

Université de Montréal

Dépenser le temps – étude de la représentation du temps dans les
romans de Ph. Sollers

par
Radu-Mihail Anghel

Département d'études françaises

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade
de Maître es arts (M.A.) en études françaises

mai, 2002

© Radu-Mihail Anghel, 2002



PQ
35
J54
2002
V.030

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Dépenser le temps – étude de la représentation du temps dans les romans de Ph.

Sollers

présenté par :

Radu-Mihail Anghel

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Lucie Bourassa
président-rapporteur

Michel Pierssens
directeur de recherche

Marie-Pascale Huglo
membre du jury

Résumé

C'est le temps représenté dans l'écriture romanesque, à travers une analyse de deux romans de Ph. Sollers, *Femmes* et *Portrait du Joueur*, qui constitue le thème du présent mémoire. Après une analyse de la représentation du temps dans l'œuvre de Proust et de Breton, le temps apparaissait soit comme l'objet d'une écriture qui, grâce à la mémoire involontaire, se dérobaient à sa chronologie pour représenter ce dont il effaçait les traces, soit, moyennant l'expérience du rêve, le moteur même de la production littéraire, voire du rôle social de l'écriture, produisant le neuf en rompant avec le système des signes en cours. Dans la phrase suspendue de Sollers ou dans l'histoire romanesque proprement dite, un temps de la présence d'une altérité, résistant au sens téléologique du discours ainsi qu'à une représentation sans reste d'une réalité extérieure, se donne à lire dans l'écriture romanesque. Temps faisant écho à celui proposé dans ses écrits critiques portant sur une histoire de la littérature à travers une théorie des exceptions, l'exception étant à la fois ce qui participe à l'histoire et ce qui se refuse à une synthèse avec son temps. Enfin, le présent travail analyse le rapport entre l'écriture et le savoir. A travers le thème du jeu et de l'ironie, il est apparu que l'écriture n'est plus cette fin de l'histoire du réel qui arriverait grâce à la représentation à reproduire le réel, mais, prenant congé des philosophies de l'histoire, y rendrait possible une herméneutique sans fin (sans pour autant être sans objet). Au-delà de l'opposition entre une maîtrise du langage et une servitude devant le système des signes, elle proposait une théorie des exceptions sans cesse renouvelée.

Mots clé :

Temps

Sollers

Herméneutique

Déconstruction

Langage

Altérité

Phrase suspendue

Philosophie de l'histoire

Théorie des exceptions

Ironie

Jeu

Abstract

The main interest of the present memoir is the time as it is represented in the novel writing, mainly through the analyses of two novels of Ph. Sollers, *Femmes* and *Portrait du Joueur*. Beginning with a close reading of this same theme in the works of Proust and Breton, the time appears either as the object of writing that, by means of accidental memory, could represent what time erased, or, given the experience of dreaming, the very engine of writing itself, and, by producing the absolutely new, the time appeared as the thing that could make the social change possible. In the suspended sentence of Sollers, and in the story itself, a time manifesting an otherness resisting to a teleological meaning of the discourse and also resisting to the representation without rest of the external reality, appeared in the writing itself. This time echoed the one proposed by Sollers in his critical writings whose purpose was to propose a history of literature as a theory of exceptions, the exception being what participates to history as well as what refuses itself to a synthesis with one's time. Finally, the link between writing and knowledge was analyzed. Following the theme of play and the theme of irony, it appeared that writing is not anymore this end of the history of reality insofar that the former could perfectly cover and represent the latter, but, opposing itself to the philosophies of history, a hermeneutic endless (but no pointless) reading could answer to the opacity of a text. Beyond the opposition between a mastery of the language and the slavery of the signs system, the reading would propose a theory of exceptions always to be renewed.

Key Words :

Time

Sollers

Hermeneutics

Language

Deconstruction

Otherness

Suspended sentence

Philosophy of history

Theory of exceptions

Irony

Play

Table des matières

1. L'écriture et le temps.....	1
2. La phrase suspendue.....	16
3. Une histoire « depuis le temps ».....	28
4. Histoire de la littérature ou théorie des exceptions.....	43
5. L'ironie et le jeu.....	53
6. Littérature, savoir et éthique.....	64
7. Bibliographie.....	75

1. L'écriture et le temps

Dans le paysage littéraire récent, au moment où l'avant-garde littéraire quitte la scène, l'intrigue, le personnage, la référentialité sont de retour. Et, accompagnant ce « retour », une certaine représentation du temps que l'on croyait oubliée. Disons-le d'emblée : ce « retour » de l'intrigue ne nous semble pas une innocence retrouvée une fois passée l'aventure structuraliste, une retraite désordonnée d'une certaine littérature qui, ayant abandonné son avant-garde, se replie sur ses positions les plus sûres et depuis longtemps conquises, c'est-à-dire la représentation du temps. À partir de cette méfiance, plusieurs questions nous préoccuperont dans le présent mémoire : quel est le paysage philosophique qui accueille ce retour de l'intrigue ? quel concept d'événement propose-t-il ? comment se réalise cette « mise en intrigue », autrement dit comment parvient-il à représenter le réel ? enfin, quel savoir véhicule-t-il ?, quelle est son rôle dans le dévoilement de la vérité ? Ayant comme point d'appui deux romans de Sollers, *Femmes* et *Portrait du Joueur*, ce travail poursuivra ces interrogations, gardant ouvert le dialogue avec d'autres œuvres littéraires et avec les philosophies du temps.

Longtemps on a pris le temps pour un contenant à l'intérieur duquel la Raison se déployait. Ainsi il produisait le sens qui, l'histoire achevée, apparaissait à travers la limpidité du récit. Il semblait avoir un double privilège : premièrement produire un certain savoir, ou, du moins, lui vérifier la pertinence. Deuxièmement, de manière plus positive, produire une identité, et, du coup, retracer la formation d'un personnage. L'événement était cette synthèse qui, surplombant la longue accumulation de savoir, résoudre l'aporétique apparente. Or, l'événement était à

l'histoire représentée ce qu'était l'intrigue au récit et le chef-d'œuvre à l'histoire littéraire : passage qui, précédé par une accumulation de phrases sérielles et dispersées, expose le conflit, clarifie les positions, offre un code de lecture pour le récit entier, et, de manière symétrique, œuvre qui, reprenant une problématique propre à une époque, expose ce que jusque-là n'était qu'annoncé, deviné, flairé, et, en l'exposant à la lumière du jour, d'une certaine manière le résout.

Lorsque la recherche historique et la philosophie ont attaqué la prétendue clarté de l'événement, lorsque, loin d'y voir une validation de la raison et une exposition de l'identité, on n'a remarqué qu'une mystification des vainqueurs et une fausse identité monumentale, la longue durée anonyme est devenue ce lieu donnant accès à une certaine véridicité. Si d'aventure l'événement demeure présent, il est plutôt une rupture qu'une synthèse. Il redistribue les cartes, change la donne, déplace les concepts, mais nul discours n'arrive à le représenter. De limpide, il est devenu opaque; le chef-d'œuvre n'est plus pour Foucault ce lieu de clarté qui surplombe son époque, au contraire, il est une écriture subversive qui, cause ou épiphénomène, nul ne le sait, fête joyeusement le déclin d'un système de pensée. L'identité est ce produit minutieusement mis en place par la longue durée; l'événement la vacille, en offrant au sujet ce bref instant d'anonymat libérateur.

De retour, l'histoire, n'est pas tout à fait ce qu'elle était avant le structuralisme. Elle ne revient pas, et cela reste à être prouvé, comme une détermination du négatif. Premièrement, le temps dont il est ici question n'est plus ce contenant qui servait de cadre à la raison ou à la structure. Il est, comme on le verra dans les pages qui suivent, la rencontre d'une altérité et la cassure d'une identité, soit-elle celle d'un personnage ou celle d'un concept. En ce qui concerne l'histoire interne

du récit, elle n'est plus une accumulation linéaire de phrases, mais présence, et, pour l'instant, employons ce mot avec beaucoup de précaution, d'une référence surgissant à l'horizon d'un temps suspendu. L'histoire que le récit trace n'apparaît guère comme un parcours qui, à partir d'une situation originaire, s'achemine vers une fin dont la clarté rend possible le récit, au contraire, elle se place à la lisière opposant l'écriture et la représentation. Enfin, l'histoire de la littérature n'est ni ce progrès linéaire obtenu dans la représentation du réel, ni la succession de ces ruptures ayant pris congé de l'épistème. Plus généralement, c'est le rapport qu'entretient la littérature avec la philosophie, rapport de parfaite concordance d'une part, rapport de subversion de l'autre, que la théorie des exceptions refuse. D'où cette histoire de ces exceptions qui ne sont ni la quintessence d'une époque, comme pouvait l'être le chef-d'œuvre, ni le désordre joyeux qui s'installe pendant le court laps de temps que l'épistème requiert pour chasser le précédent. L'exception est, à nouveau, face-à-face avec une époque, jeu de normes et d'écarts, sans que l'un finisse par avoir raison de l'autre.

Plus encore, ce que refuse cette théorie est la distinction entre l'écrivain et le critique, entre le plaisir du texte et le travail de l'historien littéraire; c'est la raison pour laquelle, malgré une similitude apparente, elle est très éloignée de l'herméneutique de Jauss. Pour ce dernier, le critique devait reconstituer l'horizon d'attente du premier public. Pourquoi le reconstituer ? Parce que, l'œuvre d'art finit par devenir une norme qui nous est familière; ce qui l'est moins est l'écart qu'elle avait produit lors de sa parution, l'innovation qu'elle constituait pour son époque. Du coup, seul l'immédiateté que lui garantit sa contemporanéité à l'œuvre procure le plaisir au public; et il faudra toute l'érudition du critique pour

reconstituer cette immédiateté perdue. D'où une histoire faite d'innovations successives, une évolution linéaire à laquelle le passé est suffisamment étranger pour être incompréhensible sans l'entremise de l'érudit. L'exception n'est pas écart, et, n'étant pas un écart, elle ne sera pas par la suite une nouvelle norme, c'est-à-dire une innovation. Ainsi, l'exception n'est pas uniquement synchronique, elle ne s'épuise pas dans le dialogue avec sa propre époque pour devenir indéchiffrable pour la suivante. Son savoir ne sera pas une innovation, mais une ironie toujours soucieuse de frayer des chemins qui mènent à la vérité. Parcourant les bords de la dichotomie séparant la maîtrise du langage de la servitude devant la réalité à représenter, elle espère que, de ce face-à-face avec l'Autre, une certaine vérité du discours littéraire pourrait se déployer.

« Ainsi, j'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable ?¹ »

Nous aurons reconnu la voix du narrateur de la *Recherche* : dans la bibliothèque de la princesse de Guermantes, il a l'intuition du livre qu'il écrira. Certes, de nombreuses fois il a cru avoir trouvé l'écriture qu'il désirait, et, chaque fois le découragement avait suivi l'enthousiasme initial. Et le projet d'écrire s'était vu rapporté à une date imprécise, dans un futur plus ou moins lointain. Au cours de cette matinée, le doute s'est évanoui : le sujet, qu'il s'efforçait de trouver et qu'il

croyait toujours ailleurs, lui apparaissait dans toute sa simplicité. Et le manque de liberté devant l'œuvre d'art, la préexistence de celle-ci à la conscience du narrateur, n'est pas seulement une garantie de la décision d'écrire, une certitude de la valeur de cette écriture à venir, elle est aussi ce qui explique l'échec des tentatives antérieures : la liberté du sujet et du style, l'immensité du choix qu'il avait et le manque de critères pour arrêter ce choix sur quelque chose de précis, tout cela s'accommodait mal avec l'ambition du narrateur de pénétrer l'opacité du vécu.

Revenons sur ses propres pas. Adolescent, le narrateur, suite à une visite de M. de Norpois, commence pour la première fois à douter de son talent d'écrivain. Doute accompagné d'un autre, plus redoutable encore : que la littérature ne soit qu'une carrière parmi d'autres, que, loin de donner les réponses que le narrateur attend d'elle devant les énigmes de la vie, elle se serve de ces énigmes pour son propre compte sans apporter aucune réponse satisfaisante. Au lieu de briser les secrets qui se refusaient au narrateur, la littérature vivait grâce à leur obscurité. Loin de résoudre les questions, elle tirait profit de leur mystère. Et, ne pouvant démêler le vrai du faux dans les paroles de M. de Norpois, dans l'arbitraire de ses goûts, au narrateur il ne reste, dans la perplexité du doute, que l'espérance que la littérature ne ressemble guère à la politique : « ... et l'absence de toute raison perceptible pour quoi ceci était mal et ceci bien, faisait que cette sorte de littérature m'était plus mystérieuse, me semblait plus obscure qu'aucune. Je démêlais seulement que répéter ce que tout le monde pensait n'était en politique une marque d'infériorité

¹ Proust, M., *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 187.

mais de supériorité² ». À une politique se souciant de l'opinion, de quelques idées coagulant pour un laps de temps l'intérêt général, répondra une littérature recherchant une vérité plus silencieuse et moins immédiate³. D'où l'étonnement de l'adolescent devant les discussions familiales quant à sa « vocation » littéraire : à une famille se demandant si Marcel pouvait espérer une « carrière » littéraire, si ce qu'il écrivait pouvait avoir une quelconque valeur, le narrateur opposera l'espérance d'une vérité que la littérature pourrait lui dévoiler. Moins pour lui donner quelque chose de précieux, mais pour recevoir d'elle cette vérité inespérée. Tout en avouant ne rien savoir sur l'œuvre d'art, sur le genre de valeur qu'elle doit enfermer, le narrateur sait qu'elle ne se trouve pas au bout d'un long travail, encore moins comme fruit d'un quelconque talent. Elle est moins la récompense d'un effort, la rémunération d'un travail patient et minutieux, que la valeur des choses, la vérité qui demeure muette devant l'application de l'esprit. Moins une victoire remportée par l'écrivain sur l'art qu'une grâce que le premier reçoit du second. Il ne lui reste qu'à l'approcher discrètement pour que l'art consente à lui dévoiler son secret. Ainsi, lorsque Swann lui donne une raison « objective » pour laquelle le jeu de la Berma est supérieur à celui d'une autre, la joie du narrateur de pénétrer dans le secret de l'art est mêlée à une certaine angoisse : « L'intonation était si ingénieuse, d'une intention, d'un sens si définis, qu'elle semblait exister en elle-même et que toute artiste intelligente eût pu l'acquérir. C'était une belle idée; mais quiconque la concevait aussi pleinement la posséderait de même.⁴ » À la joie de comprendre un secret de l'art, à la simplicité objective de celui-ci, s'ajoute

² Proust, M., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 30.

³ Voir Nietzsche, *Le gai savoir*, livre 3, §174, Paris, GF Flammarion, trad. P. Wotling.

l'angoisse que cette énigme ne renferme que quelque chose de fort commun et que tout initié puisse à son tour se l'approprier. Ce qui est ici en jeu est le rapport entre le sujet et la vérité qu'il dévoile: récusant une extériorité de celle-ci sur celui-là, un monnayage permettant au sujet de posséder la vérité sans pour autant se transformer lui-même à sa rencontre, le narrateur exige de l'œuvre d'art à la fois des critères objectives et subjectives pour juger de sa valeur. Et cette peur ne témoigne point d'un élitisme radical, voulant que l'art ne soit réservé qu'à une poignée d'heureux élus, excluant le grand nombre de ses délices; au contraire, elle exige de l'œuvre d'art une vérité qui, traversant l'être, constituant le sujet, ne saura se confondre avec l'artifice de l'intelligence. Résistant à l'appropriation, à la banale acquisition d'un objet, l'art s'annonce comme cet unique don qui se dérobe à l'échange. Non pas une virtuosité ou une préciosité, mais ce quelque chose qu'il ignore pour l'instant et qu'il poursuivra tout au long de la *Recherche*. Le grand art ne peut se cacher dans le détail, raison pour laquelle il lui est si difficile d'indiquer ce qui le distingue du commun. Pas plus qu'il ne peut être que le reflet d'une réalité sociale ou naturelle, extérieure à l'être humain. Si l'adolescent désire que la supériorité de la Berma soit telle qu'aucune autre actrice ne puisse l'approcher, c'est aussi parce que cet art doit avant tout venir des profondeurs de l'intimité et non pas de l'appropriation d'un objet, qu'il soit un style ou une idée, que tout le monde partageait déjà. L'œuvre d'art n'est pas la fille d'une société, d'une communauté de goût ou même d'une forte individualité ayant le don de s'émerveiller devant la diversité du vécu⁵, elle est ce secret que l'on approche au

⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 137.

⁵ Voir le pastiche du *Journal des Goncourt*, *Le Temps retrouvé*, pp. 15-23.

prix de son propre être.

« Nous ne sommes pas libres devant l'œuvre d'art... » Longtemps après, le narrateur aura trouvé une réponse à ses interrogations. Il comprendra que le Beau a une histoire et que celle-ci est intimement liée à l'histoire du sujet. Derrière une esthétique, il trouvera une éthique. Cet objet convoité par l'œuvre d'art, cet objet qui ne consistait pas dans une accumulation d'ingénieux détails et artifices, était le temps. Derrière le temps du vécu, ce *kronos* rectiligne façonnant les êtres humains, il aura découvert un temps combien plus précieux, celui dévoilant une réalité plus profonde, l'existence moins bruyante et plus discrète d'un univers intérieur. À la littérature d'investir ce temps, de le retrouver chaque fois qu'il est emporté par le devenir. À la littérature d'accepter son hospitalité : il est autant son but que ce qui la rend possible, car c'est à partir de ce temps qu'une écriture peut se déployer. Retrouver le temps est à la fois l'amont et l'aval de l'écriture : l'amont puisqu'il accueille le récit, l'aval car c'est avec le récit que le temps est retrouvé⁶. Ecrire n'est pas décrire, mais réécrire. Et en cela l'écrivain se rapproche beaucoup plus de l'historien que de l'esthète, il privilégiera l'écoute à la parole, l'attention à l'audace. Ainsi, l'artiste n'est pas vraiment contemporain de son art; ayant toujours un pas d'avance sur lui, l'art l'anime bien avant qu'il n'arrive à le comprendre. Au lieu de le maîtriser, il est maîtrisé. C'est ce qui rendait l'art tellement difficile à être acquis et possédé par le premier venu, ce qui le protégeait de l'immédiateté de l'artifice intelligent ou des prouesses techniques⁷. Enfin, c'est

⁶ Retrouver le temps ne se limite guère à une expérience ponctuelle de la mémoire involontaire. C'est grâce à l'écriture qu'il peut être enfin retrouvé, c'est le roman dans son ensemble qui continue ce que la mémoire involontaire ne fait que rendre possible (voir G. Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 88 sur la différence entre lieu ponctuel et espace totalisant).

⁷ « Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient un

ce qui faisait l'œuvre d'art si exigeante devant son élu : n'étant pas strictement objective, aucun critère transcendantal ne pouvant venir à bout de son mystère, elle exigeait la dévotion du sujet tout entier. Retrouver le temps exigeait d'abord de reconnaître que le temps avait été perdu et s'être résigné à cette perte. Raison pour laquelle la découverte de l'art coïncidait pour Proust avec la fin de son roman; le narrateur allait s'enfermer pour écrire, ce long livre qu'il avait commencé à esquisser, sans qu'aucun récit puisse rendre compte de cette vie-là. Et si cette vie ne fait l'objet d'aucun récit, ce n'est pas parce qu'elle demeure inaccessible, bien au contraire, c'est parce qu'elle se confond avec l'acte d'écrire. Ainsi, l'histoire du Beau sera le récit de son dévoilement. En cela, elle sera le parcours de cette vie consacrée à son apprentissage. Ou plutôt le récit de l'effacement de la vie au profit de l'art, le passage de la mêmeté du vécu à l'altérité du Beau. Débordant le présent ponctuel, l'œuvre d'art est plus qu'un échange langagier immédiat, elle ne peut se réduire à un code embrouillé que, au bout d'un certain temps, on pourrait maîtriser tout en lui demeurant étranger : l'œuvre d'art est mémoire⁸, elle fait une avec l'histoire de l'être humain. D'où l'insatisfaction du jeune Marcel devant les opinions de M. de Norpois : superbes, elles étaient aussi sans lendemain; catégoriques, tranchantes, elles pouvaient l'être puisqu'elles étaient sans réalité. À l'immédiateté de l'opinion, du canon

moment troublé – notamment celle que la critique avait développées au moment de l'affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre et qui tendait à « faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire », et à traiter des sujets non frivoles ni sentimentaux, mais peignant des grands mouvements ouvriers, et, à défaut des foules, à tout le moins non plus d'insignifiants oisifs (...), mais des nobles intellectuels, ou des héros » (*Le Temps retrouvé*, p. 188).

⁸ « Probablement ce qui fait défaut la première fois, ce n'est pas la compréhension, mais la mémoire ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 100)

esthétique, s'oppose ce temps qui dévoile la vérité⁹. À l'adhérence facile à la politique ou à la mode littéraire, la longue séduction de l'art.

Si l'écriture prête une oreille attentive à la mémoire, si elle marche déjà sur les traces du temps, la lecture ne peut que faire de même. Tout comme l'écrivain, le lecteur de Proust n'est pas une pure conscience atemporelle, mais un être ayant un passé, averti des pouvoirs du temps. Et ce lecteur est confronté au texte autant qu'à sa propre vie¹⁰. En cela, la réception de l'œuvre d'art ne diffère guère de sa production : toutes deux, rendues possibles par la mémoire involontaire, demeurent dérobées au temps chronologique, se distinguant à peine l'une de l'autre. Ne se donnant pas à lire sans médiation, l'œuvre littéraire reste opaque une fois détachée du temps qui la constitue. Et « les célibataires de l'art¹¹ », ces êtres à la fois « inutiles et insatisfaits », s'enthousiasment devant l'œuvre d'art sans pour autant la déceler, ne voyant guère « la nature de leur amour ». Leur demeurant étrangère, l'œuvre, quand bien même elle leur offre le plaisir qu'ils attendent d'elle, ne produit en eux nulle fécondité : le plaisir tiré est d'autant plus stérile qu'il est instantané, immédiat et sans lendemain. Jouissance illusoire, car, en espérant trouver un divertissement pour se soustraire au temps linéaire, à sa course monotone, le spectateur ne réussit qu'à lui substituer ce temps vague et sans lendemain de l'admiration devant l'œuvre d'art. Ainsi, la consommation ne cesse

⁹ « C'est aux idées qui ne sont pas, à proprement parler, des idées, aux idées qui, ne tenant à rien, ne trouvent aucun point d'appui, aucun rameau fraternel dans l'esprit de l'adversaire, que celui-ci, aux prises avec le pur vide, ne trouve rien à répondre. Les arguments de M. de Norpois (en matière d'art) étaient sans réplique parce qu'ils étaient sans réalité. » *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 132. Rameau fraternel... car l'art semble non pas quelque chose de résolument étranger à l'autre, mais déjà présent dans le sujet bien avant qu'il ne soit conscient.

¹⁰ « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-

d'avoir besoin de se renouveler, et la passivité de la réception, tout en se résumant à l'admiration muette, requiert d'autres manifestations, car les précédentes seront vite oubliées. Ne débordant pas le temps linéaire, l'œuvre ne connaîtra pas de fécondité; car celle-ci n'a pas lieu dans les moments pendant lesquels l'être humain se dérobe au temps chronologique en essayant de le contourner par le divertissement. Plutôt le contraire, elle nécessite la mémoire involontaire, cet accident qui, court-circuitant le temps linéaire, peut le parcourir à sa guise, triomphant de son opacité, vainquant ses ruses. L'avenir, en essayant de rompre avec le passé, de le fuir pour mieux l'achever, ne ferait que le répéter sans le savoir; et cette fécondité dont il était question ne sera guère le fruit d'une rupture, mais d'un surplus de mémoire et de conscience du temps. *Kairos* qu'elle trouvera derrière cette linéarité du vécu¹².

« Mais où sont les neiges de demain? Je dis que l'imagination, à quoi qu'elle emprunte et – cela pour moi reste à démontrer – si véritablement elle emprunte, n'a pas à s'humilier devant la vie. Il y aura toujours, notamment entre les idées dites reçues et les idées... qui sait, à faire recevoir, une différence susceptible de rendre l'imagination maîtresse de la situation de l'esprit¹³ ».

Les neiges de demain apparaissaient rarement dans l'écriture proustienne. Tout au plus semblaient-elles similaires à celles d'hier. Et si, dans ce court passage de

ci». (*Le Temps retrouvé*, p. 218).

¹¹ *Le Temps retrouvé*, p. 198.

¹² Esquissée ici dans ses grandes lignes, la théorie de Proust se place dans une certaine continuité avec une tradition de la culture occidentale ayant privilégié la communauté du *goût* au détriment de la singularité du *génie*, la temporalité herméneutique de l'œuvre d'art contre l'immédiateté de sa perception, l'universalité du concept hégélien de *Bildung* opposé au jugement kantien. Voir H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, I, 1, b, (iii), (iv). Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Breton, elles semblent occuper le devant de la scène, si leur existence paraît plus précieuse que la réalité elle-même, c'est que l'écriture n'est plus cette écoute attentive du vécu, mais l'aube d'une réalité à venir. À une littérature se lançant à la quête du Beau, sur les traces de la mémoire, se déroband au temps pour mieux le représenter, les surréalistes opposeront une écriture sans mémoire, sans quête, jeté comme une bouteille à la mer espérant déchirer le temps. À la mémoire proustienne ils substitueront l'attente et l'espoir. Au souci du passé, le désir d'un avenir. Et cet avenir sera d'autant plus différent du passé que la production surréaliste rompra les ponts avec la tradition littéraire.

Au temps la tâche de changer le rêve en action, la parole poétique en réalité future. Or le temps, abandonné à lui-même, ne fait que répéter incessamment le Même, reproduire le passé en vertu de la fatalité de l'habitude; à partir de ce reste qui cette fois-ci n'est plus la mémoire involontaire mais le rêve, le futur fera surface à travers le temps. Le rêve, menaçant la mêmété de la veille, l'inertie prosaïque du jour, sera d'autant plus le garant du neuf que Breton entend rompre avec le refoulement freudien¹³; là où la psychanalyse voit dans le rêve le lieu de passage de l'inconscient vers le conscient, la réminiscence d'une réalité oubliée par le sujet, il demeure pour Breton la porte d'entrée du futur dans la demeure du présent. À l'instantanéité du rêve, à son déchirement du temps, succédera une histoire qui apportera sa fécondité : pour qu'il ne reste pas une vaine chimère, ce signifiant précédant son signifié aboutira un jour à être intégré par un langage. Le rêve conserve quelque chose de la négativité hégélienne : au temps de lui rendre sa

¹³ Breton, A., *Œuvres complètes, Il y aura une fois*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, p. 50.

¹⁴ *Ibid.*, *Les vases communicants*, pp. 105-215.

positivité, de faire que la tour d'ivoire des poètes puisse coïncider avec la place publique de la politique¹⁵. Et pour défendre l'écriture automatique, c'est Hegel que Breton invoquera : grâce au « saut vital¹⁶ », à ce désir de déchirer la linéarité de l'histoire, les lendemains de l'écriture pourront atteindre l'univers du vécu.

Si la production de l'œuvre est immédiate, c'est sa réception qui prend en charge le destin de l'écriture. Ou plutôt elle n'est que réception : fille du rêve, bâtarde du langage et de sa logique, sans lecteur l'écriture automatique demeure dépourvue de sens. Elle semble être quelque chose de l'ordre du pur événement : l'avenir lui rendra justice, comprendra sa portée. Pour qu'une histoire puisse succéder à cet événement, pour qu'une économie ait lieu suite à ce don, une réception déployée dans le temps devra donner suite à cette production immédiate. Rencontre de deux passés pour Proust, conjonction de deux avenir pour Breton, l'écriture surréaliste est un endroit où le lecteur vient accompagné de sa propre vie, jouant son avenir. Ce sont les célibataires de la vie qui se verront cette fois-ci interdire l'accès : « Il conviendrait à tout prix d'en finir avec cette fausse modestie scientifique, sans perdre de vue que la pseudo-impartialité de ces messieurs, leur paresse à généraliser et à déduire, à faire passer sur le plan humain toujours en mouvement ce qui reste autrement secret de laboratoire ou de bibliothèque, n'est que masque social porté par prudence et doit être soulevé sans ménagements par ceux qui ont estimé une fois pour toutes qu'après tant d'interprétations du monde il était temps de passer à sa transformation¹⁷ ». L'écriture automatique semble se positionner à

¹⁵ « ... il y a là une porte entrouverte, au-delà de laquelle il n'y a qu'un pas à faire pour, au sortir de la maison vacillante des poètes, se retrouver de plain-pied dans la vie » (*Ibid.*, p. 104).

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

la frontière de la littérature et du vécu, à mi-chemin entre l'érudition du savoir et l'impudeur de la réalité humaine. Et, en cela, bien qu'elle diffère de l'idéal classique privilégié par l'hégélianisme en matière d'art, elle garde quelque chose de l'impétuosité du grand homme hégélien, qui, sans pénétrer les desseins de l'histoire, se lance au milieu des événements apportant le changement qu'il ne peut que, à défaut de le comprendre entièrement, deviner et appeler de ses vœux.

La mémoire restituait pour Proust le signifiant au signifié; elle faisait en sorte que le langage pouvait rejoindre son Autre, la réalité originaire dont il était issu. Ce temps privilégié faisait possible cette rencontre qui rendait au langage l'épaisseur de la vérité. Pour Breton, le rêve dérobaient le langage au vécu; au lieu de porter les idées reçues, il avait la chance d'annoncer les « idées à faire recevoir ». Pour ces deux écritures, bien qu'à des fins opposées, la littérature devait compter avec le temps si le langage entendait œuvrer pour exprimer la vérité. Restitution du passé pour l'un, de cette œuvre préexistant la conscience, ouverture de l'avenir pour l'autre. La mémoire involontaire pour Proust et le rêve pour Breton : pure présence, du passé pour le premier, du résolulement nouveau pour le second, mais présence qui se dérobaient à la fuite du temps ou à la répétition du même. Présence déchirant le temps chronologique pour lui donner accès soit au passé soit à l'avenir. Présence qui, perturbant l'inertie de l'habitude¹⁸, réconciliait le devenir et la vérité. Présence fortement redevable aux philosophies du temps et de la vie, se penchant sur la notion de l'événement : pure perception pour Husserl¹⁹, pure

¹⁸ « De sorte que s'il n'y avait pas l'habitude, la vie devrait paraître délicieuse à des êtres qui seraient à chaque heure menacés de mourir, - c'est-à-dire à tous les hommes ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 280).

¹⁹ Quant à la parenté entre l'écriture proustienne et la phénoménologie de Husserl, notons au passage que, pour ce dernier, seulement la présentation (du passé) et non pas la représentation est

négativité pour Hegel. À la suite de cette présence à l'intérieur du temps, de ce reste sauvé au devenir, l'écriture pouvait avoir sa propre histoire, histoire différente de celle monumentale de la politique. Et cette histoire pouvait revendiquer un surplus de réalité, une intimité plus grande avec la vérité, d'autant plus qu'elle donnait suite à cet événement originaire arrivé dans le temps chronologique. D'où la place privilégiée dont jouissait l'écrivain : gardien du Beau et de la vérité pour l'un, annonciateur d'une société révolutionnée pour l'autre, il assurait ce va-et-vient entre le monde éternel des bibliothèques, monde abstrait de la représentation, et celui fuyant de la réalité humaine.

De retour dans la littérature, le temps refait surface au moment où les avant-gardes quittent la scène littéraire. Et, avec lui, le personnage, la référentialité, voire un souci de la tradition littéraire et de l'histoire de la littérature réoccuperont le devant de la scène. C'est à ce temps que le présent travail est consacré; plus encore, au rapport entre ce temps et l'événement, tel qu'il traversait les écritures de Proust et de Breton, cette présence qui, dérobée au devenir, rendait possible un autre temps en deçà de la chronologie. Et, avec ce temps, les conséquences qu'il peut avoir en ce qui est du sujet, de la référence, de l'histoire de la littérature et finalement d'une nouvelle éthique.

un acte « donateur », de même que l'est pour Proust la mémoire involontaire : « Jusqu'ici, la conscience du passé – j'entends la conscience primaire du passé – n'était pas une perception parce que la perception était prise comme l'acte constituant originairement le « maintenant ». Mais si nous nommons perception l'acte en qui réside toute origine, l'acte qui constitue originairement, alors le souvenir primaire est perception. Car c'est seulement dans le souvenir primaire que nous voyons le passé, c'est seulement en lui que se constitue le passé, et non pas de façon représentative, mais au contraire présentative. » Husserl, *Leçons*, cité par P. Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris,

2. *La phrase suspendue*

« Depuis le temps... Il me semble que quelqu'un aurait pu oser... Je cherche, j'observe, j'écoute, j'ouvre des livres, je lis, je relis... Mais non... Pas vraiment... Personne n'en parle... Pas ouvertement en tout cas... Mots couverts, brumes, nuages, allusion... Depuis tout ce temps... Combien? Deux mille ans? Six mille ans? Depuis qu'il y a des documents... Quelqu'un aurait pu la dire, quand même, la vérité, la crue, la tuante... Mais non, presque rien... Des mythes, des religions, des poèmes, des romans, des opéras, des philosophies...²⁰»

Suspendue, la phrase de Sollers s'achève sur ce décalage entre la pensée et son expression; et le silence qui l'entoure, ce retard que le langage semble prendre sur son contenu, permet à une autre phrase de commencer là où la première a quitté la scène sans pour autant avoir dit son dernier mot. Silence et non pas mutisme : c'est dire que, tout en n'exprimant rien, les points de suspension indiquent une certaine réticence ou une convenance²¹ dont le destinataire demeure pour l'instant obscur. Or, pour lire cette phrase, il convient de lire aussi bien ce qu'elle dit et ce qu'elle tait, le dit et le sous-entendu, la parole et le silence. Il ne faudrait point réduire ce silence à la négativité du non-dit et, pour cela, ajouter à la phrase l'affirmation explicite de sa propre réticence; écrire : « depuis le temps... » ne revient pas à écrire : « depuis le temps et j'arrête la phrase vue une certaine réticence ». Il ne s'agit pas de l'aveu d'un silence, de l'affirmation d'une réticence, mais d'une indication à peine esquissée, d'une affabilité se refusant à la brutalité d'une lecture farouchement décidée à la faire parler malgré elle. Par conséquent, la question n'est pas ce que les points de suspension nous cachent, ce qu'ils auraient à dire si l'on percevait leur énigme, mais plutôt ce qu'ils disent déjà par leur présence, ce

Seuil, 1983-1985, p. 80.

²⁰ Sollers, P., *Femmes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, 1991, p. 11.

que leur discrétion laisse transparaître à la surface du texte. Au lieu de les traduire dans un langage plus transparent, de chercher une clé pour transformer le silence en parole, proposer une lecture de ce silence en tant que silence.

La négativité aurait pu faciliter les choses; restituant à la phrase cette partie qui lui manque, au langage la clarté lui faisant défaut, elle lui aurait permis de s'achever et ainsi de vaincre l'altérité du silence. Achevée, la phrase aurait pu s'inscrire dans la succession que demande le récit; à une autre phrase de poursuivre pour finalement se dissoudre dans la chronologie discursive. En fin de compte, la frontière entre l'expressivité du langage et le mutisme de son Autre aurait été maintenue : au langage le privilège de le regarder de haut, à partir de son univers sans histoire et en dehors du temps, dévoilant ainsi le « vouloir dire » du Sujet. À ce temps chronologique des phrases achevées, s'insérant chacune à la place qui lui est attribuée, de déterminer ce négatif, de produire un sens du discours qui, une fois fini, aurait offert une certaine vérité. Car les points de suspension introduisent dans le langage une certaine histoire qui, tout en menaçant celle chronologique des phrases achevées, résiste à la téléologie du discours; différant le point final, le moment où ils livreront leur vérité, le discours dans son entier se voit retardé jusqu'à cette incertaine échéance. À cela deux conséquences : à l'horizontale du récit, la succession des phrases ne se fait pas dans la discrétion habituelle, la suivante effaçant la précédente; au contraire, cette succession, du reste sensiblement diminuée car les phrases ne s'achèvent jamais tout à fait, s'opère dans ce silence qui permet un face-à-face entre deux phrases. Moment indicible qui est pour le discours ce que l'événement est pour l'histoire : abîme et relance,

²¹ Grevisse, M., *Précis de grammaire française*, Paris, Duculot, 1990, p. 274.

néant et plénitude, la condition et la résistance à la totalisation. À la verticale du récit, les points de suspension distinguent le discours de celui qui l'engage : ils annoncent un *je* qui ne se résout pas à « tout dire », tout comme ils annoncent un *tu* qui, étranger au texte, doit démêler l'entendu du sous-entendu. D'où ce temps inattendu qui traverse le discours : temps d'un face-à-face qui n'annonce nulle synthèse, temps où l'altérité ne se dissout guère dans la mêmeté d'une histoire chronologique²².

Ainsi, les points de suspension n'ajoutent pas une indication dont on aurait pu, sans conséquence majeure, se passer; leur présence, ce silence qui étrangle la phrase, n'est pas un résultat arrivé après coup et ayant une signification indépendante : comme l'événement pour l'histoire, ils délimitent un avant et un après, un passé et un avenir. C'est à partir d'eux que le texte se donnera à lire, que les mots nous arriveront; car ils ne sont pas une brève pause aérant le discours, le rendant ainsi plus souple et plus élégant; tout au contraire, ils précèdent le discours, ils l'inscrivent dans une histoire qui est celle de son expression, ils lui assignent également un locuteur, par cette réticence même que celui-ci semble avoir. Et cette histoire, purement intérieure au discours, donnera une lecture là où de prime abord il semble l'interdire; plus encore, cette lecture est toujours

²² Je suis ici redevable à la pensée d'Emmanuel Lévinas sur le rapport entre le temps et la présence de l'Autre : « Le temps est à la fois cet Autre-dans-le-Même et cet Autre qui ne peut être ensemble avec le Même, ne peut être synchrone. Le temps serait donc inquiétude du Même par l'Autre, sans que le Même puisse jamais comprendre l'Autre, l'englober ». (*La mort et le temps*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 22) Temps qui, n'étant pas l'expérience d'un Sujet isolé, ne surgissait que de la présence d'une quelconque altérité sans que pour autant le temps permette une réduction de cette altérité. Or ce même temps était, pour Lévinas toujours, ce qui permettait une heureuse rencontre entre deux Sujets et ce qui affirmait l'indépendance de la subjectivité à l'égard de l'histoire : « La séparation n'est radicale que si chaque être a son temps, c'est-à-dire son *intériorité*, si chaque temps ne s'absorbe pas dans le temps universel. Grâce à la dimension de l'intériorité, l'être se refuse au concept et résiste à la totalisation ». (*Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche, 2000, pp. 50-51)

historique, donc herméneutique, et nulle clairvoyance ne saurait faire avouer ce silence et arriver à une possible fin de l'histoire. Car, en fin de compte, le lecteur lui sera toujours contemporain; il n'aura jamais le privilège de celui qui vient après, une fois le discours achevé, et qui, de ce fait, n'a qu'à recueillir le sens qui s'est peu à peu détaché du texte. Jamais achevé, le silence le poursuit lui refusant le droit à le faire parler.

On aurait pu essayer de restituer le silence à la parole et les points de suspension à l'expression du texte; ainsi, on aurait pu les attribuer au narrateur, y voir un « effet de réel » voulant, parce que résistant à la clarté de la signification, créer une plus-value de « réalité » et, parce que inutiles, donner une apparence de spontanéité propre au vécu. Et, tout aussi bien, on aurait pu emprunter le chemin inverse, vouloir croire que les points appartiennent à l'écrivain, que cette forme, pas entièrement achevée, serait une intimité gagnée avec l'opacité de la pensée, une représentation de ce moment diffus où le langage se forme dans l'obscurité de la pré-conscience. Commençons par la première lecture. Les points de suspension sont aussi des points de papier. Et, comme trompe-l'œil d'un papier soucieux de paraître véridique, ils offriront un simulacre d'altérité. Ils seront ce que le baromètre de Flaubert était pour Barthes, une résistance au système de signes qui, parce que résistance, entend réclamer un plus haut degré de réalité que le système lui-même : « les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le réel concret. (...) La « représentation » pure et simple du réel, la relation nue « de ce qui est » (ou a été)

apparaît ainsi comme une résistance au sens²³ ». On l'aura compris : il pourrait s'agir d'une couche de signifiants surajoutée au reste du texte et qui prétend, par un habile déguisement, ne signifiant rien de précis, surgir du désordre du réel. Derrière le temps de l'hésitation, l'intemporalité du papier. En - deçà du silence, l'expression qu'il nous tait. Or, les points de suspension ne se renferment pas dans ce prétendu mutisme que Barthes croyait voir dans le baromètre de Flaubert : ils sont aussi elliptiques qu'ils sont transparents, leur silence n'est pas moins une convention ouvertement indiquée. Et cette altérité ne se déguise pas sous l'innocence du détail diégétique discrètement dissimulé dans la narration. Cette altérité se donne à travers la grammaire, elle respecte le commerce des signes, elle pénètre dans l'univers clos du langage sans pour autant en être prisonnière. Questionné par le narrateur de *Femmes* sur les points de suspension, le traducteur répondra : « Il faut aller vite et légèrement. Ou pas de ponctuation du tout, ou bien celle-là. Il faut montrer que tout se tient dans la voix. Virevoltante, aérée, dynamisée, au-dessus de la page... « Il faut que ça sorte de la page. »... Question de happage...²⁴ » Au sortir de la page, l'écriture rompt avec la phrase du papier du structuralisme. Or, cette sortie ne se fait pas grâce à un nouveau maniérisme ayant modifié le code de la représentation; tout comme elle n'efface pas la page au bénéfice de la mimésis, pour ressusciter une illusion romanesque qu'un temps on aurait pu croire morte. Bien au contraire, cette sortie provient d'un artifice

²³ Barthes, R., *L'effet de réel*, *Littérature et réalité*, cité par Compagnon A., *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 134. Cette lecture donnait suite à la phrase suivante d'*Un cœur simple* de Flaubert : « Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons ». Puisque le piano renvoyait au décor bourgeois et les boîtes au désordre de la maison, le baromètre, dépourvu de signification immédiate, ne dirait au lecteur que quelque chose de l'ordre de : « je suis le Réel ».

²⁴ Sollers, P., *Femmes*, p. 93.

grammatical : elle est ce temps qui s'installe entre la subjectivité de la réticence et l'objectivité du code, temps aussi qui sépare l'expression du silence. Temps et non pas représentation du temps; car le « happage » n'est que ce décalage, cette discordance entre le temps représenté et le temps représentant, entre le récit et l'histoire de l'écriture. Points de suspension situés par conséquent à la rencontre entre l'histoire subjective du signifiant et celle objective du signifié. Et parce que ces deux histoires ne se superposent pas tout à fait, parce que la seconde ne vient pas réitérer le chemin de la première, ce temps du face-à-face a lieu; et, pour la même raison, qu'il a lieu comme artifice de la grammaire, comme indice formel, comme signe de connivence entre le Même et l'Autre.

Enfin, pour une autre lecture, les points de suspension seront ce que la chaise percée était pour Auerbach²⁵ dans la lecture qu'il faisait d'un passage de Saint-Simon. Au cours d'une visite que Saint-Simon rend au duc d'Orléans, ce dernier reçoit, au milieu de ses domestiques, décoiffé, assis sur une chaise percée. Le duc ayant renoncé à l'apparat exigé par son rang, la présence de la chaise percée était autant signe d'intimité qu'elle l'était d'une mort proche. Derrière un prince, Saint-Simon voit un homme, simple mortel comme les autres hommes. Or, cette même chaise percée est autrement signe de vitalité littéraire pour Auerbach : le tragique de l'existence sort de la scène monumentale de l'histoire pour « pénétrer dans les *profondeurs opaques* de notre être ». Sous les pavés de l'histoire, les plages de l'intimité et de la spontanéité du vécu. Ainsi, les points de suspension pourront être ce pas de plus que l'écriture ferait dans la représentation de l'homme :

²⁵ Auerbach, E., *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, collection « tel », 1945, 1968, trad. Cornélius Heim, pp.424-5.

s'insinuant dans l'intimité de la pensée, elle représenterait cette préhistoire d'avant le discours achevé, temps précédant la limpidité du logos. Comme si l'écrivain fatigué recevait dans l'intimité de ses brouillons; ou, au contraire, comme s'il était parvenu à rendre ce que le langage cache, ses bégaiements pré-langagiers. Cela dit, les points de suspension sont moins signe d'intimité que d'affabilité; ils témoignent moins d'une certaine euphorie, sortie de la spontanéité de l'écriture ayant brisé les règles de la littérature classique, que d'une diplomatie conventionnelle. Et là où l'intimité se refuse à l'Autre et développe une économie fondée sur la présence à soi du Même, la convention rend possible leur rencontre. Il n'est pas ici question de revenir à la représentation que défendait la littérature avant le structuralisme, se servant d'une écriture qui, consciente ou non, refléterait fidèlement une réalité lui étant extérieure; au contraire, il s'agit de redonner à l'écriture une historicité qui s'ouvre vers le vécu tout en lui demeurant extérieure.

D'où le passage suivant du *Portrait du Joueur* : « On leur dit des mots, ils voient des choses... Leurs choses... Très compliqué de leur expliquer qu'on ne veut pas de leur choses... Qu'on agit en diagonale, pour des raisons de sonorité, de déclivité... Vous jouez sur les mots? Comme vous dites...²⁶ » Langage qui s'oppose à cette conversion rapide, à être pris pour de l'argent comptant et à ce qu'une économie vienne l'englober pour produire du sens. Et ces phrases citées plus haut s'inscrivent dans un paragraphe portant toujours sur les points de suspension : il était là question de l'agacement d'un certain lecteur devant la nudité de ces points. « Cachez ces points que je ne saurais voir... Ces points anti-pathétiques, ces indices anti-romantiques, ces indicateurs flottants du

comique...²⁷ » Derrière les échos des paroles de Tartuffe, on croit entendre des protestations s'élevant contre le peu d'illusion romanesque, contre cette écriture qui ne s'efface guère pour céder la place aux choses. « Anti-romantiques » car les points de suspension n'offrent pas cette accès facile à l'intériorité de la conscience; mais aussi, et cette seconde raison revient à la première, puisqu'ils menacent cette histoire linéaire de l'expression, cette négativité des mots vis-à-vis des choses. Et, comme toute rhétorique, ils se dérobent à la sincérité de l'aveu.

Dans *La voix et le phénomène*, Derrida, se penchant sur les recherches de Husserl pour trouver une expression se passant du signe, une parole d'avant le code, une « couche pré-expressive et pré-linguistique du sens²⁸ », mettait en cause cette prétendue origine de l'expression. Dans le monologue intérieur Husserl espérait trouver cette identité à soi de l'expression : « ...c'est dans un langage sans communication, dans un discours monologué, dans la voix absolument basse de la « vie solitaire de l'âme » qu'il faut traquer la pureté inentamée de l'expression²⁹ ». Sans interlocuteur, s'isolant d'une quelconque altérité au « vouloir-dire », le langage serait ainsi déjà compris, sans qu'on ait recours à un être-indice. Lui niant ce statut de pur événement³⁰, arrivant une seule fois dans la conscience de l'individu, Derrida réinscrira le langage dans une histoire qui doit se faire avec un signe précédant l'expression : « Ce mouvement de la différence ne survient pas à un sujet transcendantal. Il le produit. L'auto-affection n'est pas une modalité d'expérience caractérisant un étant qui serait déjà lui-même (autos). Elle produit le

²⁶ Sollers, P., *Portrait du Joueur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, 1993, p. 247.

²⁷ *Ibid.*, pp. 246-7.

²⁸ Derrida, J., *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 33.

²⁹ Cité par Derrida, p. 22.

³⁰ « Un signe n'est jamais un événement si événement veut dire unicité empirique irremplaçable et

même comme rapport à soi dans la différence d'avec soi, le même comme le non-identique » (p. 92). Ainsi, ce n'est pas le signe qui doit convertir une réalité intérieure en communication accessible à l'Autre, ce n'est pas le langage qui doit traduire cette « vie solitaire de l'âme », au contraire, c'est l'identité qui se crée à travers cet échange de signes. Les points de suspension seront, par conséquent, une réticence du langage à jouer le jeu de la véridicité et de l'aveu et non pas, comme on aurait pu le croire, une réticence à dire toute la vérité. Leur but n'est pas tant de cacher quelque chose, mais d'indiquer leur distance par rapport à l'angélisme de la sincérité³¹. À une identité se dévoilant par la médiation d'une écriture, ils opposent une autre identité se constituant grâce à cette écriture même, grâce à cette ouverture vers une réalité qu'elle accueille. À une identité précédant l'écriture, achevée avant même que cette dernière ne commence, une autre identité, beaucoup plus fragile que la première, fondée par l'acte d'écrire. Pour Proust, cet événement donateur avait lieu dans l'univers du vécu : c'était l'être humain qui, suite à

irréversible. Un signe qui n'aurait lieu « qu'une fois » ne serait pas un signe » (p. 55).

³¹ Le jeune Marcel, reçu dans le salon de Mme Swann et faisant la connaissance de Bergotte, est impressionné par la versatilité de ce dernier à prodiguer des gentillesses et à dire des malveillances en ce qui concernait le couple Swann. « Certes, une personne comme ma grand-tante, par exemple, poursuit Proust, eût été incapable, avec aucun de nous, de ces gentillesses que j'avais entendu Bergotte prodiguer à Swann. Même aux gens qu'elle aimait, elle se plaisait à dire des choses désagréables. Mais hors de leur présence elle n'aurait pas prononcé une parole qu'ils n'eussent pu entendre. Rien, moins que notre société de Combray, ne ressemblait au monde. Celle des Swann était déjà un acheminement vers lui, vers des flots versatiles. Ce n'était pas encore la grande mer, c'était déjà la lagune. « Tout ceci de vous à moi », me dit Bergotte en me quittant devant ma porte. Quelques années plus tard, je lui aurais répondu : « Je ne répète jamais rien. » C'est la phrase rituelle des gens du monde, par laquelle chaque fois le médisant est faussement rassuré. (...) D'autre part, celle de ma grand-tante dans une occasion semblable eût été : « Si vous ne voulez pas que ce soit répété, pourquoi le dites-vous ? » C'est la réponse des gens insociables, des « mauvaises têtes ». Je ne l'étais pas : je m'inclinai en silence. » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 141-2) Les vérités de la grand-tante ne tenaient compte ni du moment ni de l'interlocuteur ; atemporelles, accessibles à tous, elles étaient indifférentes à leur réception. Du coup, elles se refusaient à une communauté mondaine. Et, puisque ces vérités se passent de l'autre, pourquoi les enfermer dans l'intimité d'une conversation privilégiée ? Les points de suspension présents dans le roman de Sollers ne cachent pas nécessairement de ces vérités indiscretes, que l'on ose dire à demi-mots ; cependant ils récusent cette franche sincérité, convaincue de ses droits et,

l'expérience de la mémoire involontaire, déjouait le temps chronologique; contre ce temps qui le façonnait à son insu, il opposait un autre, baigné dans l'intimité du moi. L'écriture n'était qu'un lendemain de cette mémoire, l'effort de gagner du temps sur le temps, de prolonger cette découverte contre le devenir et l'oubli. En plus petit, la phrase de Proust refaisait l'expérience du livre entier: longue, empruntant des chemins sinueux et détournés, elle réitérait ce chemin que la vérité parcourait avant d'apparaître dans toute son évidence. Pour Breton, l'événement était l'écriture elle-même; imprévisible, elle se proposait de déchirer l'histoire. Mais, puisqu'elle entendait devenir « des idées, qui sait... à faire recevoir », la lecture ne devait pas être tout aussi événementielle, donc négatrice du texte; au contraire, c'était cette lecture qui assurait une histoire de l'œuvre, qui faisait en sorte qu'un sens pouvait s'y trouver. Finalement, elle n'était pas si étrangère au vouloir-dire. Si, au demeurant, l'œuvre restait muette devant l'intelligibilité du lecteur, après coup une vérité se détachait de cette obscurité. Plus encore, c'était la grammaire qui jouait un rôle important dans la production de vérité; quand bien même l'intelligibilité des mots pouvait faire défaut, leur sens paraître obscur, voire inexistant, le fait que ce langage gardait la forme de la phrase, la ponctuation, l'ordre du sujet, du verbe ou de l'attribut, rendait à cette phrase la possibilité de dire une vérité, bien que dépourvue de sens au moment de sa rédaction. Tout se passait comme si la phrase avait ce pouvoir miraculeux de produire du sens malgré son contenu, comme si, malgré la négativité de ses mots, elle était cette histoire

pour cela, égoïste. Ils instaurent cette mondanité, moins entre le narrateur et le lecteur, qu'entre le signifiant et le signifié. Une esthétique, mais également une éthique, un souci de ce qui est à dire.

hégélienne qui déterminait le négatif et permettait au concept le retour sur soi³². La phrase, même sans intelligibilité, gardait sa téléologie : en tant qu'histoire, qu'ordre des mots, elle allait produire du sens dans un avenir plus ou moins proche.

Dans la phrase suspendue, cette téléologie disparaît. Non pas parce qu'elle n'a aucun souci quant à son contenu, mais parce qu'elle n'aspire plus à coïncider avec la vérité, et, comme toute rhétorique, à jouer avec son expression. D'où la diplomatie qu'elle gardera vis-à-vis de ce qu'elle « a » à dire, la convenance distante face à son propre contenu. D'où, également, ce temps présent de la réticence qui ne se dissout pas dans la chronologie discursive. Inutile donc de lui demander d'abattre son jeu et de faire tomber les masques : c'est dans ce jeu, comme on le verra plus loin, que sa vérité réside.

Ce n'est pas tout à fait un hasard si, derrière la temporalité des points de suspension, nous retrouvons ici la catégorie du souci de Heidegger. C'était le souci, qui pro-jetant l'être vers le monde ambiant, offrait les fondements de la manière d'être du comprendre; comprendre qui coïncidait avec l'être. Or la compréhension « n'a pas le sens d'une fusion d'un « monde » sous-la-main d'objets avec un sujet. Elle est bien plutôt l'expression phénoménale de la constitution originellement totale du Dasein³³ ». Totale, cette constitution l'est grâce au temps; ancré dans le souci, le temps était à la fois temps objectif du monde et temps subjectif de la préoccupation; d'où la temporalité de la compréhension, le fait qu'elle n'est pas cette fusion immédiate mais une projection

³² Gadamer, H.-G., *Vérité et méthode*, II, 2, a).

³³ Heidegger, M., *Etre et temps*, Paris, Authentica, éd. hors commerce, trad. É. Martineau, §41, p.

vers l'être des choses³⁴. C'est toujours Heidegger qui rappelait que le même mot en allemand désigne la chose (Ding) et le dire (dichten)³⁵. La phrase suspendue de Sollers récuse cette fusion avec son objet; sans fusion, elle n'est pas pour autant sans objet. Elle est écriture rendant possible cette rencontre qui ne re-présente pas l'objet, mais l'approche. Et, comme écriture, elle n'est pas redevable à une conscience la préexistant : ou plutôt cette conscience *est* l'écriture même. L'histoire du roman ne se résume pas au « temps vulgaire » de la représentation, à une chronologie des faits décrits; elle est aussi ce temps « intra-mondain » enraciné dans le souci. C'est grâce à une écriture que le temps objectif du monde peut rencontrer le temps subjectif du souci; et le présent de la réticence n'est autre que le « maintenant que... » de l'écriture. Ainsi l'autobiographie ne se situe pas uniquement dans l'espace de la représentation; elle est aussi présente dans l'acte d'écrire, elle se glisse déjà de l'autre côté du miroir. Donner la parole à ceux qui sont dépourvus d'histoire était le souhait de Lévy-Strauss; or y a-t-il parole sans histoire? Et l'autobiographie n'est-elle possible que parce que son « objet » est déjà un écrivain, c'est-à-dire un être dans le langage et, par conséquent, dans le temps? N'est-il pas tautologique de parler de l'histoire d'un écrivain? Questions qui demandent une réponse...

148, [192].

³⁴ « Au lieu de maintenir ferme le sens méthodologique de l'analytique existentielle du Dasein, on traite cette temporalité existentielle, historique du Dasein, telle qu'elle est déterminée par le souci, par la course à la mort, c'est-à-dire par une finitude radicale, comme une possibilité parmi d'autres de comprendre l'existence, et l'on oublie en outre que c'est la manière d'être du comprendre lui-même qui se révèle ici comme temporalité ». (Gadamer, H.-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, trad. É. Sacre, p. 48, [116])

3. Une histoire « depuis le temps »

La phrase, comme on l'a vu, s'achevait sur un silence; silence et non pas censure. Du coup, une autre phrase peut commencer, une histoire peut avoir lieu malgré (et parce que) ce silence. Ces points de suspension menaçaient la continuité de l'histoire ou, du moins, sa totalité; ils permettent également à cette phrase de s'insérer dans un paragraphe, à la prédication de rejoindre un récit. Non pas dans un temps chronologique, mais dans ce temps, à la fois subjectif et objectif, de l'écriture et du souci. Deux histoires se rencontrant, et, parce que cette rencontre, un temps traversé par l'altérité: l'histoire d'une écriture et celle de ces personnages qui apparaissent dans le récit.

Cette phrase suspendue, « depuis le temps... », en suit une autre, cette longue « phrase » ininterrompue de *Paradis*. Sans ponctuation, sans ce commerce grammatical permettant à l'expression de rejoindre la chronologie discursive, *Paradis* entendait fusionner les phrases, quelquefois distinctes par leur contenu sémantique. Écriture qui, se souciant fort peu d'un sens qui lui soit transcendant, se proposait de demeurer dans l'intimité du langage pour ne jamais la quitter au bénéfice du vouloir-dire. Elle n'était que cette insurrection permanente du langage sur sa référence, de l'*en soi* du verbe sur le *pour soi* de la communication et de l'échange verbal. Insurrection événementielle, mais dépourvue d'histoire car sans suite; cet événement qu'était cette écriture « illisible » parcourait le livre du début à sa fin et une éventuelle suite était reléguée à la lecture.

À cette phrase qui, voulant tout dire, se poursuivait à l'infini courant désespérée sur ses propres traces, répondra la phrase suspendue de *Femmes*. Moins pour

³⁵ Lévy, B.-H., *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset, 2000, p. 207.

renoncer à tout dire, que pour faire en sorte que ce dire ait lieu dans une histoire, dans le temps, et non pas dans l'immédiateté de l'expression. Moins dans la solitude de l'instant que dans l'affabilité que requiert une histoire. Les points de suspension, ce décalage entre l'expression et sa référence, seront aussi *oubli*. Et, grâce à cet oubli, l'écriture peut continuer malgré ce non-dit qui s'était emparé de la phrase précédente. *Oubli* qui, pour Nietzsche, permettait au présent de se libérer de l'emprise du passé, « imparfait au sens grammatical³⁶ », condamné à ne jamais s'achever. C'était l'oubli qui faisait en sorte qu'une action pouvait avoir lieu rompant avec le passé, que l'agir se libérait du savoir. Or cet oubli n'était pas, comme on pourrait le croire, le privilège du pouvoir, se servant de sa force contre l'érudition des savants; il était autant ontologique qu'épistémologique : « Le savant, qui ne fait plus que déplacer les livres – deux cents par jour pour un philologue de dispositions moyennes –, finit par perdre radicalement la faculté de penser par lui-même. (...) Le savant dépense toute sa force à approuver et à contredire, à critiquer du déjà pensé³⁷ ». L'oubli n'est pas cette faculté miraculeuse qu'aurait le vécu spontané à s'affranchir des livres, au contraire il est une pensée débordant le système, une idée se soustrayant à la faculté critique. Ni vie sans pensée, ni pensée sans vie; ni subjectivité niant l'objet, ni objectivité dépourvue de sujet. En cela, l'oubli est ce *oui* qui répond ironiquement à la négativité hégélienne : « Oser se porter garant de soi-même, et donc *oser* aussi *se dire oui* à soi-même avec fierté, c'est, répétons-le, un fruit en sa maturité, et même un fruit

³⁶ Nietzsche, F., *Considérations inactuelles*, Paris, Aubier, trad. Geneviève Bianquis, 194, p. 205.

³⁷ Nietzsche, F., *Ecce homo*, Paris, 10/18, trad. Alexandre Vialatte, 1997, p. 54.

tardif: combien de temps ce fruit a-t-il dû attendre, vert et âcre, sur l'arbre! ³⁸»

Tardif, l'oubli n'est pas un refus à l'histoire, une manière de s'y dérober; il est, bien au contraire, ce fruit qui vient avec l'histoire, il est à la fois ce qui la permet et ce qui se dérobe à une téléologie. En cela, l'oubli est plutôt dirigé contre un temps linéaire et économique (dans le sens étymologique du mot), ce temps se proposant de « dresser un animal qui puisse promettre³⁹ », temps disciplinaire de la critique. Il est cet événementiel du langage, de la pensée et du désir se manifestant contre le monde sans temps de la connaissance, de la philosophie ou de la science⁴⁰. Rompant avec la distance de la conscience, il gagne la surface du temps. Ainsi, le narrateur de *Femmes* pourra continuer l'histoire malgré le temps suspendu de la phrase. Et une histoire arrivera avec cet oubli et non pas malgré lui.

« Il faut laisser venir les événements... Roman ? Aimant... ⁴¹» Histoire faite des allées et des venues des événements, mais tout aussi bien, histoire qui attire l'événement, écriture rendant possible que cet événement parvienne à vaincre le silence des choses. Tout se passe comme si le roman avait ce don d'attirer l'événement, de répondre à sa provocation, de donner suite à son irruption. Aimant

³⁸ Nietzsche, *Généalogie de la morale*, deuxième traité, §3, Paris, Flammarion, trad. É. Blondel, O. Hansen-Love, T. Leydenbach et P. Pénisson, 1996, p. 70. C'est Nietzsche qui souligne.

³⁹ *Ibid.*, p. 67. Voir également M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, collection « tel », 1976, 2000, pp. 76-84.

⁴⁰ Derrida, J., *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Paris, Editions Galilée, 1991, p. 46. Voir également Blanchot : « L'oubli est un autre nom de l'être » - cité par Derrida, p. 38. Il s'agissait pour Derrida de distinguer entre le don et l'échange renfermé dans un cycle économique, entre l'irruption de l'événement et la linéarité d'une histoire. Plus généralement, il était question de ce que Heidegger nommait « pensée » et la résistance de cette pensée au système philosophique. Nous aurons à revenir sur le rapport entre le temps et le savoir, notamment entre le récit historique ou littéraire et la philosophie. Retenons pour l'instant ceci : que ce temps caractérisé par l'oubli, par l'immersion dans l'histoire se passant de la distance que lui conférait la sui-référentialité du discours et de la conscience, n'est en rien contradictoire avec le temps enraciné dans le souci chez Heidegger. Car le temps subjectif du souci n'excluait pas le « temps vulgaire » du monde, ni le « temps sans présent » le « temps avec présent ». Voir P. Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, collection Points, 1983-1985, 1991, pp. 168-9.

⁴¹ Sollers, P. *Femmes*, p. 598.

car, sans une écriture, l'événement demeurera muet; et, bien qu'il puisse faire l'objet du savoir, il résistera toujours à une assimilation sans reste dans la totalisation du discours. D'où une certaine continuité entre la littérature et son objet; car elle ne saura pas se déployer à partir d'un quelconque recul privilégié, d'un moment temporel lui permettant de se dérober au temps, mais depuis ce cercle permettant un échange entre la « représentation » et l'événement. Le roman semble se placer à même l'événement. Et sa véridicité ne provient guère d'un repli où la force de l'événement ne retentirait pas, d'où le temps serait chassé, mais de cette contemporanéité avec sa référence⁴². Entre l'événement et le roman une économie peut avoir lieu, et non pas cette reprise par une fin de l'histoire du premier. Ou plutôt, l'écriture est à son tour événement et, du coup, elle peut dialoguer avec le vécu. On retrouve ici le souhait de Nietzsche que le présent puisse dialoguer d'égal à égal avec le passé, soit grâce à cette histoire monumentale écrite pour ceux qui agissent, soit grâce à celle critique, où le présent, à travers le mépris qui l'anime, se venge du passé. Mépris qui, répondait pour Nietzsche, au mépris initial du passé, et de manière générale, au mépris que caractérise la vie (*Leben*). Il ne s'agit peut-être pas ici de mépris et cette question de l'éthique reviendra plus tard; pour l'instant, cette égalité entre présent et passé semble importante; égalité ontologique et non pas simple insertion

⁴² Souci qui a toujours préoccupé une certaine historiographie ayant suivi Hegel, voulant à la fois redonner une place à l'ouverture de l'événement contre la totalisation de l'histoire et à rouvrir le passé au moment où il n'était pas devenu fatalité, à ce moment où tout pouvait encore avoir lieu. Voir, à titre d'exemple, ce passage de R. Aron : « L'enquête causale de l'historien a moins pour sens de dessiner les grands traits de relief historique que de conserver ou de restituer au passé l'incertitude de l'avenir (...) En ce sens, la science historique, reconstruction de la politique, se fait contemporaine de ses héros ». (cité par P. Ricœur, *Temps et récit I*, pp. 331-2) D'où l'importance de la mise en intrigue qu'il s'agisse du récit historique ou littéraire. Voir également P. Ricœur, *Temps et récit III*, pp. 272-283 ou, sur les efforts similaires de Ranke, Droysen ou Dilthey, voir

épistémologique du second dans le premier. « Comme ils sont loin, c'est le narrateur du *Portrait* qui parle, irréels, les autres, n'ayant jamais eu lieu, sans consistance et sans durée... Comme c'est faux, l'espace... Comme c'est vrai, une page ⁴³». L'écriture est moins cette représentation du passé qu'une action du présent. Vérité de la page car c'est grâce à la page que ce pont vers le passé peut être jeté. Non pas un « espace » de la représentation, mais une page jetée dans le temps de l'écrit. Ailleurs, le narrateur de *Femmes* dialogue avec le personnage de Fals : « Il aimait cette phrase d'un philosophe : « Je dis toujours la vérité. Pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas... Les mots y manquent. C'est même par cette impossible qu'elle tient au réel. » Je n'étais pas d'accord avec cette formulation. Je le lui ai dit un jour : « Le roman, et lui seul, dit la vérité... Toute la vérité... Les mots ne lui manquent pas... Au contraire... C'est pourquoi on préfère le tenir pour irréel, alors qu'il est le réel lui-même... Le système nerveux des réalités... D'ailleurs, comme l'a dit quelqu'un que vous connaissez bien : « La vérité a structure de fiction »... ⁴⁴» La vérité, pour Fals, tenait au réel par ce reste qui se glissait entre le langage et son objet; décalage qui, faute de dire toute la vérité, rendait possible une manière d'aborder le réel. Vérité qui, même décalée de son objet, ignorait le temps; c'est ce qui faisait qu'elle n'était pas une fiction. La vérité-fiction qu'oppose le narrateur, tient au réel par le temps que les deux partagent. Temps de leur rencontre, temps qui permet à l'une de s'ouvrir vers l'autre. Temps permettant que les vases communiquent.

« Depuis le temps... » La première phrase de *Femmes* renvoie à ce temps qui

Gadamer, *Vérité et méthode*, II, 1, b) - II, 2, a), b).

⁴³ *Portrait du Joueur*, p. 132.

l'excède, à cet ailleurs dont elle surgit; le récit ne part guère d'une certaine origine, élément déclencheur d'une intrigue, conflit entre le désir individuel d'un personnage et l'objectivité d'un temps déniait ce désir. Au contraire, cette origine semble précéder tout récit; et l'action toujours anticipée par un temps ayant déjà eu lieu et qui l'englobe. Temps qui n'est pas pour autant un temps de la nature. Il est ce « depuis qu'il y a des documents ». Comme si le temps se confondait avec l'histoire des écritures, comme si il coïncidait avec le langage. Deux mille ans? Six mille ans? Questions qui semblent superflues, car derrière le temps calendaire le narrateur espère retrouver ce temps qu'enferment les bibliothèques. Temps dans lequel une écriture répond à une autre, sans commencement ni fin et dans lequel le roman semble s'insérer.

Or « depuis » peut tout aussi bien introduire un complément circonstanciel de lieu; tout se passerait comme si, à partir d'un *chez soi* du temps, un narrateur raconterait une histoire. Ou, faute d'un *chez soi* car le temps est ce qui résiste à l'identité et transcende l'espace, il pourrait s'agir d'un roman écrit à partir de ce nulle part où le mouvement se produit, où l'événement a lieu. Depuis ce lieu où la mise en intrigue se fait; et pour cette mise en intrigue il n'est pas nécessaire que le temps soit fini, qu'il se soit transformé en concept ou en Raison : au contraire, « depuis le temps » signifierait « depuis une altérité irréductible » d'où quelque chose comme l'histoire se produit : « J'aime sentir le temps, c'est toujours le narrateur de *Femmes* qui parle, passer pour rien, n'importe où, dormir, dépenser le temps, me sentir le temps lui-même courant à sa perte...⁴⁵» Dépenser le temps :

⁴⁴ *Femmes*, p. 102.

⁴⁵ *Femmes*, p. 61.

premièrement, cette dépense serait de l'ordre du don. Elle serait ce don qui, s'inscrivant dans un cycle d'échange avec le temps, permettrait au sujet d'y participer. Au désespoir de Cioran de voir les heures passer, répondra cette dépense faisant que le temps objectif rejoigne la subjectivité de l'être. Deuxièmement, elle serait ce temps que l'écrivain prend à écrire. (« Et vogue la page! » p.62) Dépensé, autrement dit le contraire d'accumulé. Non pas un temps soigneusement économisé et employé au bénéfice d'une activité « lucrative », mais cette dépense qui s'engage entre l'écriture et le temps. C'est l'écriture cette fois-ci qui s'inscrirait dans cette économie avec le temps, économie qui éventuellement déboucherait sur un récit. Enfin, il pourrait s'agir d'un temps dépensé : un oubli faisant en sorte qu'une poétique du récit pourrait suivre malgré l'aporétique du temps. Dé-pensée, c'est-à-dire un temps que la littérature pourrait déployer au-delà de la pensée philosophique, non pas à partir d'un obscurantisme suffisant et douteux, mais parce que c'est le récit lui-même qui peut se proposer de dire l'altérité du temps, cet objet se dérochant au concept.

Revenons à cette phrase déjà citée : « J'aime sentir le temps, passer pour rien, n'importe où, *dormir*, dépenser le temps » écrivait le narrateur. Simple fait de dormir qui semble coïncider avec la dépense du temps, avec cette économie qui se crée entre le temps et le sujet. Phrase qui répond à ce début de la Recherche : « Longtemps je me suis couché de bonne heure⁴⁶ ». Et à Proust de poursuivre cette scène où le narrateur réveillé au milieu de la nuit essaie de savoir le temps qu'il fait, et, à partir de ce temps, où il est, voire *qui* il est. Cette scène est d'ailleurs difficilement intégrable dans l'ensemble de la narration et elle n'aura comme

possible réponse qu'un fragment se trouvant vers la fin du *Temps retrouvé*, lorsque le narrateur se sera résolu à écrire son livre : « Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille⁴⁷ ». Comme si le reste du roman n'était que cette littérature volée au temps, comme si le narrateur, pour conjurer l'oubli de l'identité qu'apportait le sommeil, s'était proposé de retrouver cette identité menacée par celui-ci et sauvée par une veille prolongée. Comme si le sommeil n'était qu'une ruse parmi d'autres dont « l'artiste, le Temps » se servait pour opérer les changements qu'il désirait sur les êtres⁴⁸. Car le temps ne dors jamais et n'oublie rien : raison pour laquelle les êtres de Proust sont d'abord et avant tout « des poupées extériorisant le Temps », qui « s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique ». Le sommeil n'est finalement que cette force faisant l'être humain abdiquer devant le temps chronologique, embrasser le devenir et oublier son vrai être intérieur, jouer un jeu perdu d'avance. Sommeil qui, laissant démunir l'humain face au mouvement de la nature, assure la continuité

⁴⁶ Proust, M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 3.

⁴⁷ *Le Temps retrouvé*, p. 348.

⁴⁸ « S'il est vrai que la mer ait été autrefois notre milieu vital où il faille replonger notre sang pour retrouver nos forces, il en est de même de l'oubli, du néant mental ; on semble alors absents du temps pendant quelques heures ; mais les forces qui se sont rangées pendant ce temps-là sans être dépensées le mesurent par leur quantité aussi exactement que les poids de l'horloge ou les croulants monticules du sablier. On ne sort pas, d'ailleurs, d'un tel sommeil que de la veille prolongée, tant les choses tendent à durer... » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 386) Le temps semble continuer sa course se passant de la conscience plongée dans un « néant mental ». Et, s'il est encore possible à celle-ci de reconstituer l'heure qu'il est, de mesurer la quantité de ce vécu préconscient, ces deux états semblent se disputer l'emprise sur le sujet sans jamais apporter quelque chose l'un à l'autre : « ...car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie que presque toujours nous y sommes nous-mêmes un animal privé de cette raison qui projette sur les choses une clarté de certitude ; nous n'y offrons au contraire au spectacle de la vie qu'une vision douteuse et à chaque minute anéantie par l'oubli, la réalité précédente s'évanouissant devant celle qui lui succède, comme une projection de lanterne magique devant la suivante quand on a changé le verre ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 385)

du temps, offrant à celui-ci des matières à modeler sans que celles-ci puissent opposer la moindre résistance. D'où cette littérature se dressant contre le sommeil, littérature qui n'est qu'une digue que la veille lui opposera. Et, pour représenter le temps, pour sortir également de son emprise et gagner une quelconque extériorité par rapport à lui, il faudra gagner avec ses armes.

Fille du rêve, l'écriture automatique empruntera le chemin inverse. Pour ne rien perdre de son pouvoir, elle se placera au plus près du réveil, à ce moment imprécis où le rêve ne s'est pas encore évanoui. Elle ne cherchera guère à représenter le rêve, à le reconstituer avec les moyens de la conscience. Tout se passe comme si cette dernière se trouvait dépourvue de moyens face à sa richesse; comme si nulle représentation ne reproduirait cet état pré-langagier. Ainsi, il importe moins pour Breton de rendre cette présence par les moyens de la mimésis, que de faire entière confiance au rêve et de lui offrir ces moments pendant lesquels il n'a pas encore quitté l'écrivain. Et cette écriture se soucie fort peu de déjouer le Temps; plutôt elle entend accélérer son cours, multiplier ses alternances de veille et de sommeil, sauver le rêve contre le retour de la conscience par les moyens d'une littérature. Les analyses de certains rêves dans *Les vases communicants* ont moins pour but de leur rendre la richesse poétique que d'offrir une preuve exclusivement théorique du bien-fondé de ses arguments. Ainsi, le langage est prêté au désordre de la nuit; à elle d'apporter les neiges de demain, une poésie qui éventuellement connaîtra la clarté du jour.

Revenons une fois encore à la phrase de Sollers : « J'aime sentir le temps passer pour rien, n'importe où, dormir, dépenser le temps, me sentir le temps lui-même courant à sa perte... » Dormir, dans ce passage, ne semble guère bénéficier d'un

privilège par rapport à la veille; d'où le fait que, seulement quelques lignes plus loin, le narrateur associe cet état d'esprit à l'écriture : « Café très fort, whisky, tabac, radio... Et vogue la page! Et plane le temps! ⁴⁹» Le rêve ne sera ni une menace pour une écriture et encore moins son fondement. Et les narcotiques n'auront pas ce pouvoir, que leur conférait Proust, de transcender la conscience, de plonger l'être dans une région qui ne connaîtra plus de Sujet ou d'individualité. Il sera, pour l'écrivain mis en scène par Sollers, ce que les points de suspension étaient à la phrase : oubli et réminiscence, événement permettant qu'un après puisse advenir sans qu'il doit être la répétition ou la conséquence d'un avant. Finalement, il sera temps, et non pas ruse ou moteur du temps. Ni assujettissement de l'individu au pouvoir du temps, ni fondement d'un futur sans mémoire. Et, par conséquent, ni dissolution de la subjectivité, ni sa substance même. Ailleurs dans *Femmes*, c'est toujours le narrateur qui décrit ses horaires : « Coucher 22 h. Lever 6 h. Petit déjeuner terrasse 7 h 15. Travail jusqu'à midi. Déjeuner 12 h 30. Sieste jusqu'à 16 h. Travail jusqu'à 19 h 30. Dîner léger. » (p. 436) Temps abstrait se superposant sur ce temps dédié à l'écriture; ce dernier n'y est pas inséré comme une activité parmi d'autres, dans le but de « rentabiliser » son temps, mais parce que l'écriture n'est plus cette lutte désespérée contre le temps, ni cette sortie intempestive du rêve, mais une activité dans le temps et avec le temps⁵⁰. L'écriture perd cette place quelque peu à part qu'elle occupait parmi les autres activités; intégrée dans le temps « vulgaire » du vécu, devenue journalière et sans être sous la tutelle d'un moment privilégié, elle se rapproche de plus en plus de ce vécu sur

⁴⁹ *Femmes*, p. 62.

⁵⁰ Voir Heidegger, *Etre et temps* § 80.

lequel elle porte et dont elle sort. D'où cette distance par rapport à cet « écrivain » d'aujourd'hui⁵¹, dormant le jour pour veiller la nuit, « non-personne » se glissant « d'un silence à un autre ». La littérature perd cette distance qu'elle prenait par rapport au vécu; distance qui tenait encore à une présence, réminiscence ou rêve, qu'il s'agissait d'atteindre. S'insérant dans le vécu, elle se fond dans son histoire. Et le temps de l'horloge, ce temps fait de siestes et de déjeuners, coïncidera avec le sien.

Devant *Les demoiselles d'Avignon*, le narrateur de *Femmes* écrit les lignes suivantes :

« Comme il fallait en vouloir pour faire ça, avoir envie de tout défoncer, de passer une bonne fois à travers le miroir et le grand mensonge... À travers tous les « il était une fois »... Comme il fallait être seul, séparé de tout et en même temps sûr de sa force, de l'explosion imminente du fatras de la croûte antérieure, précieuse, accumulée... Surface idéalisée, falsifiée, frivole, couche épaisse de projections molles, de sperme cent fois moisi, de psychismes usés, de clichés... Toute la cocoterie du XIXe, les ombrelles, les robes à volants, les intérieurs protégés...⁵²»

Espace de la représentation qui entend passer à travers tous les « il était une fois ». Initialement, le tableau de Picasso comprenait un scène ayant lieu dans une maison de passe : les prostituées se montraient nues devant un client au moment où celui-ci arrêtait son choix sur l'une d'elles. Or, dans le tableau « achevé », le client sera gardé en dehors de l'espace de la représentation; les cinq femmes s'offriront au regard du spectateur, qui, le temps d'un regard, remplacera le client. Le client une fois exclu, l'*histoire* du tableau se réduit à ce moment ponctuel du choix; ce qui disparaît avec le client c'est la téléologie de cette histoire de bordel, ce temps

⁵¹ *Portrait du Joueur*, p. 53.

pendant lequel le désir prend forme pour peu à peu se satisfaire et s'effacer. Devant les cinq filles exposées dans leur nudité, il ne reste de cette histoire que le dernier moment où elle n'est pas encore jouée. Car le moment du choix est aussi celui où la subjectivité du désir rencontre son Autre; moment où le fantasme prend forme, où l'errance du désir s'arrête sur un autre désir. Nues et sans expression, les filles se dérobent à cette histoire qu'auraient pu leur offrir les signes (vêtements, gestes, mimiques), permettant au spectateur de les « comprendre » à travers le langage. Temps suspendu où le désir erre encore sur ces visages qui échappent à sa maîtrise; et devant le regard du client ne s'offre ni une nature muette ni un langage achevé, auxquels il aurait pu répondre avec la négativité du Maître et ainsi les transformer en objets de plaisir. Plutôt, ce qui s'offre à son regard est cette altérité surgissant de l'inconnu, ces visages débordant l'histoire⁵³.

Maison de passe que Sollers oppose aux « intérieurs protégés ». Maison de passe, c'est-à-dire maison où le temps *pass*e. Là où la maison bourgeoise demeure étrangère au temps, consommant ce qui s'est produit ailleurs, accumulant les fruits d'un labeur effectué dans la ville, la maison de passe vit grâce à ce temps qui amène et disperse les clients. Maison à l'intérieur de laquelle l'argent se gagne ou se dépense. « Protégés », les intérieurs bourgeois l'étaient face au temps : fuyant le changement, l'intrigue, la *péripétéia*, la paix du foyer bourgeois est, avant tout, une paix que l'on a gagnée sur le temps. Le surplus de biens accumulés offre le pouvoir, l'espace de quelques heures ou d'une vie oisive, de se détacher du bruit de la cité et de connaître le confort d'ignorer le temps. *No news, good news*. La

⁵² *Femmes*, p. 171.

⁵³ Lévinas, É., *Totalité et infini*, p. 8.

maison bourgeoise apparaît ainsi comme la fin de l'histoire du labeur humain : une fois le capital économisé, le but semble atteint, l'histoire achevée, le dimanche venu. Dimanche que redoute la maison de passe; certes, il s'agit d'abord d'une raison platement économique; mais elle est également une maison de joie, un lieu de fête, où le temps mort devient un temps de désolation. Maison de pure dépense et de désirs, d'où l'on part sans rien emporter avec soi; endroit où l'histoire se crée au gré des fantasmes qui s'y croisent. À l'économie de la maison bourgeoise répondra la chrématistique de cette maison de passe; en cela, elle ressemble au récit littéraire : temps qui procède du fantasme et de la rencontre de l'Autre, foyer accueillant les désirs et fuyant les besoins. Maison de passe qui se pose comme ce « depuis le temps » d'où le récit procédait, d'où la voix du narrateur s'élançait. Pour Derrida, c'était la chrématistique qui pouvait donner suite au don, l'intégrer dans un cycle économique sans pour autant le transformer en un échange immédiat⁵⁴. Sans limite, cherchant le luxe et le superflu, elle était tout le contraire de cette économie fondée autour du foyer (*oikos*), sur le besoin et sur le nécessaire⁵⁵. L'événement ne pouvait survenir dans le cadre d'une économie; ou, s'il survenait, un cycle d'échange rétablissait l'équilibre qui le précédait. « Par la raison pratique, rien n'arrive jamais⁵⁶ ». Chrématistique qui semblait le propre du

⁵⁴ Derrida, J., *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, p. 200.

⁵⁵ Nietzsche : « Non, répliqua Zarathoustra, je ne fais pas l'aumône, je ne suis pas assez pauvre pour cela. » (*Ainsi parlait Zarathoustra, Prologue de Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1969, 1996, trad. Paul Mathias, p. 47) L'écriture ne saurait être cette aumône d'une représentation qu'au prix de sa pauvreté. « Présent », elle nécessite une histoire qui se crée entre le donneur et le receveur ; histoire ouverte et qui méconnaît sa fin, à supposer qu'elle en a une. Présent également auquel le receveur est tout aussi essentiel que le donneur : comme la mondanité de la vérité dont parlait Proust, ce présent transcende le sujet isolé.

⁵⁶ Derrida, J., *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, p. 198.

récit littéraire : grâce au phantasme et au simulacre, à ce don du temps⁵⁷ qu'offre le récit, une histoire pouvait advenir; histoire qui ne se résume pas à son contenu représentatif, à ce qu'elle « dit », mais à cette relation qu'elle crée avec la présence muette des choses et la subjectivité d'une lecture.

Enfin, dans la peinture de Picasso, les couches de peintures se superposent sans pour autant s'effacer; et les surfaces blanches non-recouvertes de couleurs, demeurent comme autant de taches se dérochant à la lecture représentative de l'œuvre. En-dessous du temps représenté, de cette histoire qu'il s'agissait de raconter, se glisse un autre temps, celui de l'acte de peindre lui-même. Demeurant visibles, les différentes couches se soustraient aux « il était une fois »; ni entièrement présentes, ni complètement effacées, elles sont autant de traces de cette peinture elle-même. D'où finalement un troisième temps, celui du spectateur regardant ce qui, dans l'immédiat, se refuse à la vraisemblance de l'image achevée. Car les couches de peinture rendent au spectateur cette même nudité qu'affichait les femmes déshabillées; elles n'y sont pas dans le tableau pour les *besoins* de la cause, pour les nécessités de la représentation, mais comme désirs appelant une réponse.

Le récit est en conséquence ce jeu de regards qui se produit à travers l'écriture; non pas production d'une représentation, qu'elle soit jugée selon sa vraisemblance ou selon son éloquence, mais un don ayant lieu lors de cette rencontre d'une quelconque altérité. D'où cette distance prise par rapport à l'ethnologie et, de manière générale, par rapport à cette littérature voulant reconstruire le passé,

⁵⁷ C'est-à-dire « donner la condition de présence de tout présent en général ». (*Ibid.*, p. 76)

assimiler l'autre, lui *donner* la parole de manière immédiate, c'est-à-dire faisant l'économie de l'artifice et du langage⁵⁸. Lorsque, prenant congé du gardien du supermarché et se recommandant comme « M. Lévi-Strauss, du CNRS », le narrateur du *Portrait* entretient le soupçon d'une destruction du supermarché pour effectuer des fouilles, il est doublement ironique; premièrement parce qu'il ne le supprimera pas, non pas parce qu'il n'est pas lui-même un archéologue, mais, en tant qu'écrivain incluant la scène dans le récit. Deuxièmement, parce que cet enfant qui l'intéresse n'est pas cet être d'avant le temps, cette innocence vierge de l'histoire, mais cette jeunesse se familiarisant avec les signes et avec le langage. Cette histoire « depuis le temps » revient à une histoire « depuis le langage », à une histoire de ces écritures se répondant l'une à l'autre⁵⁹. Jeu de miroirs qui se confond avec le temps; non pas un panthéisme de l'écriture, comme on a pu le dire, mais temps constitué grâce à ce souci qu'est la compréhension à travers le langage. Et, du coup, écriture s'insérant dans une histoire plus vaste qu'est celle de la littérature, dans ce « depuis qu'il y a des documents ».

⁵⁸ *Portrait du Joueur*, p. 28. Voir également Derrida, *L'écriture et la différence*, La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, Paris, Seuil, collection Points, 1967, 1979, sur le refus par Lévi-Strauss de l'épistème et sur le discours se proposant « d'embrasser l'objet » par un bricolage conceptuel employant « les moyens du bord » : « Faute de poser expressément ce problème [à savoir si tous les discours se valent], on se condamne à transformer la prétendue transgression de la philosophie en faute inaperçue à l'intérieur du champ philosophique. L'empirisme serait le genre dont ces fautes seraient toujours les espèces ».

4. Histoire de la littérature ou théorie des exceptions

Derrière le temps du récit, le structuralisme découvrait « une structure matricielle atemporelle⁶⁰ ». Jeu de permutations d'un nombre fini de possibilités, variations aléatoires d'une même origine en dehors du temps. Analyse qui valait également pour l'histoire de la littérature : l'écriture était pour Barthes cette conjonction entre un *style* et un *langage*, « compromis entre une liberté et un souvenir⁶¹ ». Et, par conséquent, conjonction entre une subjectivité et une tradition, donc une « morale de la forme⁶² » se soumettant malgré elle à la contrainte du langage. Or ce concept de *style* gardait encore quelque chose de l'immédiateté monadologique du sujet en dehors du temps, étranger aux écritures antérieures. Spontanéité surgissant de la solitude d'une « vision du monde » caractérisant la subjectivité et qui, par l'intermédiaire du langage, s'inscrira ultérieurement dans le temps de l'histoire littéraire. Il s'ensuit cette histoire ponctuée par ses styles, tradition faite de ces natures mortifiées par le langage. Le style est à l'histoire littéraire ce qu'était la rupture à l'archéologie de Foucault : moment indicible qui redistribue les cartes, déplace les séries conceptuelles, arrivée des profondeurs d'une nature située en dehors de l'épistème. Et il importe peu si cette rupture est ponctuelle (*Les mots et les choses*) ou oblique (*L'archéologie du savoir*); elle est avant tout rupture qu'aucun discours ne pourrait couvrir et qui, muette, se laisse deviner uniquement par le changement qu'elle a produit. D'où peut-être le fait que ce changement, à défaut d'être recouvert par un discours philosophique, se « manifeste » dans les

⁵⁹ Un exemple parmi plusieurs autres, *Femmes*, p. 194.

⁶⁰ Lévi-Strauss, cité par R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p. 184.

⁶¹ *Le degré zéro de l'écriture*, p. 20.

⁶² *Ibid.*, p. 19.

œuvres littéraires : à la frontière entre les similitudes dont se servait la pensée de la Renaissance et le jeu des identités et des différences de l'âge classique se place le roman de Cervantes⁶³; entre ce même âge classique et l'invention du désir, de la vie et finalement de l'homme, la *Juliette* de Sade⁶⁴. Littérature qui, échappant à l'épistème, résistant à la Raison, parvient à menacer la cohérence du système et, éventuellement à précipiter, sinon provoquer, sa chute. Mais également littérature pour une part sauvage, indomptable, en dehors du temps et ayant le privilège de le dater : car, de l'indécidabilité de la rupture, tout ce qui reste sont ces romans qui, à défaut de la symboliser, peuvent l'indiquer avec le plus de précision possible.

C'est peut-être contre cette subjectivité du style que Bernard-Henri Lévy écrivait :

« La vérité c'est qu'on met longtemps à devenir jeune, très longtemps à trouver ou à inventer son style : on fait toujours comme si les écrivains naissaient comme ça, tout armés, miracle d'une voix qui s'imposerait, trancherait et, d'emblée, ne ressemblerait à aucune autre – mais non ! ce serait trop simple ! les écrivains, à leur naissance, sont, en général, bien plus timides ! plus empruntés ! et, du coup, plus mal élevés ! plus voyous ! ce sont des prédateurs, des accapareurs, des brocanteurs de l'œuvre des autres⁶⁵ ».

Ce qui est ici mis en cause n'est pas uniquement la subjectivité du style, sa « signature », c'est aussi sa différence par rapport au langage; car, ce qui le différenciait pour Barthes, c'était sa spontanéité; dépourvu de spontanéité, placé à

⁶³ « La magie, qui permettait le déchiffrement du monde en découvrant les ressemblances secrètes sous les signes, ne sert plus qu'à expliquer sur le mode délirant pourquoi les analogies sont toujours déçues. L'érudition qui lisait comme un texte unique le nature et les livres est renvoyée à ses chimères : déposés sur les pages jaunies des volumes, les signes du langage n'ont plus pour valeur que la mince fiction de ce qu'ils représentent. L'écriture et les choses ne se ressemblent plus. Entre elles, Don Quichotte erre à l'aventure » (*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, collection tel, 1966, 1999, p. 62).

⁶⁴ « Ce renversement, il est contemporain de Sade. Ou plutôt, cette œuvre infatigable manifeste le précaire équilibre entre la loi sans loi du désir et l'ordonnance méticuleuse d'une représentation discursive. L'ordre du discours y trouve sa Limite et sa Loi. (...) Peut-être *Justine* et *Juliette*, à la naissance de la culture moderne, sont-elles dans la même position que *Don Quichotte* entre la Renaissance et le classicisme ». (*Ibid.*, p. 222)

⁶⁵ *Le siècle de Sartre*, p. 131. Voir également Nietzsche : « On nous prend pour d'autres – c'est un fait que nous-mêmes croissons, changeons continuellement, rejetons nos vieilles écorces, muons à

l'intérieur d'une histoire, le style devient un langage. Il est aussi un code, un emprunt, quelque chose qu'un écrivain partage avec les autres. Travaillé, traversé par d'autres styles, il n'est pas pour autant « objectif », c'est-à-dire un flux continu traversant toutes les écritures, un émiettement investissant la totalité de l'expression. Car le langage dont il est ici question n'est pas cet échange immédiat suivant quelques règles fixes, mais rapport temporel de Même et de l'Autre⁶⁶. Cette histoire, faite de style autant que de langage, sera celle de la littérature; non pas irruption de la subjectivité ou d'une quelconque nature dans l'espace homogène de la tradition, mais, tout au contraire, investiture du sujet, et, en l'occurrence, de l'écrivain, de ce temps sillonné d'écritures. Ce qui disparaît est cette opposition entre un temps porteur de structure éternelles et atemporelle et un sujet étranger à ce temps et résistant à cette structure et, du coup, à la société à laquelle, fatalité de l'histoire, il succombe inévitablement.

Ainsi, ce passage de *Femmes* à l'intérieur duquel le narrateur conteste cette fatalité voulant que les chefs-d'œuvre « devaient être écrits⁶⁷ »: « En réalité, il faudrait arriver à se mettre dans l'état nerveux où ils sont encore virtuels, informes, à peine dessinés dans le chaos... Respirer leur bouillonnement antérieur... » À première vue, il s'agirait de reprendre les critiques que Barthes avait fait à l'historicisme de Lanson; contre une histoire faite d'anticipations, d'emprunts, d'évolutions de style ou d'école, rendre à l'œuvre cette liberté qui résistera à l'histoire et à la tradition. Contre la docile évolution historique, ce « bouillonnement » de l'œuvre lui

chaque printemps, ne cessons de devenir plus jeunes, plus à venir, plus haut... » (Le gai savoir § 371)

⁶⁶ Lévinas, *Totalité et infini*, p. 28. Voir également B.-H. Lévy, *Le siècle de Sartre*, pp. 207-210.

⁶⁷ *Femmes*, Pp. 87-88.

rendant sa vie. Et, surtout, contre cette histoire venant après coup pour tracer les grandes lignes de crête et reconstruire les généalogies littéraires, une lecture se faisant contemporaine de l'œuvre, du moment où elle n'est pas encore cet objet offert à l'épistémologie⁶⁸. Or, une différence demeure avec la lecture structuraliste : car ce bouillonnement n'est certes pas lisible à travers une sémiotique; si l'œuvre, pour Barthes, surgissait de la liberté de l'auteur rencontrant les contraintes du langage, cette liberté finissait une fois l'œuvre achevée : ce qui demeurait était un monde que l'on pouvait soumettre à l'analyse des signes. Lesquels signes demeuraient muets sur la liberté de départ; ils ne témoignaient que d'un système de renvois dans lequel ils s'intégraient. Retrouver cette vie de l'œuvre, l'inscrire à son tour dans une histoire, proposer une herméneutique de sa lecture, c'était le but de cette recherche de la fécondité d'avant l'œuvre achevée. Et, peut-être, rompre avec une téléologie de la création artistique, avec ce temps qui, à son terme, devait produire ce travail achevé que constituait l'œuvre d'art; à nouveau, deux conséquences : d'abord l'inscrire dans une histoire interne, qu'elle soit génétique ou herméneutique, parcourir à rebours le chemin de l'artiste, deuxièmement, ouvrir l'œuvre vers son extérieur, retrouver le dialogue qu'elle entretenait avec d'autres œuvres ou avec son temps.

« - Mais si ce qu'on croit vrai était faux ? – Il reste la hardiesse... C'est la hardiesse qu'on vous reproche, jamais la justesse ou l'erreur ⁶⁹ ». Hardiesse qui,

⁶⁸ Lévinas : « Mais l'œuvre ne manifeste-t-elle pas cette intériorité au-dehors ? N'arrive-t-elle pas à percer l'écorce de la séparation ? Les actions, les gestes, les manières, les objets utilisés et fabriqués, ne racontent-ils pas leur auteur ? Certes, mais seulement s'ils ont revêtu la signification du langage qui s'institue par-delà les œuvres. (...) En entreprenant ce que j'ai voulu, j'ai réalisé tant de choses dont je n'ai pas voulu – l'œuvre surgit dans les déchets du travail ». (*Totalité et infini*, p. 191)

⁶⁹ *Femmes*, p. 94.

rompant avec la clôture de l'œuvre d'art ou de la pensée, est ce dialogue qui s'instaure avec son temps; d'où une lecture qui recouvre non pas seulement cet univers intérieur de l'œuvre, cette monade qu'elle était pour le structuralisme, mais ce dialogue dont elle fait partie et qu'elle entretient. Et, à première vue, ce qui est ici affirmé correspondra à une « esthétique de la réception ». À première vue seulement; car, pour Jauss, l'écart esthétique que produisait le chef-d'œuvre perturbait l'horizon d'attente du lecteur pour finalement triompher et devenir une nouvelle norme; et, de ce fait, il était une « innovation ⁷⁰ ». Ainsi, il n'est écart que pour le critique historien de la littérature et pour son premier public; pour les autres, il n'est devenu que cette tradition vieillie et qui, de ce fait, demeure opaque aux regards qui la surplombent. D'où cette distinction faite par Jauss entre le regard de l'amateur qui jouit de l'œuvre d'art et le regard du critique (p. 48), sans pour autant que ce dernier ne jouisse à son tour : « Le spécialiste de l'art vit parmi ses contemporains comme le faux bourdon dans la ruche : ce dont les autres, les membres respectables de la société, ceux qui travaillent sérieusement, ne peuvent

⁷⁰ « L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la « série littéraire » dont elle fait partie ». Ainsi, on découvre comment « l'œuvre suivante peut résoudre des problèmes – éthiques ou formels – laissés pendents par l'œuvre précédente, et en poser à son tour de nouveaux » (H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, collection tel, 1978, 2001, trad. Claude Maillard, pp. 69-70). Plus loin : « ... le caractère « évolutionniste » et l'importance historique d'un phénomène littéraire sont définis essentiellement par le degré d'innovation qu'il comporte – autre façon de dire que l'œuvre d'art est perçue par opposition à d'autres œuvres » (p. 71). On voit mal le rôle des guillemets autour du mot « évolutionniste », car il s'agit en vérité d'une évolution, au sens strict du terme, du niveau stylistique, sinon éthique de l'œuvre art. Replacée dans une série littéraire, l'œuvre d'art se détachera des lectures qui la suivront ; même si l'ambition de Jauss est de retracer une histoire synchronique (la réception de l'œuvre à un moment précis de l'histoire) plutôt que diachronique (la réception d'une œuvre à travers les époques), cette histoire diachronique ne concernera que les lecteurs « jouisseurs » et non pas les « critiques » : ces derniers, ne recevant l'œuvre que du point de vue de son premier public, ou, à des fins critiques, des publics l'ayant suivie, ne font guère une lecture suivant leur « horizon d'attente ». Mieux : ils n'en ont aucun, ils se constituent comme tribunal impartial jugeant sans « préjugés » d'époque les œuvres antérieures. Voir P. Ricœur, *Temps et récit III*, p. 410.

jouir que pendant leurs loisirs, il lui est accordé d'en faire son occupation principale, et il est de surcroît payé pour cela » (p. 136). Distinction qui tient difficilement dans la pensée de Jauss, car, tout en recevant de manière différente les œuvres, les critiques et les amateurs peuvent jouir ensemble, et que Sollers entend abandonner. Car un écart se glisse entre l'écart et la hardiesse : la seconde n'est pas ce triomphe du nouveau au détriment de l'ancien, de la réponse sur la question ou de l'innovation sur l'impasse, mais ce temps suspendu où l'altérité de l'écriture oppose sa différence à la mêmeté d'un code littéraire. L'insolence ne triomphe pas de l'obédience, ni ne tourne au maniérisme; ou, si c'est le cas, si au nom propre on ajoute un *-isme* le transformant ainsi en école, cela ne sera guère une « innovation », mais une appropriation appauvrissant l'écriture. Transformer le don en échange et en monnaie courante, la chrématistique en économie, l'événement en changement prévisible et provoqué à l'avance, la création en maniérisme, c'est moins un évolution littéraire qu'une tentative de maîtriser ce qui s'y dérobe, à savoir l'écriture. D'où le refus de l'avant-garde littéraire au bénéfice du classique⁷¹ : non pas pour une tradition totalisant les *-ismes* et les écoles, au contraire, pour une « médiation réciproque permanente⁷² » entre le présent et le passé. Hardiesse qui est à la fois plus positive et plus négative : positive parce qu'elle reste, parce que la prochaine hardiesse ne l'écartera pas du revers de la main. Négative, car elle n'entend pas triompher de l'autre, s'ériger en canon de la scène littéraire et en tribunal de l'histoire. Insolence qui est à une époque ce que les points de suspension étaient à la phrase : temps suspendu, récusant la sérialité

⁷¹ *Femmes*, p. 94.

⁷² *Vérité et méthode*, p. 130, [275].

et la succession, altérité se refusant à l'assimilation. Et, aux autres insolences, elle répondra tel Zarathoustra au moment de quitter ses amis : « C'est mal récompenser un maître que de rester toujours son disciple. Et pourquoi ne veuillez-vous pas effeuiller les fleurs de ma couronne ? ⁷³ »

Ainsi, les « hardiesses » semblent moins se suivre qu'être contemporaines l'une de l'autre. D'où cette théorie des exceptions répondant à cette « pratique littéraire ». Théorie qui ne se propose guère de venir à bout de ce que reste exceptionnel dans l'œuvre d'art, c'est-à-dire ni de l'intégrer dans une série temporelle quelconque, ni de découvrir les structures atemporelles qui se cachaient derrière elle. Théorie qui, portant sur l'exception, sur ce qui se dérobe à l'épistémologie, au code achevé, à la téléologie du sens et du vouloir-dire, se confond avec la pratique d'écrire; d'où cette perte de signification en ce qui est de la différence entre l'écrivain et le critique, le travail d'écriture et le travail d'historien. Enfin, théorie *car* l'exception requiert une « règle »; sans elle, toute exception sera un pur événement dont nul ne comprendra les significations. Une théorie peut porter sur l'exception dans la mesure où celle-ci connaît le temps, dialogue avec d'autres exceptions, ne demeure pas isolée dans la singularité d'un sujet. L'œuvre d'art ne « suggère » pas quelque chose que la limpidité critique pourrait mettre en lumière, ni ne reflète un objet sans pour autant le rendre manifeste. D'où cette similitude entre l'écriture et l'érudition. « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix ⁷⁴ ». Dans ce passage, Proust laisse entendre que les théories auraient été enlevées après coup, par discrétion; en vérité, c'est la théorie

⁷³ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 118.

⁷⁴ Proust, M., *Le Temps retrouvé*, p. 189.

en tant que telle qu'il refuse, ce « prix » que l'on assignera à la littérature :

« D'ailleurs, même avant de discuter leur contenu logique, ces théories me paraissaient dénoter chez ceux qui les soutenaient une preuve d'infériorité, comme un enfant vraiment bien élevé qui entend des gens chez qui on l'a envoyé déjeuner dire : « Nous avouons tout, nous sommes francs », sent que cela dénote une qualité morale inférieure à la bonne action pure et simple, qui ne dit rien. (...) D'ailleurs, ceux qui théorisent ainsi employaient des expressions toutes faites qui ressemblaient singulièrement à celles des imbéciles qu'ils flétrissent » (p. 188).

Refus du « prix » que Sollers conservera : la théorie des exceptions n'est pas une théorie contre l'exception ni malgré l'exception, mais herméneutique vivant de ce décalage entre l'expression et le langage. Si « tous les romans disent la même chose ⁷⁵ », si tous les insolences gardent cet air de famille, c'est qu'ils se proposent tous d'approcher ce temps sans pour autant le résoudre dans une téléologie.

À l'aube des avant-gardes, le Dandy apparaissait sur la scène littéraire; et, avec lui, l'indifférence devant la politique, l'utile, la société. Il faisait surface dans cette « époque transitoire où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie⁷⁶ ». Comme si, pour Baudelaire, l'Art affirmait ses droits dans un temps suspendu, dépourvu de projet, une fois le temps linéaire brisé. Temps de déchirement politique; temps béni pour le Dandy. Tournant le dos à ce débat qui ne l'intéresse nullement, il se dédie à son oisiveté, n'acceptant comme activité « lucrative » que l'écriture. Ce qui est ici en cause, c'est le temps de la littérature par rapport à l'histoire politique : ne coïncidant jamais, le Beau n'apparaît qu'une fois l'utile mis hors jeu. L'écriture naît de cette confusion politique, là où le conformisme social, monarchique ou

⁷⁵ *Femmes*, p. 597.

⁷⁶ Baudelaire, C., *Au-delà du romantisme, Ecrits sur l'art, Le Dandy*, Paris, Flammarion, 1998, p. 234.

républicain, l'aurait empêchée⁷⁷. Dérobé à l'histoire, ce moment sera offert à l'éternité. Car le Dandy se veut stoïque, sa vie n'étant qu'un lent suicide. Certes, cette beauté qui l'intéresse demeure charnelle et contingente ; loin d'être académique et canonique, elle apparaît comme une conjonction entre l'esprit et la chair, entre le vécu et l'artifice⁷⁸. Mais elle est avant tout maîtrise : « le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné⁷⁹ ». Plus encore : le Dandy possède, « dans une vaste mesure, le temps et l'argent⁸⁰ » ; et si cette possession n'est pas un but en elle-même, si l'argent ne lui sert que pour lui assurer une indépendance sociale, c'est que le Dandy n'entend pas être maître d'un esclave, participant à l'histoire. Le Beau apparaît là où le contingent est dérobé au temps, où l'utile cède la place au « caprice rêveur », là où l'histoire s'immobilise pour s'ouvrir vers une transcendance. Maîtrise sur soi, car le Dandy s'est détaché du Beau ; ayant pénétré ses énigmes, il le domine. Maîtrise également sur les autres, car le Beau triomphe de l'ignorance, s'impose à ceux qui au demeurant l'ignorent⁸¹. Au sortir du désenchantement révolutionnaire ayant suivi 1848, le Dandy, ce « déclassé par le haut⁸² », tourne le dos à la politique et à l'histoire pour investir le temps immobile de l'Art. Le début des avant-gardes coïncide avec cette présence résistant au devenir, en dehors du temps linéaire, qui, qu'elle se consacre à l'Art ou à la Révolution, qu'elle fuie ou réintègre l'histoire par la suite, procède

⁷⁷ Baudelaire : « Les nations n'ont des grands hommes que malgré elles, - comme les familles. Elles font tous leurs efforts pour n'en pas avoir. Et ainsi, le grand homme a besoin, pour exister, de posséder une force d'attaque plus grande que la force de résistance développée par des millions d'individus. » *Fusées*, p. 70.

⁷⁸ « quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. » (*Fusées*, Gallimard, « Folio », 1998, p. 72)

⁷⁹ *Le Dandy*, *Ibid.*, p. 233.

⁸⁰ p. 232.

⁸¹ Voir *Petits poèmes en prose*, Une mort héroïque.

de ce moment privilégié du Beau⁸³.

Les avant-gardes naissaient avec une désillusion politique ; elles disparaîtront de la scène littéraire avec un autre désenchantement, au moment où la Révolution devient improbable, voire indésirable. Au Dandy de leur naissance, répondra cet écrivain « désengagé » de leur fin. Au stoïcisme du premier, à son indifférence du monde, un certain épicurisme du second. Enfin, à ce temps volé à l'histoire, dérobé à la politique, à cette façon de déjouer le temps, à ce jeu au « qui perd gagne⁸⁴ », cet autre temps du souci et de l'altérité, acceptant l'histoire et de jouer le jeu. Non pas comme reflet conscient ou involontaire, comme satisfaction de ses besoins ou manière d'exaucer ses vœux, mais en gardant ce dialogue avec elle⁸⁵. Ainsi, l'histoire de la littérature ne s'insérera point dans les trous de l'histoire monumentale du politique ; elle ne saura pas l'envers de sa médaille, le silence de l'intimité gagné contre le tumulte de la place publique. Encore moins cette histoire faite d'apparitions brèves et intempestives, le temps qu'un épistème quitte la scène et qu'un autre s'installe, conversions d'un style dans un langage. Tout au contraire, histoire faite d'autres histoires, temps de l'écriture et écriture du temps.

⁸² Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1947, 1963, p. 173.

⁸³ « Moment parfait » écrivait ironiquement Sartre dans *La Nausée*. C'était l'espérance d'Anny, lectrice de Michelet, de produire ce moment parfait dans la diversité fuyante du vécu. Voir le dialogue entre Anny et Roquentin, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1938, 2000, pp. 195-218.

⁸⁴ Sartre, *Baudelaire*, p. 123.

⁸⁵ Sollers, P., *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 849.

5. L'ironie et le jeu

« En somme, ce qui nous sépare peut-être de Voltaire, c'est qu'il fut un écrivain heureux. Nul mieux que lui n'a donné au combat de la Raison l'allure d'une fête ⁸⁶ ». Pour Barthes toujours, « le second bonheur de Voltaire fut précisément d'oublier l'histoire, dans le temps même où elle le portait. Pour être heureux, Voltaire a suspendu le temps ; s'il a une philosophie, c'est celle de l'immobilité ». Ignorer l'histoire, fuir le devenir, tel semble être le prix à payer pour obtenir la félicité. Car l'histoire est tragique ; en contraignant l'homme à prendre une place dans une société, à se définir par rapport à une époque et par rapport à une condition, elle le force à renoncer à sa fière liberté. Ce que Voltaire ignorerait est moins la tragédie de l'existence, que son caractère irrémédiable ; autrement dit, une philosophie de l'Histoire, laquelle Histoire n'appartiendra pas au Maître oisif et tragique, pure négativité de l'autre, mais à la conscience médiatisée de l'Esclave ⁸⁷. Revenant sur ses pas, il chercherait à passer outre le tragique, à offrir à la maîtrise ce que l'Histoire lui refuse. D'où ce temps suspendu, immobilité de l'esprit devant la fuite du temps. Si la fête accompagne la Raison, c'est que celle-ci n'est pas encore devenue système pour Voltaire ; plutôt le contraire, c'est qu'elle tient encore de l'intelligence et non pas de l'intellectualité, elle est événementielle et inachevée là où, plus tard, elle sera atemporelle et totalisante ⁸⁸. Car, derrière le savoir, Voltaire espère retrouver un homme qui l'utilise, une

⁸⁶ Barthes, R., *Le dernier des écrivains heureux*, (Postface à Voltaire, *Candide et autres contes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, pp. 379-386).

⁸⁷ Kojève, A., *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, collection tel, 1947, 2000, pp. 52-56.

⁸⁸ Barthes : « Il [Voltaire] dissocia sans cesse intelligence et intellectualité, posant que le monde est ordre si l'on ne cherche pas abusivement à l'ordonner, qu'il est système, à condition que l'on renonce à le systématiser : c'est là une conduite d'esprit qui a une grande fortune par la suite : on

maîtrise du langage. Ce à quoi il ne renonce guère, c'est à cette coexistence de l'agir et du savoir, du vécu temporel et du savoir en dehors du temps. L'« immobilité » qu'il entretient se résume à ceci : que le savoir ne naît pas de la démission du maître, de l'angoisse devant la mort, autrement dit du *besoin*. Cette « immobilité » est sœur du désir, résistance à l'Histoire, ou plutôt tentative de réconcilier le temps et l'humain. Et c'était au prix de cette immobilité que Voltaire se serait payé le luxe du bonheur. Le dernier à le faire, car, avec les philosophies de l'Histoire, ce prix semblait exorbitant : la maîtrise, devenue imposture, retardait la fin de l'Histoire. La tragédie n'avait aucun lendemain ; au Maître, la triste oisiveté de celui qui n'est reconnu que par des êtres qu'il ne reconnaît pas à son tour. Existence consacrée à la satisfaction des besoins, le Maître ne servant pour l'Histoire qu'à réveiller la conscience des Esclaves⁸⁹. En propre, l'Histoire serait le fruit de leur négativité face à la nature ; et l'histoire de la philosophie, identique à celle de la politique, ne vient guère de la tragédie du Maître, mais de la conscience servile qui, grâce au travail, c'est-à-dire à la transformation de la nature et, du coup, à la transformation de l'univers naturel dans un univers historique⁹⁰, répond à l'omniprésence du besoin. Voltaire aurait confondu les armes et le savoir, la guerre menée par les esprits libres et le long labeur d'appropriation de la nature qu'accomplit la servitude : « Que peut donc l'homme sur le Bien et le Mal ? Pas grand-chose : dans cet engrenage qu'est la création, il n'y a place que pour un *jeu*. (...) Ce jeu, c'est la Raison. Il est capricieux, c'est-à-dire qu'il n'atteste aucune

l'appelle aujourd'hui anti-intellectualisme ».

⁸⁹ Kojève : « Mais le Maître combat en homme (pour la reconnaissance) et consomme comme un animal (sans avoir travaillé). Telle est son inhumanité. Il reste par la homme de la Begierde qu'il réussit à satisfaire). Il ne peut dépasser ce stade parce qu'il est oisif. Il peut mourir en homme, mais il ne peut vivre qu'en animal ». (p. 55)

direction de l'Histoire : la Raison paraît, disparaît, sans autres lois que l'effort tout personnel de quelques esprits⁹¹». Ainsi, ce que Voltaire ignorerait serait le réalisme de la représentation ; non pas que son écriture fut sans objet, mais qu'elle était, devant cet objet, libre de le caricaturer, d'en faire l'objet de ses ironies, bref, libre de l'escamoter. Ce que Voltaire n'acceptait pas, c'était le tragique de la littérature ; à la différence de la philosophie, la littérature était, pour Barthes, une conscience servile employant le langage de la maîtrise. Et l'impossibilité de la représentation ne tenait guère pour Barthes à la liberté négatrice de l'écrivain devant l'objet de l'écriture, au contraire, elle tenait à ce que le langage, à partir duquel ce travail s'opérait, fût le langage du Maître. La « mauvaise conscience » de l'écrivain, ce qui le privait de la félicité, était cette impossibilité d'écrire dans une langue innocente, dans un langage qui ne soit pas imprégné de maîtrise. D'où le privilège dont jouira le critique au détriment de l'écrivain : tant que la langue sera « fasciste », tant qu'elle ne sera pas l'œuvre d'une société révolutionnée, il ne reste à l'écrivain que la critique de la langue que la société lui offre. Critique, et non pas fête, car la fête a encore besoin du langage. Critique malheureuse, car le combat qu'elle mène contre la société des Maîtres est inégal ; s'attaquant au langage sans rien pouvoir quant à l'Histoire, elle espère ruiner de l'intérieur ce qu'une révolution sociale seulement pourrait éventuellement achever. Tâche qui semble doublement douloureuse : d'abord parce qu'une écriture blanche doit épurer la langue de la rhétorique de la tradition ; enfin et surtout, parce que l'écrivain doit se battre contre la fatalité qui entend transformer cette écriture

⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁹¹ Barthes, R., Le dernier des écrivains heureux, p. 382.

blanche en tradition, la spontanéité en maniérisme. Sans tradition, il est aussi sans œuvre ; à l'écrivain de dérober son écriture à l'histoire littéraire.

« Rien à objecter ici, sauf que nous allons écrire, au contraire : en somme, ce qui nous ramène à Voltaire, c'est qu'il fut un écrivain heureux⁹² ». Défense de Voltaire qui coïncidera avec une certaine défense de l'ironie. Défense qui s'organisera autour de la notion de « voltairianisme » : « Ce terme a été inventé pour combattre le bourgeois éclairé et retors qui, lui-même, n'a jamais existé. À la longue, l'appellation désignerait n'importe quel nanti, (...) n'importe quel *réaliste*, en somme. « Voltaire » signifierait : qui a réussi⁹³ ». Ce que Sollers semble mettre en cause, en niant l'existence d'un « voltairianisme » possible, serait une équivalence entre l'ironie et la maîtrise. Et ce que ce passage semble contredire est l'existence d'une maîtrise se dérochant à l'Histoire, d'une réussite qui, ayant triomphé de l'Autre, espère à travers l'ironie, immobiliser l'Histoire et jouir de ses privilèges. Réaliste, le Maître le serait par rapport à l'utopie à laquelle la servitude aspirerait ; or l'appartenance de l'ironie à la maîtrise est ici mise en doute. Ou, du moins, à cette maîtrise hégélienne, abîme existentiel, qui, sans lendemain, démissionne devant l'Histoire. L'ironie n'est guère une négation de la tragédie, une dernière tentative de retrouver l'insouciance de la victoire ayant précédé le néant, une manière d'escamoter l'Histoire. La fête voltairienne n'est pas un simulacre d'histoire voulant donner à l'immobilité l'aspect du devenir ; tout au contraire, elle est temps résistant à l'Histoire. La fête est le lendemain de la tragédie, moins réaction devant l'insurmontable, que temps se refusant à la

⁹² Sollers, P., *Improvisations*, Paris, Gallimard, « Folio/essai », 1991, p. 17.

⁹³ *Ibid.*, p. 10.

synthèse. C'était, pour une bonne part, le combat de Nietzsche : derrière la fureur dionysiaque qui participait au tragique dans la même mesure que la clarté apollinienne, la maîtrise de Nietzsche n'était déjà plus cet abîme impossible à surmonter que décrivait Hegel. Cette maîtrise participait à l'histoire au même titre que la servitude. Histoire qui n'était plus une dialectique déterminant le négatif, mais un éternel retour. Et le nouveau, ce privilège de l'Histoire de se dépasser toujours elle-même, ne procédait plus de la servitude du labeur, mais de la liberté de la maîtrise : « L'homme noble veut créer du neuf et une neuve vertu. Le bon veut les vieilles choses, et conserver toujours ce qui est vieux. Cependant, le danger pour le noble n'est pas de devenir bon, mais de devenir insolent, railleur et destructeur⁹⁴ ». Ainsi, le danger pour le Maître serait justement de renoncer à l'Histoire, de se renfermer dans son orgueilleuse solitude, de *nier* l'altérité. Or le *oui* de la maîtrise, la positivité de ses valeurs, n'est pas une manière de tricher avec le temps, de l'immobiliser, voire de confisquer à son profit l'Histoire, au contraire, il s'agissait pour Nietzsche de permettre que la maîtrise puisse participer à l'histoire. Et le danger de la maîtrise n'était guère l'égalité avec la servitude, au contraire, c'était de devenir cette maîtrise tragique que décrivent les philosophies de l'Histoire; inscrire la tragédie dans une histoire, ne pas la considérer comme un point limite au-delà duquel l'Histoire se débarrasserait du Maître, cela ne revient pas à une défense d'une quelconque immobilité aristocratique, au contraire, cela demande une autre définition de la maîtrise et de la servitude⁹⁵. À la première, la

⁹⁴ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 82.

⁹⁵ Voir cette réplique s'inscrivant dans un dialogue qui figure dans *Le cœur absolu*, où il est question du temps que le narrateur consacre à l'écriture : « - Là, c'est l'affolement dionysiaque... Les Bachantes bondissent... Vous êtes submergé tous les jours... Elles ont senti, ou bien vous leur avez fait sentir à votre insu. C'est obscur. En général, ça correspond quand même au fait qu'on est

création des valeurs, la reconnaissance de l'altérité, l'histoire se dérochant à l'Histoire ; pour la deuxième, les tables de valeurs, l'immobilité du système, la calomnie de la nature, le désir du dimanche de l'Histoire. Au lendemain de la tragédie, l'ironie de la maîtrise ; non pas refus subjectif de reconnaître l'objectivité de l'Histoire, mais volonté de vivre malgré le tragique de sa condition. Ce n'est guère un hasard si l'Art sera la réponse de la maîtrise, si une esthétique surgira, non point comme divertissement de l'oisiveté, au contraire, comme manière de « donner » le prix des choses : « Ce seront les natures fortes, tyranniques qui savoureront leur joie la plus subtile dans une telle contrainte, dans une telle sujétion et un tel accomplissement dictés par leur loi propre. (...) En sens inverse, ce sont les caractères faibles, incapables de se dominer, qui *haïssent* la sujétion du style (...) - ils deviennent nécessairement esclaves dès qu'ils servent, ils détestent servir⁹⁶ ». Le style, l'Art, semble ici cette conjonction entre la maîtrise toujours libre et l'altérité de l'objet : au langage de l'esclave qui répondait par sa négativité de la nature, l'Art semble à la fois subjectif et objectif, libre et serf, maîtrise *parce que* sachant servir. L'Art apparaît donc comme temps, c'est-à-dire comme altérité récusant la synthèse. Plus subjectif que la liberté, plus objectif que la servitude, il est face-à-face et vérité. Ainsi, l'écriture ne sera pas la fête immobile d'un individu isolé, qui, niant son objet ainsi que l'histoire, ne ferait que jouir de ces feux d'artifice; le style n'est pas une gratuité qui, parce que gratuite, retarderait l'Histoire. Pas plus qu'il ne saurait être représentation, science qui, niant l'objet,

sur le point d'écrire quelque chose d'important. Tous les vrais marins vous le diront. Elles viennent vous demander avec beaucoup d'énergie de *rester dans le temps* ». (Sollers, P., *Le cœur absolu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, 1997, p. 249)

⁹⁶ *Le gai savoir*, § 290.

lui opposerait un langage qui triompherait de son étrangeté. Et cette servitude du style, le fait d'accepter les écritures précédentes, de participer à une histoire de la littérature, et, plus généralement, à dialoguer avec d'autres écritures, ne signifiait pas un maniérisme assujettissant l'écrivain, compromettant ainsi la « vérité » de l'œuvre littéraire; car cette servitude du style se réconciliaient avec la liberté de la maîtrise, voire même avec la vérité de l'objet. La vérité ne se donnait plus comme un sens transcendant l'œuvre, elle était l'œuvre elle-même, elle procédait de ce dialogue entre un sujet et un objet.

Au sortir de l'expression, de son immédiateté et de sa sincérité, l'ironie s'installe dans ce temps ambigu de l'équivoque, du langage à double signification, de la communauté de la vérité : « Qu'y a-t-il de plus navrant qu'une ironie qui tombe à plat, faute d'oreilles assez fines pour la saisir ? (...) L'ironie (celle du moins qui n'est pas dédaigneuse moquerie ou persiflage obscurantiste) l'ironie sollicite l'intellection ; elle éveille en l'autre un écho fraternel, compréhensif, intelligent ⁹⁷ ». Pour Barthes, elle jouait l'intelligence contre l'intellectualité. Différence que Jankélévitch espère surmonter; au contraire, l'une semble éveiller l'autre, l'événementiel de la pensée et le temps plus calme de la compréhension. L'ironie, il est vrai, prend congé de la subjectivité de l'aveu ou de l'impersonnalité du sérieux. Et, du coup, elle se dérobe à une téléologie du sens, d'une histoire du discours voulant que la limpidité coïncide avec sa fin. Si l'ironie brise cette histoire interne du discours, si elle suspend le temps linéaire de l'énonciation, c'est qu'elle retrouve une autre histoire, celle du langage et de l'affabilité de la locution.

Son discours fait appel à ce quelque chose qui la précède, ce sous-entendu jamais explicite et qui pourtant fait l'objet de l'humour. Temps suspendu de la phrase non achevée, « sortie » de la page et de l'univers du papier. Dans la communauté de cette vérité, dans la référence jamais explicite, l'ironie ne produit pas un savoir «objectif»; fraternelle, elle semble procéder d'un dialogue entre deux subjectivités, dans l'acceptation d'un langage qui les précède et qu'elles assument. Sociabilité de la vérité que demandait Nietzsche contre ce qu'il appelait la «logique pure»⁹⁸. Vérité débordant la simple adéquation du signifiant au signifié, la coïncidence du langage avec les choses, espérant ainsi ne pas réduire l'altérité à une maîtrise ou à une servitude : c'est que la vérité n'est pas l'*acquis* d'un individu isolé, elle ne tient pas à la conséquence du langage avec lui-même, mais, débordant le langage, elle suppose une adéquation entre la subjectivité qui l'accueille et l'objectivité sur laquelle il porte, voire la subjectivité qui le reçoit. Raison pour laquelle le style n'était guère cette immédiate affirmation de la subjectivité qu'il aurait pu être pour Barthes, mais acceptation d'une contrainte, maîtrise dans une servitude, c'est-à-dire participation à cette histoire, qu'elle soit individuelle ou collective, d'un langage. Langage qui, à son tour, n'est pas le maniérisme sans vie de l'histoire littéraire que dénonçait Barthes ; au futur déterminé par la causalité, par les lois de l'Histoire, cette vérité de Nietzsche préfère un avenir ouvert et accessible grâce à la probité. À la fatalité, elle aura préféré la fécondité. C'est de cette vérité que témoigne l'ironie, c'est celle-ci qu'elle espère retrouver au sortir de la page :

⁹⁷ Jankélévitch, V., *L'ironie*, Flammarion, 1979, 1999, p. 64.

⁹⁸ « Dans la bonne société on ne doit jamais vouloir avoir raison complètement et à soi seul comme le veut toute logique pure ». *Le gai savoir*, § 82. Voir également ce passage figurant dans la Préface de 1886 : « Nous ne croyons plus que la vérité reste vérité si on lui ôte ses voiles ».

« L'ironie est un progrès et non point une île de vaine gratuité : là où l'ironie est passée, il y a plus de vérité et plus de lumière ⁹⁹ ». Ce que l'ironie récuse est, non pas le temps, mais la fin de l'histoire ; et, du coup, les philosophies qui, la croyant achevée, s'empressent de tirer les leçons. Ou, tout aussi bien, celles qui, la croyant dépourvue de sens, préfèrent lui tourner le dos pour chercher une vérité atemporelle. L'ironie se refuse à la vérité définie comme une fin de l'histoire du langage, une fois le concept ayant retrouvé la chose de son objet. « Il faut choisir entre l'intimité et la justice. Ironiser, c'est choisir la justice ¹⁰⁰ ». L'intimité, qu'elle soit celle de l'Histoire sans reste de la Raison déployée dans le temps ou qu'elle soit le privilège d'une subjectivité atemporelle, est toujours le refus du Même de rencontrer l'Autre. Au contraire, la justice provient de cette heureuse rencontre ; elle n'est ni le tribunal des vainqueurs, ni la revanche des vaincus. Encore moins le privilège du survivant sur les morts, la « justification » objective d'une nécessité historique. En cela, la justice ressemble à une esthétique ; à travers elle, ce n'est pas une vérité définitive qui s'exprime, mais une autre, contemporaine de son objet ¹⁰¹.

L'ironie instaure une complicité entre les interlocuteurs, tout aussi bien qu'une complicité entre le sujet et l'objet de l'ironie. Toujours précédée par un système de signes et suivie par une interprétation libre, l'ironie est histoire. Elle se confond ainsi avec le jeu : ayant sa finalité en elle-même, outrepassant la dichotomie

⁹⁹ Jankélévitch, *L'ironie*, p. 58. Ce passage de l'ironie apportant une certaine vérité correspond au processus de configuration (mimésis I) et refiguration (mimésis III) décrit par P. Ricœur dans *Temps et récit I*, pp. 136-139. Toujours précédée par un système de signes, qu'elle contribue d'ailleurs à redéfinir, l'ironie serait à la fois redevable et participante à l'histoire de la vérité.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰¹ Gadamer, H.-G., *Vérité et méthode*, I, 1, 3, b).

sujet/objet, l'ironie est ce mouvement qui vit de son inachèvement¹⁰². Le jeu, récusant toute « utilité », c'est-à-dire toute fin qui le transcenderait, ne signifie pas l'appropriation par un sujet d'un objet ; il n'est pas loisir, c'est-à-dire un passe-temps dépourvu de signification, enfermement du sujet dans lui-même. Il est, au contraire, ce face-à-face entre le sujet et l'objet, cette maîtrise servile, maîtrise s'accommodant des règles du jeu. Ainsi, le Joueur ne pourrait pas faire l'« objet » d'un *récit*, car le récit transcende son personnage, ou plutôt la fin du récit révèle l'identité du personnage ; déjouant le récit, se confondant avec son jeu, le Joueur ne peut que paraître à travers un portrait. Portrait qui n'est pas statique là où le récit connaîtrait le devenir ; ce qu'ignore le portrait n'est pas le temps, mais ce sens qui le transcenderait¹⁰³. Mieux : le portrait n'apparaît que parce que le Joueur n'est pas uniquement son « objet », mais également son sujet, à savoir l'écrivain. Et le jeu n'est pas « représenté », il s'engage dans ce face-à-face entre l'écriture et le vécu. Ce jeu sera l'écriture : sans finalité, sans pour autant être sans enjeu. Elle sera vérité, sans faire le jeu de la sincérité ou de l'aveu. Enfin, ce jeu autobiographique ne différera guère de ce qu'était l'histoire de la littérature, c'est-à-dire une théorie des exceptions, un portrait d'un personnage qui, par le fait même qu'il joue, se refuse à l'immobilité tout aussi bien qu'au récit ; le personnage

¹⁰² Gadamer : « Le mouvement du jeu n'a aucun but auquel il se terminerait, mais il se renouvelle dans une continue répétition. Le mouvement du va-et-vient est tellement central pour la définition essentielle du jeu, qu'il est indifférent de savoir quelle personne ou quelle chose l'exécute. Le mouvement du jeu comme tel est, pour ainsi dire, dépourvu de substrat. Il ne s'agit que du jeu qui est joué ou qui se joue – et non d'aucun sujet qui y joue ». (*Vérité et méthode*, p. 29, [99])

¹⁰³ Heidegger : « Si le Dasein peut être frappé par les coups du destin, c'est uniquement parce qu'au fond de son être il *est* destin au sens qu'on vient de caractériser. Existant destinalement dans la résolution auto-délivrante, le Dasein comme être-au-monde est ouvert à la « survenue » des circonstances « heureuses » et à la cruauté des hasards. Ce n'est nullement du concours des circonstances et des événements qui naît un destin. Même l'irrésolu – le plus encore que celui qui a choisi – est concerné par eux, et pourtant il ne peut « avoir » de destin ». (*Etre et temps*, § 74, p.

n'est pas le produit de l'histoire, l'achèvement d'une longue initiation ayant pris fin avec l'accomplissement d'une personnalité, encore moins une identité qui, malgré le passage du temps, demeure identique à elle-même. Il ne se retrouve ni à l'origine ni à la fin de l'histoire et de ce fait il est toujours sa propre exception. Ainsi, l'écriture ne sera ni cette suite d'un événement ayant eu lieu dans la conscience du narrateur, l'expérience d'une mémoire involontaire, ni cette table rase espérant inventer un langage nouveaux. C'est à travers le jeu que l'écrivain et le Joueur seront contemporains, que l'écriture, ne précédant ni ne suivant la vérité, entretiendra avec elle une économie. Le temps dépensé est ce temps à la fois dépensé à l'écriture et à la vie, sans que l'un puisse annuler l'autre. Il ne s'agit pas de représenter le temps à partir d'un moment privilégié et quelque part dérobé au temps, au contraire, cette écriture même fait partie du temps du vécu. Du coup, la vérité de l'écriture ne sera ni innocence d'une préhistoire ni limpidité d'une fin de l'histoire, mais souci d'une écriture qui est elle-même temporelle et non pas possession du temps¹⁰⁴.

265, [384])

¹⁰⁴ Heidegger : « Le temps publié a, en tant que temps de..., essentiellement un caractère mondain, et c'est pourquoi nous nommons le temps qui se publie dans la temporalisation de la temporalité le temps du monde – non point certes parce qu'il serait sous-la-main comme étant intramondain (il ne peut jamais être tel), mais parce qu'il appartient au monde... » (*Ibid.*, p. 283, [414])

6. *Littérature, savoir et éthique*

Si l'écriture est un jeu avec son « objet », si elle ne lui survit pas mais, au contraire, vit de ce face-à-face qu'elle ne se propose plus de résoudre dans une assimilation de l'altérité de l'objet, c'est le savoir qu'elle contient, cette vérité à laquelle elle prétend ouvrir l'accès, qui demande une analyse. Ne représentant pas l'objet, ne l'incluant pas dans un système de signes qui arriverait à lui arracher une vérité que celui-ci tairait dans le vécu, autrement dit, n'opposant plus une négativité du langage au silence du réel, cette écriture renonce à un certain savoir qui, dialectique ou non, aurait pu vaincre par le concept le désordre fuyant de l'objet. Ecriture qui ne choisit pas pour autant l'empirisme de la sensibilité, la solitude bénie de l'expression d'une subjectivité. Et cette vérité de l'écriture ne se trouve ni dans la coïncidence du signe et de l'objet, ni l'expression immédiate d'une perception subjective. À cela, à nouveau, deux conséquences : premièrement, le savoir n'est plus cette post-histoire de l'activité humaine, ce système qui, une fois clairement défini, ne laisserait aucune place au désordre du monde. Espérance qui avait accompagné le savoir révolutionnaire, cette théorie qui, si convenablement élaborée, aurait du permettre d'achever l'Histoire et d'offrir au réel ce monde qui, ignorant le temps, aurait été le but ultime de l'existence humaine. Deuxièmement, ce savoir ne possède plus un langage qui, maîtrisé par l'écrivain, donnerait une reconstitution intégrale de l'objet. La relation entre l'écrivain et le langage n'est pas une relation de maîtrise, où le premier, déterminant les règles de conversion du signifiant et du signifié, offrirait cette représentation limpide des choses. Ou, plutôt, elle entend passer outre la dichotomie opposant la représentation réaliste et l'univers de papier, l'immédiateté

de l'expression et le monde clos du langage, c'est-à-dire un monde fait de signes renvoyant uniquement à d'autres signes, d'une écriture désespérant de la distance qui la sépare du réel.

En cela elle est une « fausse monnaie »: monnaie car, ne croyant plus à l'immédiateté de l'expression, à la limpidité d'une subjectivité se dispensant du commerce des signes, elle est traversée par le langage. C'était ce monnayage qui demandait une diplomatie avec l'altérité de l'objet, c'est-à-dire un style. Fausse puisqu'elle ne se limite pas à un être-indice, à une simple convention se suffisant à elle-même. Cette fausseté permettait à l'écriture d'être autre chose qu'un échange d'opinions reçues, rendant possible qu'elle soit toujours *l'exception* d'une pensée dominante, qu'elle participe à son époque sans pour autant être son simple reflet. Enfin, « fausse » car elle se méfie de la vérité de la « vraie monnaie »: à son échange immédiat, à ses valeurs unanimement partagées, à son économie, elle opposera cette inflation qui pourrait produire une histoire future, ce don du temps¹⁰⁵ qui permettra qu'un événement puisse advenir à celui l'ayant reçu¹⁰⁶. La fausse monnaie n'aspirera pas à devenir vraie; c'est-à-dire à remplacer une monnaie avec une autre. D'où ce savoir qui, traversé par les autres savoirs sans pour autant s'y insérer, ne se proposera ni de former un savoir dépourvu de « préjugés », ayant pénétré l'opacité du monde, ni d'opposer un savoir nouveau, sans liens avec les autres l'ayant précédé. Fausse monnaie qui requiert le temps

¹⁰⁵ Voir Derrida, cf. supra, pp. 41-42.

¹⁰⁶ Hegel: «À l'encontre de cette conception [voulant que le Vrai et le Faux soient des essences immobiles] on doit affirmer au contraire que la vérité n'est pas une monnaie frappée qui, telle quelle, est prête à être dépensée et encaissée». (*La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, trad. J. Hypollite, Préface, p. 34.)

pour pouvoir circuler¹⁰⁷, c'est-à-dire pour s'immiscer parmi les « vraies » monnaies, pour pouvoir jouer avec l'écart qu'elle entretient avec elles. Temps qui ne synthétise pas l'opposition, qui ne transforme pas le faux dans le vrai, mais temps qui vit de leur face-à-face et de leur différence. Le portrait se distingue du récit en cela, qu'il ne sera pas une formation, qu'il ne décrira pas la transformation dialectique du faux dans le vrai, de l'obscurité dans la limpidité. Car la formation nécessite que le sujet assimile le prédicat, que l'harmonie de leur unité recouvre leur opposition initiale, que leur négativité soit résolue par le temps¹⁰⁸. C'était déjà le cas de la phrase suspendue qui, se refusant à la prédication et au sens au-delà de l'équivoque, se glissait dans ce face-à-face entre le sujet et le prédicat. C'était toujours le cas de l'exception qui, ne triomphant pas de la règle, ne devenant pas une nouvelle norme, ne s'insérait pas dans le temps linéaire d'une histoire littéraire faite d'écarts successifs, mais lui résistait dans ce temps ambigu de la hardiesse.

¹⁰⁷ Ainsi, ce passage du *Portrait du Joueur* se tenant à égale distance d'un temps qui ne serait que la perte d'une identité originaire et d'un autre temps traversé par l'espoir d'un futur qui s'y déroberait: «Déferlement d'«origine»... Originisme et futurisme... Le passé est très lointain, le futur nous aspire, le présent a disparu... La mémoire est celle de l'espèce, l'avenir celui de l'ensemble. (...) L'Originisme est la réponse adaptée à toutes les origines modestes. Le Futurisme à toutes les performances ratées dans l'instant. D'où je déduis que la bataille fait rage sur le contrôle du Temps. Et, donc, sur le roman lui-même». (p. 210) Le temps dont il était ici question ne serait ni une trahison d'une pureté originaire, de ce moment où le signifiant coïncidait avec le signifié, ni ce parcours vers un futur qui les réconciliera. C'est dans cette égale distance que le narrateur prend à la fois avec la nostalgie d'une origine plus véridique que le réel et avec un futur lointain finissant l'histoire, que le temps de Sollers semble se distancier à la fois de la mémoire involontaire de Proust et du rêve de Breton; et la littérature, n'étant ni représentation d'une vérité déjouant le temps et surgissant dans le présent, ni création d'une nouvelle vérité déchirant l'histoire, sera ce temps qui, sans origine et sans rupture totale, sans commencement ni fin, ne se propose plus de «contrôler» le temps, de lui opposer une négativité, mais d'y engager un jeu espérant toucher à sa vérité.

¹⁰⁸ Hegel : «Puisque le concept est le Soi propre de l'objet qui se présente comme *son devenir*, le Soi n'est pas un sujet en repos supportant passivement les accidents, mais il est le concept se mouvant soi-même et reprenant en soi-même ses déterminations». (Préface à *La phénoménologie de l'esprit*, p. 52) Plus loin: «De même aussi dans la proposition philosophique l'identité du sujet et du prédicat ne doit pas anéantir leur différence qu'exprime la forme de la proposition, mais leur

« Le libertin se retrouve dans une situation étrange : nécessité de détruire toute superstition refoulante, d'un côté ; mais, de l'autre, impossibilité de consentir à la mise à plat des désirs. Il y a deux formes de puritanisme (...) ; l'ignorant et le faux savant¹⁰⁹ ». Défense d'un savoir libertin qui, tout en s'employant à vaincre l'obscurité et l'ignorance, ne considère guère le savoir comme une fin du vécu, comme un point au-delà duquel le désir, ayant perdu le mystère qui lui permettait d'exercer une puissance sur l'être humain, soit anéanti. Or, ne pas renoncer au désir, ne pas lui substituer le besoin régi par la nécessité, n'est pas une préférence du sujet au détriment de l'objectivité, une manière de se refuser au savoir, autrement dit de se servir de ce dernier comme d'un outil portant sur une altérité que le sujet s'approprierait. Car le libertin ne choisit pas sa liberté contre le savoir, l'arbitraire de l'opinion contre la raison objective; la « situation étrange » dans laquelle il se retrouve consiste à espérer qu'une liberté puisse se conjuguer avec un savoir, que l'altérité ne serait guère réduite à la même de l'objet, au contraire, qu'une histoire pourrait se déployer au lendemain du savoir. En cela, ce savoir nécessite une éthique, une reconnaissance de l'Autre; reconnaissance vainquant le repli sur soi de l'ignorance que le triomphe sur l'altérité du « faux savant ». Cette éthique refuse le tragique du savoir, sa négativité devant l'objet du discours, la séparation qui l'écarte du vécu¹¹⁰; elle affirme, au contraire, que la tragédie ne procède pas de la négativité de l'altérité, qu'elle n'est pas une défaite du sujet devant le temps et le devenir, autrement dit qu'au tragique du langage et du savoir

unité doit jaillir comme une harmonie». (p. 54)

¹⁰⁹ Sollers, P., *Casanova l'admirable*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 280.

¹¹⁰ « Le courage, ce n'est pas de déclarer la difficulté irréaliste, mais de l'endosser toute vive, positive et tragique, pour mieux la résoudre ». (Jankélévitch, V., *L'ironie*, p. 159).

répondra une éthique qui, l'assumant, l'inscrira dans le temps pour répondre à son désespoir¹¹¹.

Pour Nietzsche, c'était par le mépris que le présent répondait au passé, que le sujet connaissant s'opposait à l'objet du savoir. Or le mépris n'appartenait pas exclusivement au savoir; ce même mépris définissait le passé lorsqu'il avait eu lieu, et, de manière générale, caractérisait toute affirmation. Mépris qui définissait le vécu par opposition à un savoir objectif et négatif¹¹². Et ce mépris se proposait moins d'escamoter la vérité, de lui tourner le dos en choisissant son propre parti, que d'entretenir avec elle une « histoire », de garder une distance entre cette vérité et une subjectivité qui la reçoit. C'est l'altérité de l'objet qui est ici en jeu; par ce jeu fait de mépris et de reconnaissance, c'est la relation de maîtrise ou de servitude par rapport à la vérité qui est ici refusée. Dépasser cette aporie requiert de ne pas traduire cette altérité en même temps d'une part, ne pas la concevoir comme démission devant l'Autre d'autre part. D'où le refus de choisir entre le « faux savant » et l'ignorance, entre la maîtrise de l'Autre et la servitude devant lui. Ce désir que Sollers découvrait résistant au savoir libertin, ce temps survivant au langage et le continuant, témoignait de cette éthique préexistant le savoir, de la rencontre de cette altérité que l'on ne réduisait pas au silence. Ethique se refusant au concept, à

¹¹¹ C'était l'espoir de H.-I. Marrou que l'histoire puisse non pas uniquement répondre à une curiosité intellectuelle sur la vérité du passé, ou, plus généralement de l'Autre, mais qu'elle réalise une véritable catharsis apportant avec la vérité « objective » une libération du sujet connaissant; je reproduis ici le passage entier: « La prise de conscience historique réalise une véritable *catharsis*, une libération de notre inconscient sociologique un peu analogue à celle que, sur le plan psychologique, cherche à obtenir la psychanalyse ». (*De la connaissance historique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1954, 1975, p. 263)

¹¹² Marrou: « Le remède est aisé, une fois le mal diagnostiqué: il faut maintenir vivante en soi, entretenir et raviver la conscience de l'engagement existentiel de la pensée. Ne pas se laisser envahir facilement par cette personnalité étrangère, ne pas accepter ses principes ou son point de vue comme on accepte les règles de bridge ou des échecs: dans cette dialectique, ne pas laisser suffoquer le soi-même par autrui, ne pas cesser d'exister, d'être Quelqu'un... » (*Ibid.*, p. 255)

la structure, à une quelconque manière de transcender le temps¹¹³. Ethique qui fait sienne la diplomatie du langage qu'elle oppose à la limpidité de la représentation.

Phrases suspendues, histoire « depuis le temps », théorie des exceptions: le temps qui apparaît à l'horizon romanesque n'est ni une manière de retrouver une origine que le temps linéaire aurait effacé, autrement dit une manière de contourner le temps pour lui en substituer un autre, sempiternel, qui redécouvrirait un commencement se déroband au devenir, ni un déchirement de ce même temps, une rupture que l'écriture produirait dans l'histoire chronologique. L'éthique apparaît à travers ce temps comme reconnaissance d'une altérité; c'est grâce à une éthique que l'écriture s'engage à surmonter l'opposition entre la servitude et la maîtrise, entre le triomphe du nouveau et la reproduction fidèle de l'ancien, entre une littérature se plaçant à l'aube du vécu et une autre qui serait l'unique manière de le faire revivre malgré la fuite du temps. Ethique qui, ne se proposant plus de maîtriser et transcender le temps, consent à l'assumer et à y participer. D'où un savoir répondant à un désir et ne l'abolissant guère; désir qui précède et succède au savoir, espérant retrouver un sujet au lendemain d'une écriture¹¹⁴.

Retrouver un désir à la suite d'un savoir, retrouver également un temps, le sien, à la suite d'une œuvre; car l'écriture ne s'inscrit pas seulement dans l'histoire

¹¹³ « C'était l'époque où mon goût de la littérature avait fini par m'apparaître comme superficiel, insuffisant, coupable... Quelle idée!... J'avais attrapé le virus... Le microbe nihiliste... Le doute de soi, systématiquement injecté par le parti philosophique... La honte de soi, du plaisir, de l'égotisme, du jeu, de la liberté, du libertinage... » (*Femmes*, p. 114)

¹¹⁴ C'était ce même savoir que la casuistique de Gracián défendait contre une culture ayant le dernier mot sur la subjectivité; d'où cette dialectique entre le savoir et le vécu, entre la communauté du goût et de la vérité et la singularité du sujet et de sa participation à son temps: « L'homme naît barbare, il ne se rachète de la condition des bêtes que par la culture; plus il est cultivé, plus il devient homme. C'est à l'égard de l'éducation que la Grèce a eu droit d'appeler barbare tout le reste du Monde. Il n'y a rien de grossier que l'ignorance; ni rien qui rend si poli que le savoir. Mais la science même est grossière, si elle est sans art. Ce n'est pas assez que l'entendement soit éclairé, il faut aussi que la volonté soit réglée, et encore plus la manière de

personnelle d'un écrivain, elle se propose un dialogue avec son époque. Pour Barthes, la condition de l'écrivain était tragique, car le langage dont l'histoire lui faisait cadeau n'était autre que le langage de la maîtrise et de la domination. Refuser ce langage, se soustraire à l'héritage, telle semblait être l'unique perspective de l'écrivain. Certes, une révolution sociale pouvait éventuellement réconcilier les signes et l'écriture, le discours politique ou social et le style d'un écrivain. C'est l'espoir dans une révolution déchirant le temps, suspendant l'histoire et vainquant la maîtrise, qui disparaît dans l'écriture romanesque de Sollers. La littérature jouissait ainsi d'une marginalité privilégiée: ne participant guère au langage social, elle vivait de l'écart séparant les signes et les choses, les structures atemporelles et le désordre du vécu. C'était cette marginalité que le retour à Voltaire refusait : non pas pour substituer la littérature à la politique, la pensée à l'opinion, au contraire, pour qu'un dialogue puisse avoir lieu entre l'événement qu'est l'écriture et l'histoire d'une époque. À une littérature contemporaine de la chute de l'épistème, vivant de ce désordre des signes, dans les silences de la politique, s'opposera une autre acceptant son époque, héritant les signes, dialoguant avec d'autres écritures. La fête voltairienne n'était pas cette acceptation du présent retardant l'Histoire, cette suspension du temps au bénéfice de la jouissance immédiate; elle semblait pour Sollers une participation à l'histoire, un dialogue avec son époque, un refus d'une marginalité idéale prenant congé de son temps.

« Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne sur le

souhait qu'il en exprime, fait apparaître, dans une clarté surnaturelle, sa grand-mère ou sa fiancée en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement. Nous n'avons, pour que ce miracle s'accomplisse, qu'à approcher nos lèvres de la planchette magique et à appeler - quelques fois un peu trop longtemps, je le veux bien - les Vierges Vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans connaître le visage, et qui sont nos Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes; les Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir¹¹⁵ ». C'est l'enthousiasme de pouvoir parler au téléphone avec sa grand-mère qui traverse ces considérations du narrateur de la *Recherche*. Le téléphone rend une voix présente, une voix que la distance séparant les lieux ne pouvait qu'être reconstruite à travers la mémoire. Présence soudaine qui séduit le narrateur, heureux de pouvoir traverser les espaces et retrouver un être habitant « sous un autre ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est pas forcément le même¹¹⁶ ». Conversation téléphonique qui devient peu à peu la métaphore de l'écriture: traversant les lieux, rendant présent ce que la distance dérobaît, en l'occurrence la voix d'un être cher, créant ainsi un espace par-delà l'isolement des lieux, c'est l'espoir qui anime l'écriture proustienne de rejoindre cet Autre inaccessible que l'espace ou le temps rendait lointain. « Clarté surnaturelle »... Car contre une reconstitution d'une voix par la mémoire, à laquelle se refusait la vivacité du réel, cet autre ciel et autre temps, la parole à travers le téléphone

¹¹⁵ Proust, M., *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, «Folio», 1999, pp. 125-126.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

retrouvait la limpidité de la présence de l'Autre. Comme les Vierges Vigilantes, l'écrivain restant en retrait, s'employait à retrouver cette voix effacée par la distance dans l'espace ou le temps. À cette scène du téléphone répond une autre scène de *Femmes*; c'est encore le personnage de S. dialoguant avec le narrateur:

« Le téléphone obligatoire en France, c'est DANton 17-89... Presque pas ROBespierre 17-94... Ou alors en cachette... Plus du tout NAPoléon 18-04... Discrétion... Trop de morts suspects... Inutiles... Mégalomanie... Non, l'idéal est REV 17-89... L'idée pure... Il est vrai que ça repart très fort dans le genre macabre avec LENine 19-17... Et TROtski 19-36... Sans parler de BAKounine 19-68... Allô? ALLÔ? La ligne est parasitairement encombrée par HITler 19-33, ou MUSsolini 19-22, ou FRANco 19-37, ou PETain 19-40... Et STAline 19-42! Toujours en activité? Allô? Allô? Le circuit est vraiment superoccupé... Assailli... Drôles de voix¹¹⁷ ».

À travers cet étrange dialogue, c'est l'Histoire qui s'empare du téléphone, ce sont ses grandes dates qui surgissent dans le présent. Dans ce bruissement, c'est l'« idée pure » qui semble hanter celui qui demande la conversation. Contre la fuite du temps, la datation s'érige pour conserver la pureté du moment, le triomphe de l'événement. L'écriture s'intéressera fort peu à ce téléphone; elle espérera être son contraire. Son temps ne s'engage pas à reconstituer une pureté perdue, à dater l'événement et à le faire durer malgré le temps, autrement dit à retrouver derrière le temps cette présence, qu'elle soit une voix, une date ou un personnage. Contre ce téléphone permettant la fluidité de la mémoire et la vivacité de l'écriture, un temps qui ne reconstitue pas l'Autre mais qui court-circuite cette présence. Contre la clarté surnaturelle de la date, contre la visibilité de l'événement, contre la continuité et la fluidité de la présence, l'écriture fait sienne la trace ne se métamorphosant pas en présence, une altérité qui ne saurait pas être traduite dans une limpide mêmeté. Temps dépensé, sans pour autant qu'il soit perdu ou dilapidé;

temps à la fin duquel ce n'est pas une présence qui serait trouvée, une limpidité du concept ou du réel, une représentation du vécu, au contraire, temps qui, récusant cette fin qui serait l'avènement de la présence, laisse cet objet de l'écriture apparaître dans le langage.

Toujours devant les *Demoiselles d'Avignon*, le narrateur de *Femmes* notait : « Les gardiennes de l'énigme qui est bien entendu : RIEN... » Plus loin : « Elles n'ont ni passé ni futur... De tout temps... Lunes du temps... ¹¹⁷ » Instant du face-à-face qui, ne s'insérant pas dans un temps linéaire, demeurant là « de tout temps », garde cette énigme qui ne cache rien. Ou, mieux, qui cache ce rien, qui dérobe cette chose que le langage ne saurait traduire, ce visage se refusant à la représentation. Ce face-à-face est avant tout temps : non pas histoire à travers laquelle le sens se déploie, non plus un avènement du concept malgré la négativité du désir, au contraire, temps où l'altérité précède la langage. À la limpidité du téléphone de l'histoire, à sa « clarté surnaturelle », à ses grandes lignes de crête, répliquait le « rien » de ces regards muets. Contre les « intérieurs protégés » apparaissait cette maison de passe où la scène avait lieu; intérieurs protégés avant tout du temps lui-même... La phrase suspendue refusait de la même manière la protection de la prédication, de la phrase achevée et de la limpidité de son contenu. L'histoire du roman débordait sur ce temps plus vaste de l'histoire des documents; au-delà de l'intrigue romanesque, de la clôture de la représentation, elle était cette histoire « depuis le temps », qui, n'essayant pas de le renfermer dans ses pages, de le

¹¹⁷ *Femmes*, p. 256.

¹¹⁸ *Femmes*, p. 170, 172.

contenir dans une intrigue, se laissait traverser par lui. Enfin, l'exception ne s'insérait pas dans la théorie; et ce face-à-face entre la théorie et l'exception, entre le langage et l'événement, était l'écriture qui, semblable à la maison de passe, ouvrait le système des signes vers cette « sortie de la page » et vers le temps.

Ce temps répondait à une tragédie de la maîtrise, à un temps traversé par la négativité du présent et l'avènement du concept. D'où la fragilité d'une histoire qui, n'étant plus la formation du concept ou du sujet, sera toujours sa propre exception. Et cette fidélité à ce « rien », cette distance qu'elle prend avec l'Histoire, avec une téléologie du sens, enfin avec un concept la transcendant, est avant tout éthique. Éthique qui, ne désespérant pas de l'écart entre l'indice et l'expression, entre la finitude de la phrase et l'infini du langage, entre la norme et l'exception, assumera le commerce des signes.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

- SOLLERS, P., *Femmes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, 1991.
SOLLERS, P., *Portrait du Joueur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, 1993.

Œuvres critiques :

- AUERBACH, E., *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, collection « tel », 1945, 1968, trad. Cornélius Heim.
BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 1972.
BARTHES, R., *Le dernier des écrivains heureux*, Postface à Voltaire, *Candide et autre contes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, pp. 379-386.
BAUDELAIRE, C., *Au-delà de l'art romantique, Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998.
COMPAGNON, A., *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
DERRIDA, J., *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
DERRIDA, J., *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Paris, Editions Galilée, 1991.
FOUCAULT, M., *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1976, 2000.
FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, 1999.
GADAMER, H.-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 2001, trad. E. Sacre.
HEIDEGGER, M., *Etre et temps*, Paris, Authentica, éd. hors commerce, trad E. Martineau.
JANKÉLÉVITCH, V., *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, 1999.
JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, 2001, trad. C. Maillard.
KOJÉVE, A., *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1947, 2000.
KRISTEVA, J., *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 2000.
LÉVINAS, E., *La mort et le temps*, Paris, Le livre de poche, 1991.
LÉVINAS, E., *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche, 2000.
LÉVY, B.-H., *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset, 2000.
MARROU, H.-I., *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1954, 1975.
NIETZSCHE, F., *Considérations inactuelles*, Paris, Aubier, 1964, trad. G. Bianquis.
NIETZSCHE, F., *Le gai savoir*, Paris, GF Flammarion, 1997, 2000, trad. P. Wotling.
NIETZSCHE, F., *La généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996, trad. E. Blondel, O. Hansen-Love, T. Leydenbach et P. Pénisson.
POULET, G., *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
RICŒUR, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, 3 volumes.
SOLLERS, P., *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 1986.

SOLLERS, P., *Improvisations*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 1991.