? Je lui demande si j'ai crié.  
Plait-il?  
Est-ce que j'ai crié?  
Il l'ignore; peut-être qu'il dormait, lui aussi : je lui demande s'il dormait.  
Quand ça?  
Quand j'ai crié...  
Il l'ignore.

Je me mets à  
crier et je n'arrête  
plus; longtemps,  
je crie; je pense  
que je crie (comment  
savoir?)

Derrière,  
on m'interpelle.

J'ai le dos brulant, l'échine tordue, le cou cassé, mais, peu importe, je me redresse et, soudain, noir, et comme un silence, ou un bruit; je chancelle, une main contre le sol; de l'autre, je secoue un peu ma chemise — ce qu'il en reste; devant, l'horizon apparaît, en fondu (vide).

Je m'assois et retire ma  
coiffure, que je pose sur  
un meuble près de moi —  
disons la table de la cui-  
sine, ou le pupitre dans  
ma chambre — ; c'est une  
casquette, un chapeau,  
une perruque, un voile (ça  
n'a aucune importance).

Je continue à écrire.

— Pour plus de  
commodité,  
appelons-moi  
Bouvard, ou  
Pécuchet.  
— Excellente idée ;  
faisons de même  
pour moi !

Au bout du corridor, passé  
le coin, devant, à gauche,  
ou à droite, selon que le  
corridor tourne à gauche,  
ou à droite (mais ça n'a  
aucune importance), il y  
a on ne sait quoi, disons  
« la galérie », puisqu'on  
ignore où elle est.

Mon reflet sort en  
claquant la porte,  
qui cède derrière  
lui, emportant avec  
elle tout le mur et,  
bientôt, le plafond  
qui s'affaisse (je  
suis enterré vivant).

Je dis « mon reflet », mais c'est un auto-  
mate, un parmi d'autres qui, sans le rem-  
placer (car il est irremplaçable), affectent  
sa voix et ses gestes, assis à son pupitre  
dans sa chambre, ou à la table de la cui-  
sine — je dis que ces automates affectent  
sa voix et ses gestes, mais aucun n'atteint  
le degré d'affectation qui caractérise  
mon reflet lui-même, qui se fait un point  
d'honneur à ce qu'on le dénonce toujours  
comme imposteur, à ce qu'on le confonde  
chaque fois avec une de ses créations (ce  
que facilitent par ailleurs sa peau bleuie  
par les sels d'argent, son masque aveugle  
et sa passion pour les expressions figées).

**À la naissance, on nous  
ampute les petits doigts  
et les petits orteils : à  
deux, ça en fait huit,  
quelque chose, donc,  
comme la main et le pied  
d'un tiers — pour mon  
reflet, c'est un calmar et,  
pour moi, une araignée.**

**Au pensionnat, nous portions tous  
le même costume trois-pièces, tou-  
jours de la même couleur, gris, rouge  
ou blanc; notre taille était corsetée,  
notre crâne, bandé, nos pieds aussi,  
dans nos talons hauts; nous portions  
une lourde spirale de cuivre sous  
le col de notre chemise; seule va-  
riaient la couleur de notre peau, sous  
notre masque et nos gants, et nous  
nous reconnaissons à un badge  
épinglé au revers de notre veste, sur  
lequel était inscrit notre numéro.**

Certains copistes  
(un peu vulgaires)  
ont pris l'habitude  
d'insérer leur nu-  
méro (ou leur por-  
trait) dans leurs  
réécritures...

Une araignée — je l'attrape, je la pince entre le pouce et l'index de ma main — disons la gauche, ou la droite —, sans l'écraser, de l'autre je lui arrache une patte, une autre, une autre encore et une autre, une autre patte, une autre et, au fur et à mesure que je les arrache, celles que je n'ai pas arrachées encore grattent ma peau, se tendent et se replient, ou se désarticulent.

Je préfère cette main aux autres, plus dociles, parce qu'elle me rend l'écriture plus laborieuse.

Sur le meuble devant moi (pour lequel il n'y a pas de nom), je choisis, parmi trente et une mains, celle dont je réécrirai DHP.

Elles demeurent immobiles après que je les ai arrachées.

Je préfère écrire avec cette main, qui reproduit mieux le ton détaché qu'on attribue parfois aux réécritures de DHP.

Le sable déboule du miroir oblique dans un des coins de ma chambre, qu'il remplit, et les autres pièces avec elle, mais silencieusement qu'on doit me croire sur parole.

Il y a, dispersé dans le désert, un peu, entre autres, de ma chambre, de la cuisine et de la galerie.

Je mets une main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) — dans une des poches de ma veste, celle où je devrais trouver mon briquet, que j'y trouve, en effet, dans un peu de sable; je fais cliquer le capuchon, tourne la mallette et porte la flamme à une dernière cigarette, entre mes lèvres gercées; j'inspire et dépose le briquet, mais la cigarette n'est pas encore allumée; j'inspire de nouveau, elle l'est, maintenant; je dépose donc le briquet sur le meuble devant moi — disons la table de la cuisine, ou le pupitre dans ma chambre — et, sur le bord d'un cendrier, la cigarette qui se fume toute seule (j'ai arrêté de fumer).

C'est un petit paquet de cigarettes de format carré, en carton blanc, rouge et noir, tout humecté de lait.

J'ignore si je suis sûr.

Je rentre, dépose mon paquet sur le comptoir, une bouteille de lait, des cigarettes; le lendemain, je titube jusqu'au réfrigérateur; je n'ouvre pas la porte, à cause du sable qui la bloque; je m'y appuie et pousse le sable du pied; voilà, maintenant j'ouvre la porte, m'agrippe au cadre, par lequel je passe la tête, et regarde les tablettes, peut-être blanches, sous la crasse : je referme la porte, me retourne, non, de nouveau le sable bloque la porte, tant pis; je me retourne, dis-je, m'approche du paquet, que, du haut du comptoir, et du revers de la main, la bouteille de lait et les cigarettes avec elle, par dépit, je précipite aux ordures.

Voilà tout  
ce qui en  
reste.

C'est ma main — disons la gauche, ou la droite (ça n'a aucune importance) —, elle est tout engourdie; de l'autre main, je la masse, je la frictonne; quelques grains de sable s'en détachent; je la regarde, je la gratte, un peu, à peine, mais s'en détache encore du sable, beaucoup plus; une phalange s'effrite complètement, au bout de mon pouce, ou de mon index, que je prends dans l'autre main et qui y reste : consterné, je heurte ma main contre le meuble devant moi qui, avec elle, se défait en une avalanche de sable.

C'est une bouteille de lait en verre de petit format, à base circulaire, ou carrée, estampillée d'un nom, j'ai oublié lequel, mais ce n'est pas le même que sur le paquet de cigarettes, en rouge, ou en noir; il manque un éclat au verre, qui a manqué d'éclater; on l'a heurté contre une surface; il est fêlé; on dirait qu'une araignée y a tissé sa toile et qu'elle y a capturé quelques gouttelettes, qui glissent le long des fils.

« L'auteur a oublié », je n'ai pas oublié; « c'est une élipse, alors », non plus.

C'est un sac en papier blanc, rouge ou noir, dont l'ouverture est tordue, le papier a été écrasé là où devait le tenir une main, la mienne, en l'occurrence, on distingue mes doigts, en creux; le papier se détord lentement, craque un peu, à peine; on l'entend, si on l'écoute, quant à moi je ne l'écoute pas; dans le sac il y a une bouteille de lait et un paquet de cigarettes.

Troisièmement, j'imagine que se dit « troisièmement? », qu'on se demande où sont « premièrement » et « deuxièmement »; on n'a lu que « troisièmement » et on s'est dit « je ne lirai pas cette phrase maintenant »; on a cherché, en vain, puis on s'est dit « c'est une erreur » et on a lu cette phrase.

CROAI  
CROAI  
CROAI

Je dis « la table de la cuisine », mais elle est, cette table, dans la galerie, je l'y ai mise pour y façonner notre demeure en miniature : on voit ici ma chambre et, ici, la cuisine, ici, le vestibule et, ici, la galerie, avec, ici, la table de la cuisine.

— Quand partirons-nous ?

Ce ne fut qu'après que j'eus quitté le pensionnat que j'appris qu'on mangeait autre chose que du calmar (j'en suis encore dégoûté aujourd'hui).

Un copiste qui, durant l'acte sexuel, regarde et voit son reflet accouchera à son tour plus certainement de jumeaux.

Tandis que mon reflet, assis à la table de la cuisine, mange un corbeau, ou un calmar, je patiente, assis sur le comptoir; je regarde et vois, par le cadre de la porte, le corridor qui s'écroute; c'est du sable, une tempête (on n'entend rien, mais on écoute).

J'ai pris sa chaise et l'ai mise dans un des angles de sa chambre; je le regarde et le vois qui cherche ses pantoufles dans le sable; il glisse le pied gauche dans la pantoufle droite, ou le droit dans la gauche, retire ce pied de cette pantoufle, puis glisse chaque pied dans sa pantoufle et se lève, voilà — non, il se rassoit; il enlève, secoue et remet chaque pantoufle, se relève et titube depuis son lit jusqu'au miroir oblique dans l'angle opposé à celui où je demeure immobile; il a oublié ses lunettes quelque part sur sa table de chevet; il s'agrippe au cadre, on dirait qu'il va y passer la tête; sa respiration dépose une buée à la surface du miroir; bientôt, il n'y verra plus rien, mais, soudain, il se retourne et me regarde droit dans les yeux.

Un peu de sable tombe du plafond, tandis que l'éclairage vacille et que je titube depuis une chaise, ou mon lit, jusque sous le cadre d'une porte, auquel je m'agrippe; nous restons debout l'un grâce à l'autre, alors que tout s'écroule; nous sommes encore debout quand tout s'est écroulé.

Nous fantasmions sur notre reflet, imaginions en tomber amoureux; selon certaines réécritures de DHP, Bouvard, ou Pécuchet, avait une sœur jumelle dont il était amoureux, mais qu'il a perdue, et ce serait le texte de son reflet à elle, non le sien, qu'il aurait réécrit.

Parfois, un voyageur égaré pénètre dans le corridor par une porte, n'importe laquelle, et ressort par une autre, ou la même.

— Nous devrions partir.  
— Je suis d'accord.

J'ai la bouche sèche, mais  
je crache néanmoins et  
tasse le sable baveux avec  
ma paume, dont je fa-  
gonne, sur le meuble de-  
vant moi — disons la table  
de la cuisine, ou mon pu-  
pitre dans ma chambre  
—, une demeure pareille à  
celle-ci, sans portes ni fe-  
nêtres et pleine de sable.

Parfois, je songe à la  
possibilité que mon  
reflet réécrive mot  
pour mot le texte  
original de DHP —  
je veux dire, que ce  
soit, d'entre nous  
tous, mon reflet.

Du sable se détache  
du drap et des  
meubles, du sol, des  
murs et du plafond,  
on ne voit plus rien,  
on n'entend plus  
rien, on regarde et  
on écoute, mais rien.

Nous fantasmions sur notre  
reflet, imaginions en tom-  
ber amoureux; selon cer-  
taines réécritures de DHP,  
Bouvard, ou Pécuchet, avait  
une sœur jumelle dont il  
était amoureux, mais qu'il a  
perdue, et ce serait le texte  
de son reflet à elle, non le  
sien, qu'il aurait réécrit.

Je prends, à une main (ou à deux  
mains), un carré de papier blanc  
que je tiens devant moi, à la hau-  
teur de mon œil (ou de mes yeux):  
j'entame ma lecture par le para-  
graphe qui est le plus près du  
centre; poursuis avec celui qui est  
le plus près du centre après le pré-  
cédent, et ainsi de suite, en tour-  
nant, le cas échéant, la feuille en  
sens horaire, ou antihoraire, puis je  
la retourne et recommence, comme  
on me l'a enseigné au pensionnat.

Le drap  
recouvre  
toute la  
pièce.

Je préfère écrire  
de la main gauche  
parce qu'en cachant  
les lettres et les mots  
qu'elle trace elle se  
fait palimpseste  
(j'écris aussi mal  
de la main droite).

**J'agite un drap taché  
rouge et noir, que je  
tiens par un pan; l'autre  
claque et son claque-  
ment se heurte aux  
meubles et aux murs,  
qui me le renvoient,  
amplifié par le silence.**

Il n'y aurait aucun sens  
à reconnaître comme le  
texte original de DHP  
une de ses réécritures,  
quelle qu'elle soit: ce se-  
rait la fin du monde tel  
que nous le connaissons  
et il ne nous resterait  
plus qu'à nous pendre.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

1. BECKETT, Samuel. *Mercier et Camier*. Paris, Les Éditions de Minuit, « édition électronique », 2013
2. FLAUBERT, Gustave. *Œuvres*. Éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil. Vol. 2. Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade » N° 37, 1936.

### Corpus secondaire

3. BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris, Éditions de Minuit, 1952.
4. — . *Mercier and Camier*. London, Calder & Boyars, 1974.
5. — . *Waiting for Godot : tragicomedy in 2 acts*. New York, Grove Press, 1954.
6. — . *Watt*. Paris, Éditions de minuit, 1968.

### Critique de l'œuvre de Samuel Beckett

7. ADMUSSEN, Richard L. *The Samuel Beckett Manuscripts : A Study*. Boston, G. K. Hall, 1979.
8. CASELLI, Daniela. *Beckett's Dantes : Intertextuality in the Fiction and Criticism*. Manchester, Manchester University Press, 2005.
9. COLLINGE, Linda. *Beckett traduit Beckett : de Malone Meurt à Malone Dies, l'imaginaire en traduction*. Genève, Droz, 2000.
10. CONNOR, Steven. *Samuel Beckett : Repetition, Theory, and Text*. Aurora, The Davies Group Publishers, 2007.
11. — . « "Traduttore, traditore" : Samuel Beckett's Translation of Mercier et Camier » in *Journal of Beckett Studies*, Special Double Issue, N° 11-12, 1989. [En ligne] [http://www.english.fsu.edu/jobs/num1112/027\\_CONNOR.PDF](http://www.english.fsu.edu/jobs/num1112/027_CONNOR.PDF) (Page consultée le 10 août 2013)
12. DACHRAOUI, Sophia. « Beckett palimpseste de Proust ou la réécriture par déni » in *Voix Plurielles*, Vol. 4, N° 1, 2007.
13. GENDRON, Sarah. *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*. New York, Peter Lang, 2008.
14. MONTINI, Chiara. « *La Bataille Du Soliloque* » : *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*. Amsterdam, Rodopi, 2007.
15. MURPHY, Peter John. *Beckett's Dedalus : Dialogical Engagements with Joyce in Beckett's Fiction*. Toronto, University of Toronto Press, 2008.
16. NISHIMURA, Izumi. « Mercier et Camier de Samuel Beckett : absence / ubiité des sujets dans le microcosme » in *多元文化*, Vol. 8, 2008, p. 1-16.

17. NYKROG, Per. « In the Ruins of the Past: Reading Beckett Intertextually » in *Comparative Literature*, Vol. 36, N° 4 (Automne 1984) : 289-311.
18. RICHARDSON, Brian. « Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others » in *Narrative*, Vol. 9, N° 2, 2001, p. 168-175.
19. SZAFRANIEC, Asja. *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*. Stanford, Stanford University Press, 2007.
20. TABAN, Carla. *Modalités po(i)étiques de configuration textuelle : le cas de Molloy de Samuel Beckett*. Amsterdam, Rodopi, 2009.
21. WESSLER, Éric. *La littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2009.

## **Théorie littéraire**

### **Sur la narratologie**

22. ARISTOTE. *La Poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.
23. GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972. p. 252.

### **Sur la linguistique**

24. AUSTIN, John L. *Quand dire c'est faire*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
25. LE QUERLER, Nicole. « Les modalités en français » in *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 82, fasc. 3, « Langues et littératures modernes - Moderne taal en litterkunde », 2004. p. 643-656.
26. ROMERO, María Muñoz. « À propos de la locution en effet : modalisateur ou connecteur ? » in *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, Numéro. spécial, p. 55-69.
27. SEARLE, John R. « A Classification of Illocutionary Acts » in *Language in Society*, Vol. 5, N° 1 (Avril 1976), p. 1-23.

### **Sur la représentation et la défamiliarisation**

28. BARON, Christine. *La pensée du dehors : littérature, philosophie, épistémologie*. Paris, L'Harmattan, 2007.
29. BRECHT, Bertolt. « L'art du comédien » in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
30. BUDICK, Sanford et Wolfgang ISEK. *Languages of the Unsayable : the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford, Stanford University Press, 1996.
31. CRAWFORD, Lawrence. « Viktor Shklovskij: Différence in Defamiliarization » in *Comparative Literature*, Vol. 36, N° 3, 1984, p. 209-219.
32. DAVID, Manfred Jahn et Marie-Laure RYAN. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York, Routledge, 2005.
33. EMERSON, Caryl. « Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost' (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain) » in *Poetics Today*, Vol. 26, N° 4, 2005, p. 637-664.



34. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1966.
35. JESTROVIC, Silvija. *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*. Toronto, University of Toronto Press, 2006.
36. KOUAKOU, Jean-Marie. *Les représentations dans les fictions littéraires*. Paris, L'Harmattan, 2010.
37. RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio State University Press, 2006.
38. CHKLOVSKI, Victor. *L'art comme procédé*. Trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.
39. SHKLOVSKIJ, Viktor et Benjamin SHER. *Theory of prose*. Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1991.
40. VAN DEN OEVER, Annie. *Ostrannen*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

### **Sur la réécriture**

41. ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London, Routledge, 2000.
42. AUTHIER-REVUZ, Jacqueline et Marie-Christine LALA. *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.
43. BARDÈCHE, Marie-Laure. *Le principe de répétition : littérature et modernité*. Paris, Harmattan, 1999.
44. BARTHES, Roland et coll. *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.
45. BENOIT, Éric, Michel BRAUD, Jean-Pierre MOUSSARON et coll. (dir.). *Écritures du ressassement*. Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.
46. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris, Seuil, 1979.
47. DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte » in *Poétique*, N° 27, août 1976. p. 282-296.
48. — . *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1992.
49. ENGÉLIBERT, Jean-Paul et Yen-Mai TRAN-GERVAT (dir.). *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
50. FERRER, Daniel. « Quelques remarques sur le couple intertextualité-génèse » in Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 205-216.
51. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1982.
52. GIGNOUX, Anne Claire. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs ; autour du nouveau roman*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
53. KNOWLSON, James. *Beckett*. Trad. O. Bonis, Paris, Éditions Actes Sud, 1999.
54. LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris, Seuil, 1990, p. 37.

55. ORR, Mary. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge, Polity, 2003.
56. JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme » in *Poétique*, N° 27, 1976.
57. KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική : recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
58. MARTEL, Kareen. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » in *Protée*, Vol. 33, N° 1, 2005, p. 93-102.
59. RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris, Seuil, « Poétique », 1979.
60. — . « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant » in *Revue d'esthétique*, N° 1-2, 1979, p. 128-146.
61. — . « La syllepse intertextuelle » in *Poétique*, N° 40, 1979, p. 496-501.
62. — . « La trace de l'intertexte » in *La Pensée*, N° 215, 1980, p. 4-18.
63. — . « L'intertexte inconnu » in *Littérature*, N° 41, 1981, p. 4-7.
64. — . *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983
65. — . « Contraintes intertextuelles » in *Texte(s) et intertexte(s)*. Dir. E. Le Calvez et M.-C. Canova-Green, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 35-53.
66. SAMOYAU, Tiphaine et Henri MITTERAND. *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*. Paris, A. Colin, 2005.

## **Théorie générale**

67. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée, 1981.
68. BOUKO, Catherine. *Théâtre et Réception : Le spectateur Postdramatique*. Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2010.
69. CHASSAY, Jean-François. *L'imaginaire de l'être artificiel : anthologie*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010.
70. DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
71. DERRIDA, Jacques et Bernard STIEGLER. *Échographies de la télévision, entretiens filmés*. Paris, Galilée, 1996.
72. FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1998.
73. — . « Au-delà du principe de plaisir » in *Oeuvres complètes*. Vol. 15, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 273-338.
74. GIRARD, Johan. *Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

## **Autres références**

75. ALIGHIERI, Dante. *La Commedia Secondo L'antica Vulgata*. 4 vol. Ed. Giorgio Petrocchi. Firenze, le Lettere, 1994.
76. *Trésor de la langue française informatisé* [En ligne]. <http://atilf.atilf.fr> (Page consultée le 2 août 2013)

