

De quelques lieux virtuels dessinés par les Lettres

Plan du cours :

I- Vienne, capitale de la Mittel Europa

- a) Du baroque au Danube : Claudio Magris
- b) S. Zweig
- c) R. Musil
- d) Th. Bernhard et P. Handke

II- Babels et Minotaures

- a) La sémiologie : U. Eco
- b) J. L. Borgès
- c) V. Nabokov
- d) O. Elytis

III- Les Maisons de Janus

- a) La mythologie comparée : G. Dumézil
- b) J. Joyce
- c) H. P. Lovecraft
- d) I. Kadaré

IV- Les chroniqueurs des sphères

- a) *Sphères* de P. Sloterdijck
- b) V. Woolf
- c) J. Kerouac
- d) G. Garcia Marquez

Introduction

Autour d'une interrogation s'agrège un certain nombre d'oeuvres, indépendamment des empreintes culturelles nationales. Un imaginaire commun se construit qui implique des écrivains en des moments différents, sans que l'on puisse toujours parler d'influence ni d'imitation. Notre cours opte pour cette présentation autour d'un lieu parfois réel, parfois virtuel, dans tous les cas, travaillé par l'activité artistique. Grâce à quoi, la constitution de rapprochements entre des oeuvres mondiales est rendu possible.

Pour éviter l'arbitraire de choix que rien ne justifierait, la construction des unités (agrégats de tendances) passe par une définition de la littérature et par son application dans la multiplicité littéraire contemporaine. Il s'agit de reconnaître des «pliures» sur l'immense nappe du fait littéraire, des concrétions dont l'effet est de courber la surface vers ces endroits de plus ou moins pure abstraction imaginaire.

Pour cela, nous devons coupler le récit (le message) d'une histoire particulière (d'une oeuvre) avec l'interprétation qui en est donnée ou la résonance qui est construite pour que ce récit ait sa place. Tout part de ce clivage : des auteurs usent pour leurs récits de systèmes déjà constitués, mais d'autres inventent à la fois le récit et le système où l'encadrer et le montrer. Pour parler métaphoriquement, l'oeuvre est comme un tableau dont le cadre ou la salle d'exposition sont nécessaires pour la mettre en valeur et la signaler comme porteuse d'un sens. Deux modes de résonance en somme dont l'un s'enracine dans une culture locale, et l'autre s'ouvre au monde. Certes, les deux modes coexistent selon des proportions variées mais le choix de ce cours est d'axer notre attention sur le second aspect : la partie exportable d'une oeuvre qui rejoint alors la partie similaire d'une autre oeuvre née ailleurs ou en d'autres temps.

Proposons une définition de la littérature qui soit suffisamment générale : **la littérature est le résultat interrogé de l'inscription d'un événement dans une représentation du réel.**

Deux questions viennent à l'esprit : comment arrive-t-on à cette définition ? Quel usage en faire ?

Le mieux est de décomposer les termes de la définition.

a) événement : pour avoir une histoire (fabula) à raconter, il faut et il suffit qu'il y ait un événement, c'est-à-dire une rupture dans un cours régulier. Cela peut être l'arrivée d'une personne (thème de la rencontre amoureuse si fréquente en littérature, par exemple), mais aussi un sentiment qui surgit, une idée qui se présente, une sensation qui se manifeste, une action qui se produit, bref tout ce qui trouble un déroulement. L'intensité du trouble sera déjà un mode d'inscription mais auparavant il

faut voir que l'événement apparaît de plusieurs façons : il peut être un obstacle (diabolos : celui qui se met en travers), une attraction (séduction), une accélération, une série, une alliance... A ces nombreux modes d'apparition, il faut alors ajouter qu'il génère des réactions tant pour celui qui reçoit l'événement que pour celui qui le provoque : des stratégies se construisent donc comme l'attaque, la fuite, le détour, la régression, la dénégation, l'omission, la mobilisation...

b) inscription : cet événement (quel qu'il soit) peut être verbalisé. Pour cela, il entre dans un codage, celui du langage et celui d'une langue particulière. Cet ensemble de règles le contraint et le détermine car les mots peuvent manquer, la transcription peut le réduire ou l'amplifier. De plus, inexorablement la communication lui fait subir une perte : ce que l'on retient de l'événement s'oublie, n'est pas compris, est déformé. Souvent, il faut le raconter à nouveau, le répéter.

Deux systèmes d'inscription dont les règles ne sont pas exactement les mêmes existent : l'oral et l'écrit. A l'oral, le récit s'accompagne d'une gestuelle, d'une sonorisation qui soulignent ou soutiennent le message; à l'écrit, les contraintes sont encore plus fortes puisque entrent en compte le support (papier, papyrus, tablette, parchemin, écran), l'écriture, l'ordre des mots, les niveaux de langue, etc. L'inscription de l'événement subit donc des métamorphoses importantes.

De plus, les buts de l'inscription altèrent le fait raconté : deux pôles dominent toute communication, un subjectif (on parle pour parler de soi) et un objectif (on s'extrait de soi) mais il est clair que les deux pôles sont inextricablement liés l'un à l'autre et que raconter ou écouter le récit d'un autre, c'est à la fois se mettre en avant et se distancier. (exemple : «je suis tombé de cheval» ; cette simple phrase a bien deux sens : la chute -objectif-/ je fais du cheval -sous entendu possible c'est chic ou pôle subjectif).

c) représentation du réel : nous ne sommes jamais devant la réalité brute ; c'est un concept commode mais c'est paradoxalement plus un horizon qu'un fait. En effet, nos sens et notre cerveau limitent, filtrent et ordonnent les informations perçues ; à cela s'ajoute le filtre de nos habitudes sociales, historiques, linguistiques, puis le filtre de nos expériences personnelles, de notre psychisme, enfin le filtre de nos systèmes idéologiques, religieux... ce qui reste, c'est la réalité, un ensemble fait de symboles et d'imaginaires ! On parle alors de représentations du réel parce que ce sont des ensembles multiples (tous n'ont pas le même) et changeants (historiquement datées).

Scientifiquement, on sait que nos sens trient nos affects dont la luxuriance est limitée comme la verbalisation, le passage à des opérations symboliques font subir au réel une autre perte ou réduction. Ce phénomène est d'ailleurs primordial pour nous protéger : trop d'afflux de perception est mortifère (cf. le personnage de Funès dans l'oeuvre de Borgès qui ne peut plus vivre tant sa mémoire est colossale). De même pas assez de réel est un appauvrissement. On voit surgir ici la force de la Littérature à la fois introduisant de nouvelles perceptions et rejetant des formes inutiles ou fallacieuses.

C'est à l'intérieur de représentations que va s'inscrire l'événement. Il y a de fortes chances que

nous l'avons sélectionné déjà parce qu'il pouvait s'inscrire dans une représentation ou parce que cette représentation nous aide à sélectionner ce type d'événements. Il n'empêche qu'il bénéficie alors d'un contexte qui lui donne de la valeur (une sorte de caisse de résonance).

Prenons un exemple comique (le comique ne fonctionne qu'avec des renvois à des choses connues par un public, soit un contexte ou représentation du réel) : le président Armand Fallières est mort en 1913 dans les bras de sa maîtresse ; l'orateur Clémenceau s'exclame alors en guise d'apologie funéraire : «Il se voulait César, il est mort Pompée». On ne peut comprendre l'ironie que si l'on connaît ces deux personnages historiques romains et l'inscrire aussi dans une référence sexuelle qui donne à cet alexandrin toute sa saveur.

Un récit se glisse donc au sein d'une représentation : soit il y trouve de quoi le mettre en valeur soit il dénonce l'impuissance de la représentation à l'identifier et à lui donner de l'importance. La littérature est donc dans une position de jugement par rapport toute représentation : jugement favorable ou non. En ce sens il y a interrogation.

d) résultat interrogé :

Nombre de récits ont lieu et sont enregistrés mais pour autant ils ne sont pas de la littérature. La difficulté est de dire cette ligne de démarcation et le mieux est de penser que l'écrivain *vérifie* les effets produits par l'intrusion d'un corps étranger (le récit) au sein d'une représentation du réel. *Vérifier*, le terme est volontairement large. Prenons cet exemple : Homère ne raconte pas la guerre de Troie (ce pourrait être le travail d'un journaliste, d'un historien) mais il raconte la colère d'Achille, c'est-à-dire, l'effet d'un sentiment sur le cours des événements. Vérifier prend alors le sens de s'interroger sur la part de responsabilité des hommes dans un conflit voulu par les dieux. Le récit littéraire ne fait pas que constater, analyser, ou reconstituer, il suit les voies qu'emprunte un événement, ses ramifications, ses arborescences et ses conséquences ultimes.

De plus, l'écrivain rétablit entre nos représentations finies et la réalité infinie une relation d'équivalence. Il ne cesse de construire la jonction, en introduisant dans nos représentations du réel (un intérêt pour tel ou tel fait, objet, telle ou telle situation) et fabrique une table de correspondance. En effet, la réalité évolue plus vite que nos représentations, la Littérature relie les deux (règles d'homéomorphisme). Un journaliste racontera ce qui a eu lieu et qui paraît à son époque mériter d'être raconté ; un historien racontera ce qui s'est passé, s'interrogeant déjà sur ce qu'il doit conserver et regarder comme événement important ; un littéraire introduit un événement fictif et observe le trouble que cela produit, il inocule un produit chimique pour qu'apparaisse quelque chose d'inconnu, d'ignoré ou d'évident.

Ces deux principes (vérifier et introduire) aident à désigner une ligne de démarcation.

Conclusion :

Muni d'une définition de la littérature, nous pouvons la rendre opératoire en l'impliquant dans le

monde contemporain. Les activités littéraires peuvent être repérées grâce à elle : chaque fois qu'il y a inscription d'événements au sein d'une même représentation du réel, chaque fois qu'il y a constitution ou bouleversement au sein du réel, nous sommes en présence de formes et d'agissements littéraires. C'est pourquoi notre cours sur la littérature contemporaine (en excluant la France) prêtera moins d'importance à des lieux nationaux qu'à des foyers virtuels, des préoccupations conceptuelles se focalisant. Paysage moins national qu'imaginaire. Des auteurs que la langue, la culture séparent, se retrouvent face à un même chantier de fouilles et d'exploration. Ce chantier est celui d'une connaissance et d'un mode de connaissance.

I- Vienne, capitale de la Mittel Europa

- [a) Du baroque au Danube : Claudio Magris
- b) S. Zweig
- c) R. Musil
- d) Th. Bernhard et P. Handke]

NB: J. Le Rider, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, PUF, 1990.

Peu à peu a surgi dans les consciences l'importance de Vienne, non pas en tant que ville réelle mais en tant que ville où une série d'innovations intellectuelles s'est produite quasiment au même moment, à la veille de la première guerre mondiale. De ces innovations, nous sommes les héritiers. De considérer qu'elles sont nées à Vienne a fait naître une curiosité dans les années 80 conduisant à des études et des analyses pour comprendre le phénomène. Ce phénomène est alors synthétisé par une appellation : «la culture de la Mittel Europa.» Cette culture, outre son impact sur l'art moderne, est une reconstruction qui est assez éloignée de la Vienne actuelle. On veut plutôt désigner un art de la dérision, une fascination pour la mort, une puissance d'introspection qui mettent cette culture en porte à faux par rapport aux réalités du XXème siècle et aux enjeux du XXIème siècle aussi. Nostalgie pour une période européenne, fabuleuse en créativité, à la veille de conflits destructeurs, force de résistance de l'art face à toutes les totalitarismes de la pensée et de l'imaginaire, diaspora d'idées et de formes nouvelles au sein du monde.

Histoire du concept. L'intérêt pour Vienne est lié à la disparition d'un empire né en 1273 avec Rodolphe de Habsbourg (tirant son nom du château de Habichtsburg sur l'Aar). Le Saint Empire Germanique demeure mais peu à peu se démembre et laisse les régions du sud sous la tutelle des Habsbourgs. Ces derniers en feront un royaume indépendant, puis un Empire, l'empire austro-hongrois. En 1529, Vienne est assiégée par les Turcs au plus fort de leur expansion ; leur défaite devant Vienne en est le coup d'arrêt. Date capitale : Vienne est placée sur les « marches » orientales de l'Europe, une ville entre l'Occident et l'Orient. Elle est aussi un haut lieu de la Contre-Réforme et du baroque : l'Eglise catholique tente de reconquérir les esprits tentés par le protestantisme par une politique culturelle d'envergure ; l'Autriche sera une de ces terres où le baroque s'épanouit en tant qu'art du saisissement, du ravissement, du mouvement extatique, du spectacle des cieux s'ouvrant, tous thèmes baroques. Vienne est aussi la capitale d'une puissance continentale rivale de la France (depuis François Ier) qui forme un véritable puzzle de peuples et de cultures sans frontière naturelle réelle. Ce royaume, puis cet empire, associe des autrichiens du Tyrol (alpins), des plaines du Danube, des tchèques de Bohême et de Moravie, des hongrois (calvinistes, de langue finno-ougrienne), des polonais de Galice, des italiens de Trieste et de la plaine du Pô, des serbes, des croates, des slovènes du monde balkanique,

des roumains, des juifs (Vienne en 1914 est une ville où vivent 100 000 juifs), et bien d'autres minorités. Ses frontières avec la Russie, la Pologne, la Prusse, la future Italie, la Hongrie ne cessent d'évoluer. Mais ce que l'on retient, c'est que cet Empire austro-hongrois a réussi à faire vivre en relative intelligence des peuples que tout opposait : un système administratif remarquable, un Etat absolutiste mais où l'on peut faire carrière, une Armée ouverte à toutes les composantes de l'Empire, sont la clef de ce succès (certes entâché de répressions, d'inégalités, et de raideur mais aussi marqué par l'absence de racisme et de libertés individuelles). C'est une sorte de modèle politique qui fascine notre époque qui a à affronter les mêmes problèmes de cohésion sociale.

La guerre de 14-18 met fin à cet Empire : en 1889, le fils de François Joseph Ier se suicide à Mayerling avec son amante ; en 1916 François Joseph meurt (ses obsèques d'une majestueuse grandeur sont les derniers feux de cet Empire ; en 1919, le nouvel Empereur abdique et le traité de Versailles consacre la naissance de la République autrichienne.

Or ce n'est pas ces événements qui sont importants mais celui du 13 Mars 1938. Les troupes nazies entrent à Vienne et annexent ce pays au Reich. On nomme cela l'Anschluss (ou rattachement). Une très large majorité d'autrichiens approuve cette annexion mais il se produit un phénomène en tous points comparable à celui de la prise de Byzance en 1453 par les Turcs : la plupart des intellectuels autrichiens a quitté ou quitte alors Vienne. Ils fuient vers la France, l'Angleterre, les Etats Unis, ils emportent avec eux une nouvelle représentation du monde, ce que l'on nommera « l'esprit viennois ». leurs idées vont se répandre et inspirer de nombreux chercheurs et artistes. C'est cette diaspora intellectuelle qui fascine et a servi à créer ce concept de Vienne, capitale de la Mittel Europa.

Vienne, capitale de la modernité. En 1900, Vienne est par la taille la 4ème ville d'Europe, connue pour son art de vivre (des fêtes somptueuses, la valse viennoise, l'opéra, le café, ses écoles militaires d'ingénieurs), mais dans ce milieu urbain et hiérarchisé, une conjonction étrange d'hommes de génie s'observe au même moment et provoque une fermentation intellectuelle stupéfiante. Enumérons, avec toute l'imprécision niveleuse qu'une liste impose, quelques domaines de cette modernité en marche : la psychanalyse naît à Vienne avec S. Freud et son élève le plus doué C. Jung ; la philosophie connaît le Cercle de Vienne (Wiener Kreis), à savoir une analyse logique du langage qui nous met en garde contre les artifices inévitables de nos phrases ; ses plus illustres représentants sont Moritz Schlick et L. Wittgenstein ; la mathématique donne Kurt Gödel, ce logicien démontrant l'indécidabilité de certaines propositions (impossibilité de dire si une proposition est vraie ou fausse même si on connaît les axiomes de départ qui en fondent l'existence) ; en économie, les noms de Carl Menger, von Wieser, J. Schumpeter sont connus pour s'intéresser à la psychologie de l'entrepreneur, à la dépréciation du futur pour déterminer l'intérêt, à l'innovation comme facteur de développement ; en art, le mouvement pictural «Sécession» a donné les peintres Gustave Klimt et Egon Schiele ; en musique, outre les deux Strauss (Johan et Richard), Vienne voit des musiciens comme Schönberg et Berg inventer une autre gamme (dodécaphonie), une écriture dissonante, l'usage modifié des

instruments ; d'autres domaines comme l'architecture, le cinéma, la physique (Ludwig Boltzman fervent défenseur des atomes et d'une histoire des sciences darwinienne ; Ernst Mach – 1838-1916-, préparant la physique d'Einstein mais également philosophe niant l'opposition entre le physique et le psychique pour une analyse des sensations et des fonctions les reliant), devraient être abordés aussi; enfin, en Littérature, la période est d'une réelle richesse.

On peut énumérer en littérature bien des noms : S. Zweig, R. Musil, pour lesquels nous nous arrêterons, mais il faut citer aussi J. Roth, von Horwath, Elias Canetti, F. Kafka. Des écrivains contemporains ont maintenu cet esprit viennois fait d'introspection lucide et de goût pour les systèmes intellectuels s'auto-annihilant : P. Handke, Th. Bernhard, M. Kundera...

De tous ces mouvements qui se sont suivis, ont coexisté ou se sont rencontrés, il ressort une intense activité de renouvellement de la pensée et de la sensibilité. C'est moins une contestation d'un ordre qu'une autre façon d'envisager les rapports entre la vie et le monde qui provoque chez l'analyste actuel de l'intérêt pour cette période. Parmi les maîtres-mots, il y aura la dérision : ce monde qui va s'engloutir et voit plus ou moins venir la chose prend le parti de se soustraire par la pensée à la brutalité de l'existence.

Quelques écrivains emblématiques.

Claudio Magris. Un des écrivains qui a le mieux essayé de faire ressortir cette Mittel Europa, son ambiance délétère ou sa nostalgie de l'empire, son sentiment du déclin et ses constructions intellectuelles les plus curieuses, est l'écrivain italien triestino, Claudio Magris dans un livre intitulé *Danube*. Il s'agit de suivre le cours de ce fleuve prenant sa source dans les Alpes suisses et se jetant en un delta majestueux en Roumanie, et de s'arrêter à chaque village ou ville de ses bords pour y découvrir les gens célèbres qui y ont vécu. Le Danube est un fil conducteur reliant ainsi des périodes et des êtres à travers l'empire austro-hongrois. Le voyage est réel mais aussi historique, il associe les impressions du présent aux rappels des idées émises sur ces bords par des artistes, des ingénieurs, des philosophes, des politiques, il dessine une fresque de ces siècles superposés qu'une commune tradition semble unifier : on est frappé de voir combien cette aire géographique a produit d'hommes capables de la plus implacable introspection, de la plus grande lucidité quant aux désirs et aux buts humains. Un véritable atavisme pour la psychologie donnant lieu à des constructions mentales impressionnantes (de véritables opéras du sentiment) et à l'emploi d'une rigueur scientifique scrupuleuse (dénonciation de tous les errements de la pensée, lucidité nécessaire imposée).

Claudio Magris fait un détour par Prague, ville d'alchimistes, ville du baroque, où vécut et écrivit Franz Kafka. Prague n'est pas sur le Danube mais Magris la voit comme une copie de Vienne à la façon du modèle platonicien : Vienne est l'image du modèle divin de la ville, Prague est l'image de l'image, cela incluant à la fois une dégradation et une surenchère artificielle (les artistes copient la réalité, qui

elle même copie le modèle divin). Or Kafka peut déjà nous servir à illustrer ce monde de la Mittel Europa. Ecrivain d'origine juive, usant de la langue allemande, il construit, dans ses romans inachevés, un univers fermé, où le héros perd tout repère et jusqu'à son nom. Dans *Le Procès*, Joseph K. (aucun patronyme) reçoit au petit matin la visite de deux policiers. Il ne saura jamais de quoi il est accusé, il cherche à se défendre mais se heurte à une administration judiciaire insaisissable, où les procédures s'enlisent, se contredisent, où les pièces s'accumulent et se perdent, où les séances de jugement tournent au tribunal populaire, tandis que les lieux deviennent de plus en plus des couloirs et des galeries sans fin, où attendent des milliers de coupables comme K. Cet univers absurde, infini, clos, celui d'une administration tentaculaire, évoque bien sûr l'administration austro-hongroise, sa démesure et son sens de l'archivage policier, il évoque aussi l'angoisse de l'homme moderne face à des procédures dont la complexité s'accroît, face à une surpopulation déshumanisante, face à l'impossibilité de trouver un sens à une vie médiocre (K travaille dans une banque) où les grands récits mythiques (ceux des religions) ont disparu. Sur ce dernier point, K rencontre dans la cathédrale de Prague un prêtre lui donnant à interpréter une parabole, celle d'un homme devant une porte gardée par un homme lui interdisant d'entrer, et qui attend devant, cherchant à amadouer le gardien, jusqu'au jour où il doit mourir / à ce moment le gardien lui dit qu'il ne se serait pas opposé à ce que K passe, que son attente a donc été inutile, que sa vie est une attente vaine car la porte ne cache rien derrière, qu'elle est une construction de son esprit. Cette façon de voir la vie finira par générer le terme de «kafkaïen».

A Vienne, Claudio Magris visite l'appartement de S. Freud, le bâtiment du philosophe Wittgenstein, le pavillon de chasse où le fils de l'empereur s'est suicidé avec sa jeune amante, l'opéra où Haydn fit jouer la *Création*, dont l'ouverture décrivant le chaos originel annonce la musique contemporaine dissonante, et d'autres lieux tout aussi symboliques. Le fleuve coule vers l'Est, vers l'Orient, là où le soleil paraît et où la culture surgit (ex oriente lux) alors qu'en fait, il entraîne le voyageur par une lente déclivité vers la mer, c'est-à-dire vers la mort. Ce contraste est symptomatique de ce que fut la Mittel Europa.

Deux autres écrivains vont nous retenir comme indices de ces deux pôles (non exclusifs et conduisant à une exploration extrême) que nous identifions à la culture viennoise : le pôle introspectif et le pôle logique. D'un côté, Freud, de l'autre Wittgenstein. D'un côté, Stephan Zweig, de l'autre Robert Musil. Ils peuvent servir de paradigmes pour regrouper d'autres écrivains majeurs comme par exemple J. Roth, Elias Canetti.

S. Zweig. Le viennois Stephan Zweig. Cet humaniste, admirateur de Freud dont il est un intime, fin lettré et polyglotte, creuse, nouvelle après nouvelle, la possibilité pour une passion ou une poussée irrationnelle de surgir et de s'imposer dans une vie humaine. L'inconscient soudain trouve à s'exprimer par un passage à l'acte autant destructeur que libérateur. Profondément européen, parcourant l'Europe (et même allant jusqu'en Inde), traducteur de Baudelaire, Rimbaud, Keats, passionné de biographies,

ami de Freud, de R. Rolland, pacifiste fervent, il voit dans la première guerre mondiale la preuve que le délire est au coeur de l'homme. En 1933, il fuit l'Autriche, voit ses oeuvres brûlées en un autodafé à Berlin. Il se réfugie au Brésil mais les nouvelles de l'Europe le désolent et le 23 février 1943 il se suicide avec son épouse. Pour lui, le monde a sombré dans l'horreur, ses rêves d'un monde pacifié et cultivé sont brisés, plus rien n'est à espérer.

Dès 1922, sa nouvelle *Amok* racontait comment la possession d'un couteau indonésien ensorcellé rendait tous ses possesseurs criminels. La volonté humaine est impuissante face aux forces obscures qui sont en nous et qui, aussi, sont responsables des plus hautes prouesses intellectuelles. Bien d'autres nouvelles redisent ce thème au double visage : la vie d'une femme de la haute société, poussée par un instinct irrésistible, bascule au détour d'une rue pour sombrer dans un quartier de mauvaise vie, mais un vieil homme qui a élu domicile dans un café est en fait un bibliophile exceptionnel qui a mémorisé toutes les éditions les plus rares de tous les livres publiés depuis la Renaissance ! La finesse d'analyse psychologique de Zweig correspond aux découvertes de Freud que Zweig admire (il rédigera son oraison funèbre) mais l'inconscient freudien est pour lui plus un lieu où se cache l'étrangeté de l'âme humaine qu'un concept scientifique lié à des complexes et des interdits refoulés. C'est le groupe social étouffant, la morale bourgeoise et la culture qui contraignent l'homme bien plus que le complexe oedipien mal surmonté. Mais ces contraintes ne sont pas remises en cause, elles intensifient de fait la puissance des forces secrètes, elles donnent à l'homme sa richesse et ses idiomatismes. Zweig aime l'espèce humaine, et devant ses spécimens les plus étranges, il éprouve fascination et une certaine tendresse.

Sa dernière nouvelle, la plus performante, est *Le Joueur d'échecs* ou double récit : celui d'un homme champion mondial des échecs qui ne présente aucune qualité intellectuelle sauf celle des échecs (enfant, il est taciturne et lent, obéissant mais un prêtre découvre ses dons exceptionnels aux échecs) et celui d'un notaire autrichien opposé aux nazis qui, dans sa prison, se met à jouer aux échecs. La nouvelle bascule du champion au notaire, parce que Zweig pense mieux ainsi comprendre et faire comprendre l'énigme cachée dans la faculté humaine du joueur d'échecs. Nous sommes, en effet, sur un bateau partant pour l'Argentine et pour tuer le temps, ces deux joueurs d'échecs vont s'affronter. L'histoire s'arrête au notaire autrichien qui a été torturé de façon très subtile par les nazis pour avoir dissimulé des documents. On l'enferme sans aucun contact avec quiconque dans une chambre, espérant par là le briser psychiquement. Au cours d'un interrogatoire, il réussit à voler un livre : il croit avoir voler un livre de littérature, hélas, c'est un livre d'échecs. Alors commence une série de parties fictives qu'il joue sur son lit (la couverture est quadrillée) avec des miettes de pain. Il évite momentanément la ruine psychique, puis sa raison est altérée par une sorte de schizophrénie furieuse. On finit par le libérer et on lui recommande de ne plus jamais jouer. Sur le bateau la tentation le reprend, il gagne d'abord une partie face au champion du monde, puis dans une seconde partie, il perd parce qu'il a joué une partie vue dans son esprit mais qui n'est pas celle de l'échiquier. La schizophrénie le reprit.

Ce décalage entre la réalité et la puissance des images mentales est en soi comme le symptôme majeur du désarroi viennois, le signe d'une pathologie qui conduit nombre de ses intellectuels à l'exil, au suicide, à la folie, à découvrir que la raison nous rend incapable de vivre et à créer. Jeu d'échecs, jeu stérile où l'on suit des règles qui nous enferment, jeu vide et passionnant. Quelque chose en nous alors se venge.

R. Musil. Né en 1880 , mort à Genève en 1942, Robert Musil est ingénieur militaire de formation, fils d'un ingénieur aussi. Il se destine d'abord à une carrière militaire (cours d'artillerie et de balistique), s'inscrit à l'Académie militaire de Vienne mais son goût pour la philosophie (lecture de Nietzsche, Husserl) l'amène de plus en plus vers les milieux artistiques (les expressionnistes, la société secrète KataKombe, les revues sociales, culturelles). Sa thèse porte sur le mathématicien, physicien et philosophe Ernst Mach (pour qui les lois de la science sont à la fois la traduction de faits d'expérience mais aussi de libres créations de l'esprit ; ce sont des conventions qui ne renvoient pas à une réalité intangible). Musil ne s'intéresse plus à la technique, devient bibliothécaire à l'Ecole Polytechnique de Vienne, quant la guerre de 14 le mobilise comme lieutenant de réserve sur le front italien. Plusieurs fois décoré, tandis que son père est annobli par l'empereur, il retire de cette expérience le terrible constat de se «retrouver au milieu de gens qui ne lisaient jamais un livre, qui trouvaient inconcevable qu'on écrivît, sinon des ouvrages techniques et jugeaient parfaitement normal qu'on lût le journal et ne lût que cela.» Il ajoute : «je crois qu'il y avait tout au plus un homme par bataillon qui sût ce que c'est que lire». Après guerre, la crise économique l'oblige à être archiviste au service de presse du ministère des Affaires étrangères, puis s'occupe de la ré-insertion des officiers dans la vie active. Il s'est marié à Martha Marcovaldi, elle même divorcée et mère de deux enfants. Leur situation financière est délicate ; il écrit des nouvelles, du théâtre, obtient un certain succès, s'installe à Berlin en 193 où il commence ce que sera «son» livre, *L'homme sans qualité (Der Mann ohne Eigenschaften)*, quitte Berlin en 1933 pour Vienne, participe à Paris au congrès des intellectuels contre le fascisme, mais son apolitisme pacifiste le fait siffler(il refuse que la culture soit mobilisée elle aussi en cette période du tout-mobilisable, compare bolchévisme et fascisme), et en 1938 s'installe dans le plus grand dénuement en Suisse à Genève. Des amis se cotisent pour aider ce couple (le pasteur Lejeune). Il meurt en 1942, dans l'indifférence de tous, d'une hémorragie cérébrale, laissant inachevé son roman, et son épouse disperse ses cendres dans un bois de Genève. Martha a la difficile tâche de trouver un éditeur (deux caisses de manuscrits) et est obligée de faire la quête.

C'est en France que son roman va trouver un écho positif ; son intellectualisme affiché ne déplâit pas à la critique et aux lecteurs. On le compare à l'oeuvre de Proust, on y voit une oeuvre essentielle et le poète Ph. Jaccottet est chargé de le traduire. Le titre pose déjà problème ; Gide avait proposé L'homme disponible, d'autres L'homme sans caractères, ou bien L'homme sans particularités. En effet, le héros Ulrich est un homme intelligent mais qui a décidé de n'avoir aucun trait particulier, de

n'entrer dans aucune catégorie, de vivre en spectateur absolu, de demeurer privé de tout caractère parce que toute qualité est une délimitation, une réduction. Pour lui, la réalité est une fiction parmi d'autres, il est l'étranger, l'homme d'aucun préjugé ni parti, ni principe. Le premier chapitre s'intitule «Où, chose étonnante, rien ne s'ensuit» : le roman avoue dès l'origine qu'il ne se passe rien. Ulrich a pour tâche de constituer une commission (Secrétariat mondial de l'Ame et de la Précision) pour fêter l'anniversaire de l'empereur et surtout de définir quel est le destin de l'Autriche (auquel Musil donne le nom de Cacanite, lui refusant son nom véritable). C'est le bureau de l'Action parallèle qui a la double tâche de rassembler des personnalités en tous genres (un génie manqué, sa femme Clarisse esprit bohème, un industriel, etc), tous aussi bouffons et ridicules, et aussi de faire la liste de toutes les idées pouvant servir à l'avenir de l'Autriche (1918 : ce sera l'année où l'Empire s'effondre dans la « marmite de la joyeuse apocalypse»). Il faut «constituer le commencement d'un inventaire spirituel général». Tout cela est décrit de façon très froide (une vivisection de l'âme et des idées) et empreint d'une ironie destructrice : chacun se rattache à un bout d'illusion alors que tout s'enfuit. Pour Musil un monde disparaît et le nouveau pointe son nez avec ses nouvelles valeurs, sa morale et sa modernité. Nul mieux que lui n'a saisi cette transformation.

La seconde partie du roman est encore plus étrange : Ulrich éprouve une passion pour sa soeur Agathe, sans que l'on sache si c'est purement intellectuel ou physique mais cette relation incestueuse est vécue comme une fusion spirituelle salvatrice (fusion de deux intelligences) qui rend au monde toute sa densité. On a prétendu, pour expliquer cet inceste virtuel, que le jeune Musil avait été perturbé dans sa jeunesse par la mort de sa petite soeur âgée de onze mois, ou bien par l'installation par sa mère de son amant dans sa propre maison. Mais de fait cet inceste sert par contraste à faire le constat de l'éclatement du monde des hommes : des milliers d'individualités, une constellation magmatique d'intérêts, une fourmilière de non sens, un grouillement écoeurant que rien n'unifie. On a dit alors que Musil inventait la Nausée en tant que thème littéraire promis à un bel avenir (des existentialistes au post modernisme).

On retiendra donc de l'oeuvre de Musil, outre son appartenance à la Mittel Europa dont il permet de définir l'esprit, ce curieux usage de l'intelligence, descriptive, analytique, contre-productrice, plaçant l'homme devant ses propres images mentales. Tout est image mentale, et toutes ne sont que des conventions. L'âme humaine peut s'analyser selon ce principe. C'est ce que le mathématicien E. Mach pensait déjà des vérités mathématiques : elles ne sont pas le réel, elles sont un produit de l'esprit.

Persistance de l'esprit viennois. Certains écrivains actuels perpétuent cette tradition : Th. Bernhard et P. Handke dont nous allons brièvement parler ou d'autres comme le tchèque Kundera, le roumain Cioran...

Thomas Bernhard (1931-1989) a vécu avec ses grands parents à Vienne. Enfant illégitime, il ne reçoit l'affection que de son grand-père acceptant ses échecs scolaires (le grand-père est très instruit, pourrait

regretter la médiocrité de son petit-fils mais il reste persuadé de ses qualités intellectuelles); il est envoyé dans les jeunesses hitlériennes où il connaît l'opprobre, entre en apprentissage et de grise d'un travail manuel, tombe malade (tuberculose), apprend par hasard dans le journal lu à l'hôpital le décès de son grand-père et de sa mère, vit avec une jeune femme rencontrée au sanatorium (amour à tout jamais constant), devient journaliste, étudie la musique, enfin se lance dans la littérature pour dénoncer l'hypocrisie de la bourgeoisie viennoise. Toutes ses oeuvres racontent sa douleur ; d'essence très autobiographique (*L'Origine, La Cave, Le Souffle, Le Froid, Un Enfant*) , elles peuvent s'aventurer vers une féroce critique des moeurs et provoquer de vrais scandales (ridiculisant le Ministre de l'Education venu lui remettre un prix ; il reproche aux autrichiens d'être restés nazis au fond d'eux mêmes ou de refuser la vie au nom de principes emprisonnant).

Mais le plus à retenir c'est le style de cet auteur : construction obsessionnelle, retour de certaines phrases comme des leitmotiv, flux verbal cherchant une acmé ou crise (*Le Neveu de Wittgenstein*), position de l'auteur comme grand accusateur, dénonciation ressassée et vertigineuse (*Extinction, Le Naufragé*). On parcourt (dans *Perturbation*), avec un médecin accompagné de son fils, une vallée encaissée pour se rendre en un château où l'attend le propriétaire, traumatisé par le suicide des années auparavant de son père, et cette montée est en fait la découverte de vies de plus en plus désastreuses, celles des différents habitants s'accrochant aux pentes de la montagne jusqu'au sommet (un château médiéval) où l'horreur de la folie et de la solitude culminent (l'altitude ou proximité du ciel débouche sur un néant ; le vieux prince est un homme désespéré). Car le jeune homme fait cette découverte que les vies humaines sont happées par un principe de perturbation générale, vers des abîmes, vers la solitude, la violence, la folie, la détresse.

On retrouve cette cruauté et cette lucidité dans l'analyse si typiques de l'esprit viennois. L'usage de l'art pour porter l'accusation est aussi à noter. La pitié fait irruption dans l'oeuvre de Bernhard qui éprouve de la sympathie pour les êtres fragiles psychologiquement, les artistes incertains, les gens habités par une passion quasi mono-maniaque (comme cet aristocrate ne supportant plus Vienne et disant à un taxi : «A Paris!»).

P. Handke. Né en 1942 à Griffen (Autriche), de père inconnu, supportant mal l'alcoolisme de son beau-père conducteur de tramway à Berlin, il revient à Griffen; suit l'éducation d'un lycée catholique en tant qu'interne, entame des études de Droit, et se voue finalement à l'écriture. Pièces de théâtre, romans, scénari de films (*Les Ailes du désir, L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, avec Wim Wenders ; *La femme gauchère ;etc.*) vont suivre, les uns provoquant le scandale, les autres la surprise pour son écriture ciselée et mais où l'émotion contenue finit par exploser. Ses dernières positions en faveur de Milosevic surprennent et font suspendre la représentation d'une de ses pièces à Paris à la Comédie française. Il condamne l'intervention des pays membres de l'OTAN (bombardement de la Serbie) les accusant d'avoir précipité le démembrement de la Yougoslavie, d'avoir favorisé le président

antisémite croate et l'islamiste président albanais, d'avoir oublié le rôle de résistants des serbes au nazisme. Il oublie certes l'extermination des albanais par les serbes, se fait reprocher de soutenir l'idée de la Grande Serbie, se fait rappeler ses propos où il condamnait les oncles de sa mère (des slovènes) pour leur engagement nazi. Le débat est violent mais il faut rappeler que P. Handke est l'homme des causes perdues, qu'il prend parti toujours dans ses oeuvres pour les victimes (les femmes, les gens déboussolés, les errants). Ce qui l'apparente à l'esprit viennois, c'est l'intellectualisme d'une théorie que l'on confronte méticuleusement aux données de l'expérience : on pourrait ainsi séparer le roman à thèse typiquement français où le message prédomine et contorsionne la réalité au roman viennois qui manifeste un goût similaire pour l'élaboration d'une idée mais qui n'a de cesse alors de l'inscrire dans des faits concrets, de la mettre à l'épreuve, d'en railler l'inaptitude ou la vacuité.

Regardons à cet effet *La leçon de la sainte Victoire* où P. Handke vient à Aix parce que cette ville a abrité le peintre Cézanne, ce créateur qui enfante la peinture moderne. Il s'écrie même à ce sujet : «Devant la Sainte Victoire cependant, lorsque, dans l'espace libre entre Aix et le Tholonet, je me trouvai au milieu des couleurs, je pensai : «le centre du monde n'est-il pas là où a travaillé un grand artiste plutôt qu'en des endroits comme Delphes ?» Car l'auteur doit à Cézanne d'avoir enfin été placé « au milieu des couleurs » : il a vécu toute sa jeunesse dans un milieu sans image, dans une sorte de grisaille intellectuelle et affective, il est resté longtemps incapable de nommer les couleurs. La découverte du peintre le fait entrer dans une nouvelle géographie : les couleurs sont responsables du relief, d'un relief non seulement physique mais sentimental et intellectuel. Le monde se met à apparaître, à se composer comme au jour de la Création. Il applique alors ce principe aux paysages visités autrefois et surtout à ces réactions devant eux : effroi, dégoût, indifférence... Il cherche à s'expliquer son rejet des paysages allemands ou autrichiens, son besoin de vivre à Paris, et finalement, suite à la découverte de Cézanne, sa lente acceptation de ce qui le faisait souffrir ici ou là. Une théorie – l'entrée des couleurs – est analysée et mise en situation.

II- Babels et Minotaures

- [a) J. L. Borgès
- b) La sémiologie : U. Eco
- c) V. Nabokov
- d) O. Elytis]

On a vu apparaître, ces dernières années, deux images très prégnantes, celle de la tour de Babel et celle du labyrinthe, en tant que métaphores possibles pour désigner le monde dans lequel l'humanité est engagée. De même qu'un astrophysicien est bien en peine pour nous dire quelle forme a l'univers, de même le penseur contemporain a du mal à saisir la forme conceptuelle que prend le monde des hommes, pris dans leurs activités et leurs raisons d'être. On parle de mondialisation, de globalisation, d'interdépendance, de réseaux et d'échanges volatils, d'accélération abolissant les distances, mais au centre de tout ces phénomènes, que trouve-t-on ? La croissance pour tous, diront certains, la consommation dévorante comme seule source du bonheur, quoi exactement ?

C'est pourquoi l'image double de Babel et du Minotaure prime et s'impose comme foyer de réflexion et de construction d'oeuvres. Des écrivains répartis en plusieurs endroits du monde ont pressenti, bien avant les analystes en tous genres, que nous entrions dans un système apparenté à ces deux figures mythiques, soit pour l'annoncer et nous donner les moyens d'en tirer parti soit pour le décrire, l'encenser ou le dénoncer. Le film récent intitulé *Babel* (2006- Alejandro Gonzalez Inarritu) reprend aussi cette thématique d'un monde marqué par des décalages économique-culturels accrus et des interpénétrations d'effets abolissant les distances. Quatre histoires emmêlées se déroulent en parallèle dans trois pays différents (Maroc, Mexique, Japon) : celle d'un couple en voyage au Maroc, celle de la nourrice de leurs enfants les emmenant illégalement au Mexique, celle d'une adolescente japonaise sourde et révoltée par le décès de sa mère, celle de deux enfants marocains tirant un coup de feu malencontreux. Constat d'un monde divisé et labyrinthique que quelques écrivains avait pressenti bien avant que ce ne soit le cas. On pourrait aussi évoquer à titre d'illustration par le biais de la science fiction cet autre film *Matrix*.

J. L. Borgès. Le premier d'entre eux, et dont l'importance est notoire, est l'écrivain argentin J. L. Borgès (1899-1986). On classe cet auteur dans le genre du fantastique métaphysique. Fils de bibliothécaire, il possède une érudition livresque phénoménale dont il se sert pour construire ses nouvelles et ses poèmes. Devenu aveugle au même âge que son père, il considère le monde comme une

immense bibliothèque, à vrai dire « un jardin où les sentiers bifurquent », d'où il n'y a pas lieu de sortir, de même qu'il considère que le temps se répète et que nos vies ne sont en rien personnelles mais reproduisent sans fin quelques événements majeurs. Tout ce que nous croyons savoir de la réalité n'est en fait que le produit de nos imaginations et de nos fantasmes, nous vivons dans un univers fantasmagique que nous appelons réel.

Il lui revient donc d'avoir actualisé le mythe de Babel et celui du Minotaure. Rappel des données...

Borgès reprend en 1956 dans *Fictions* le thème de Babel avec deux nouvelles «La Loterie à Babylone» et «La bibliothèque de Babel» ; quant au Minotaure, sa figure est déjà présente dans le recueil de nouvelles *L'Aleph* paru en 1949 («La demeure d'Astérion»).

La Loterie à Babylone est le récit de l'invention des jeux de hasard à Babylone ; le chroniqueur se souvient qu'au début le jeu simple et populaire consistait à tirer un morceau d'os ou de papier gagnant pour obtenir une pièce de monnaie mais le succès en était limité jusqu'à ce que l'on introduise des rectangles de papier obligeant de payer une amende. On remplaça bientôt les amendes par des jours de prison : l'introduction d'éléments non pécuniers (les jours de prison) fit apparaître la Compagnie chargée des gains et des jours de prison. Des révoltes se produisent pour que riches et pauvres aient les mêmes espérances et les mêmes craintes : il faut que la loterie soit secrète, générale et gratuite (interdiction de vente des billets ; tous y ont droit et attendent avec frémissement le jour du tirage : promotion, mariage, don d'une femme, mutilation, prison, mort. La délation est encouragée afin que l'on sache les secrets espoirs ou les peurs de chacun. La magie et le calcul mathématique font de grands progrès. Il fallut alors étendre le tirage au sort à d'autres tirages : si l'on est condamné à mort, il faut aussi tirer au sort les circonstances de cette mort (publique, cachée, délais, modes, nombre de bourreaux à faire voter aussi, etc.). On multiplie ainsi à l'infini les tirages de façon à « saturer de hasard » lois et coutumes et à injecter du hasard et du chaos dans le cosmos. Le pouvoir de la Compagnie est devenu absolu contaminant l'histoire introduisant des erreurs, publiant des livres dont tous les tirages diffèrent («les scribes prêtent le serment d'omettre, d'interpoler, de varier»), donnant des ordres absurdes, intervenant dans les rêves. Mais certains affirment que la Compagnie n'existe pas.

L'image d'un monde complexifié, sans causalité, où toutes les hypothèses sont bonnes et indécidables, est une image de notre propre réalité moderne où nous sommes sans maîtrise sur les événements, où le battement des ailes d'un papillon peut provoquer une tempête en Chine, où le besoin de pigmenter des vies confortables conduit à des comportements à risque, où chacun préfère le hasard pour régisseur à un dieu imposant une nécessité et une direction. Conte métaphysique prophétique en somme.

«*La bibliothèque de Babel*» donne la parole à un très bibliothécaire de la tour de Babel. Babel est un univers composé de milliers de galeries hexagonales aérées au centre par des puits et superposées à l'infini. Babel ressemble donc à une ruche aux cellules en nombre incalculable. Sur les

cinq pans de l'hexagone, on trouve des rangées de livres le sixième pan donnant sur un couloir s'ouvrant sur une autre galerie). Des escaliers en colimaçon font accéder aux étages inférieurs et supérieurs infinis. Deux réduits servent au sommeil et aux excréctions. Des miroirs au bout des couloirs doublent chaque cellule. Nul ne sait si la bibliothèque est infini ou non, si sa forme est celle d'une sphère sans circonférence, si elle a toujours existé ou non. Des milliers de chercheurs y travaillent, y vivent et y meurent. Leur travail consiste à consulter des ouvrages où les vingt cinq lettres de l'alphabet sont disposées en fonction de toutes les combinaisons possibles, soit des milliards de livres incohérents où, parfois, au détour d'une page, figure une phrase ou un mot porteur d'un sens. Tout l'effort de ces chercheurs est de repérer ces unités au travers des galeries et de leurs voyages ou pèlerinages dans d'autres galeries éloignées. Une seule chose est certaine : aucun livre n'est identique à un autre. Parfois Babel est habitée par des mouvements d'espoir insensé (si tous les livres sont à Babel, ils décrivent tout ce qui existe dans l'univers, le passé comme le futur et certains livres sont donc des livres prophétiques), ou par des mouvements de fort désespoir (où l'on jette les livres et où l'on se suicide collectivement si l'on doute qu'il existe un livre résumant tous les livres). Une chose demeure : toutes les combinaisons de lettres sont dans Babel et donc tous les mots dans toutes les langues que l'espèce humaine a inventé, invente ou inventera. Il faudrait un voyageur éternel car Babel est illimitée mais non pas infinie.

Ce récit nous confronte à la production invraisemblable de signes par les hommes ; nous nous trouvons dans un filet de références, de signes, de codes, de créations et d'artefacts au sein duquel nous tournons, nous débattons, incapables de donner un sens général à cette accumulation incessante et globale.

Borgès reprendra ce thème dans cet autre recueil nommé *L'Aleph* dont nous tirons le court récit de «*La Demeure d'Astérior*» mettant en scène le Minotaure. Ce dernier est le narrateur, indiquant que sa vaste demeure est ouverte à tous, qu'il n'ose plus en sortir tant la foule est prise de curieux comportements, que tous les neuf ans neuf êtres humains pénètrent chez lui pour qu'il les délivre de toute souffrance et que joyeux il court vers eux, ne comprenant pas qu'ils s'effondrent sur place, qu'il attend l'arrivée prophétisée d'un homme qui mettra fin à sa solitude. Le récit, à cet instant, donne alors la parole à Thésée qui déclare à Ariane que le Minotaure ne s'est pas défendu.

En inversant les rôles narratifs, Borgès nous expose l'extrême solitude de ce monstre dont la solitude est pitoyable. Qui est-il ? On peut concevoir qu'il symbolise notre angoisse, nos peurs insensés, notre incapacité à habiter le monde, ou la folie humaine de croire en des sauveurs, quels qu'ils soient, ou encore le fait que toute vie extermine d'autres vies. La forme du labyrinthe est celle du monde où nous errons dans l'ignorance totale de l'origine, de la raison du temps, celle de la fin. Il ne reste que notre pouvoir d'émettre des hypothèses. Aucune n'a plus de validité qu'une autre.

Le message de Borgès diffère de celui de la Bible : loin de railler le projet humain d'atteindre le ciel avec une tour et de constater la séparation des hommes par les langues, Borgès voit dans Babel un

lieu infini où les possibilités sont si nombreuses qu'une existence humaine ne peut les embrasser, un lieu où les hommes accumulent des rêves et des recherches, c'est-à-dire où les cultures se succédant ne peuvent qu'agrandir encore plus Babel, et où le temps est absent. Il faut alors jouer comme à la loterie de Babylone de façon à intensifier le hasard et connaître la crainte de perdre et la joie de gagner. La loterie c'est l'incertitude posée comme source de bonheur au sein d'un monde clos et labyrinthique. L'auteur nous invite à habiter Babel, à l'augmenter de nos recherches et à accepter que le hasard conduise nos existences. Rien d'autre n'est à attendre mais comme Babel est inépuisable et que l'incertitude est source de liberté, nous n'avons aucune raison de nous plaindre de cet état du monde.

U. Eco. La leçon borgésienne a trouvé un écho dans une discipline des sciences humaines, à savoir la sémiologie dont le représentant le plus illustre est l'écrivain et chercheur U. Eco. Dans *Le Nom de la Rose*, roman qui l'a rendu célèbre, il y a la figure redoutable du bibliothécaire Jorge de Burgos (allusion à José Luis Borgès). Or on ne peut comprendre l'intention d'U. Eco si l'on fait abstraction de sa discipline, la sémiologie.

Etude des signes, telle est l'étymologie du mot sémiologie. Au lieu de privilégier le contenu ou information (les idées, le message), l'attention se porte sur la communication, les moyens qui accompagnent et signalent l'information. Les signes seront nos gestes, notre intonation, nos mouvements, nos vêtements, notre nourriture, nos images, nos intérieurs, nos pathologies, tout ce qui a trait à une communication de préférence non verbale. Le sémiologue observe la disposition des éléments, leurs emplacements et dégagent une grammaire porteuse d'un message s'agrégeant au message verbalisé ou le contredisant. Pourquoi parler de grammaire ? La grammaire note par exemple la place des mots dans une phrase (Sujet-Verbe-Objet) ; de même un repas suit un ordre dans les plats, une place des couverts, une organisation en fonction de la taille et des couleurs, etc. L'analyse d'une image publicitaire, d'une photo procède de même : observation de la place, de la forme, de l'éclairage des éléments sans quoi le sens est absent, comme le respect de règles de grammaire fait qu'une phrase signifie quelque chose. Se vêtir est une grammaire et un message porté aux autres, de façon plus ou moins consciente.

A ce moment, le contenu du roman *Le Nom de la rose* prend toute sa valeur. Ce roman située au Moyen Age se passe dans un monastère possédant en son centre un quadrilatère de tours abritant une immense bibliothèque. Des crimes mystérieux ont lieu et un frère franciscain, Guillaume de Baskerville, nouvel Sherlock Holmes, est chargé de l'enquête : refusant l'emploi de la torture et préférant celui de la raison, il finit par découvrir que toutes les victimes ont sur l'index une tache d'encre. Dans le scriptorium la haute stature de l'Abbé se détache : cet homme aveugle contrôle soigneusement le travail des moines, c'est-à-dire ce qu'ils recopient. Or Guillaume et son jeune secrétaire réussissent à s'introduire dans des galeries secrètes et découvrent dans les quatre tours des milliers d'ouvrages datant de l'Antiquité et que tout le monde croit perdus, en particulier la seconde

partie de la Poétique d'Aristote. Les pages de ce parchemin sont sur l'angle droit supérieur imbibées d'une substance que Guillaume détecte vite comme étant un poison violent, cause de la mort des moines tentés de lire ce livre interdit. En effet, pour tourner les pages, il mouille leur index et le porte à leur bouche. Un violent incendie se déclare et la bibliothèque flambe, au grand désespoir de Guillaume. Tout le passé culturel humain réparti dans les quatre tours, c'est-à-dire aux quatre points cardinaux, disparaît. L'inquisition prend place et remplace Guillaume qui s'en va désabusé que l'ignorance ait pris le dessus.

Plusieurs points de ce roman sont à rattacher à la sémiologie : l'index que l'on mouille pour tourner les pages (geste culturel typique), l'interdiction de lire le traité qu'Aristote a consacré au rire (la *Poétique* dont on a vraiment perdu la seconde partie était consacrée au comique ; or il n'y a pas de comique sans le recours à une référence, le comique n'est jamais premier, il existe sur de l'existant), la bibliothèque formée de quatre tours, qui est une image de tous les signes que nos sociétés accumulent, si bien que l'homme est enfermé dans cet univers labyrinthique et babélique, où il n'est plus jamais en contact avec un quelconque extérieur, que cet extérieur porte le nom de réalité, de dieu ou de l'Autre. C'est ce constat qui domine toute l'oeuvre d'U. Eco, depuis ses études sur J. Joyce jusqu'à ses travaux récents. L'homme est au centre de sa toile et ce qu'il sait du monde n'est rien d'autre que sa toile. Jeu de références sans fin, «*Jeu des perles de verre*» comme le dirait H. Hesse où la lumière reflétée par une perle de verre provient d'une multitude d'autres reflets et va cogner une multitude de nouvelles perles comme revenir aux perles premières, immense écran se surimposant aux choses et se lamellifiant sans fin, palimpseste inépuisable où toutes nos interprétations sont quasi bonnes (sauf celles qui réduisent le sens), labyrinthe du savoir et de la culture où l'homme a sa niche écologique et où il trouve sa finalité.

Cette position est partagée par de nombreux autres écrivains actuels et constitue donc un pôle d'attraction universel.

Nous en citerons deux afin de les voir évoluer dans d'autres toiles de références, non plus mythiques (Borgès) ou médiévales (Eco) mais dans des ensembles tout aussi érudits et fascinants. Le premier est russe, le second grec. Le premier, Vladimir Nabokov, émigra aux Etats Unis, emportant avec lui la nostalgie de la Russie tsariste, de son amour aristocratique pour les arts, le second est Odysseus Elytis, Prix Nobel, qui réussit dans son oeuvre à ressusciter la Grèce antique, byzantine et contemporaine. Moscou comme Byzance sont des villes où le poids culturel prime sur toute autre réalité. Il faudrait ajouter le portugais F. Pessoa multipliant ses pseudonymes et s'immergeant dans une Lisbonne aux archives d'un empire colonial. Et d'autres encore.

Vladimir Nabokov. Né à Saint Petersburg en 1899, Nabokov est d'une grande famille aristocratique, éduqué par une gouvernante anglaise et une autre française pour qu'il possède ces deux langues (on racontait en Russie qu'il fallait trois gouvernantes, une anglaise pour l'hygiène, une allemande pour l'autorité et une française pour la culture), dans le voisinage d'une bibliothèque de cent

mille ouvrages. Son père qui sera élu député libéral lors de la révolution est obligé de s'exiler à Berlin lors de l'accession au pouvoir des bolchéviks. Il sera assassiné par les monarchistes russes. En 1936, il quitte l'Allemagne (son épouse est juive) pour Londres puis les Etats Unis où il enseigne à l'Université de Cornell. Ses premiers romans sont écrits en russe mais en 1941 il passe à l'anglais : *Autres rivages* (1945) est un récit de souvenirs d'enfance et est accueilli favorablement par la critique. Mais c'est *Lolita* (1955) qui, par son scandale, le rend célèbre. Cette oeuvre achevée en 1953, après cinq ans de labeur, ne trouve d'abord pas d'éditeur, si ce n'est un éditeur français (Editions Olympia Press de Maurice Girodias) dont le catalogue est fait de romans érotiques d'un genre douteux, ce qu'ignore Nabokov. Cependant, on ne sait comment, ce roman est lu par des lettrés (Graham Greene ; la NRF-Gallimard en fait la traduction en français) qui en signalent l'extrême valeur. Les journaux s'emparent du livre, certains l'accusant d'être ordurier et pornographique. Le public se jette sur le livre et le cinéaste Stanley Kubrick l'adapte au cinéma (1962). *Lolita* est l'histoire d'un homme Humbert Hubert, délicat, cultivé, mais amoureux d'une jeune fille de douze ans ; sa passion perverse le conduit à épouser la mère pour se rapprocher de la fillette, et à l'emmener dans un long voyage à travers l'Amérique, où il n'abuse pas d'elle mais ne cesse de dire sa fascination pour son apparence physique, et son tourment de la vouloir sans avoir à l'effaroucher, sachant pertinemment que son jeune âge ne durera pas (un amour éphémère). Nabokov qui n'a jamais songé à faire l'apologie de la pédophilie, écrivait, pour éviter tout malentendu : «je ne poursuis aucun objectif social, je n'apporte aucun message moral. J'aime seulement composer des énigmes avec des solutions élégantes». En effet, ce qu'il analyse, c'est l'existence d'une obsession chez un être humain (la nympholâtrie), en quoi cette obsession n'est pas immédiatement visible des autres, comment cette obsession rend imaginaire et sublime ce qu'elle recherche (Nabokov ne croit pas à Freud qu'il nomme «le charlatan viennois»), ou même nous fait éprouver de la pitié pour celui qui est habité par cette perversion (son attachement est pathétique à défaut d'être inquiétant).

Nabokov continuera sa carrière romanesque en mettant en scène de tels êtres cultivés mais obsessionnels. La culture est-elle un moyen de camoufler les désirs secrets, est-elle un moyen de les faire germer, pourquoi ces personnes ne sont-elles pas plus facilement reconnaissables, que faire d'elles ? Dans *Feu pâle* (1961), on nous met en présence d'un commentateur d'un poème de 999 vers écrit par un certain John Shade (shade signifiant «ombre»), russe exilé, enseignant d'université, marié à Sybil (la sybille est une devineresse) et qui a perdu sa fille Hazel dans un accident (noyée dans le lac du campus). Shade est un poète médiocre. Le commentateur est un collègue de Shade, un certain Charles Kinbote, amoureux du poète (homosexualité) et qui voit dans tous les vers de son ami une allusion à l'exil de Shade loin de la Russie. Il habite la maison du juge Goldsworth en année sabbatique. Shade vient à être assassiné par un certain Jack Grey. Kinbote se cache et il se pourrait qu'il soit en fait le roi Charles le Bien Aimé fuyant la révolution qui secoue son pays près de la Russie. La police secrète envoie Jacques Grey l'assassiner ; ce dernier se trompe et tue le poète Shade au lieu de Kinbote. En fait, cette version est la version de Kinbote, un pauvre fou qui se prend pour un roi et dont le poète, par

bonté, n'a jamais dévoilé la folie. Jacques Grey n'est pas un tueur envoyé par la police secrète d'un pays inexistant mais un aliéné que le juge a envoyé en prison et qui se venge : il croit tuer le juge mais il tue le poète venu voir le pauvre Kinbote. Tout est affaire de maentendus dramatiques. De même, le poème est lu comme un témoignage de l'exil, ce qu'il n'est pas. Le lecteur n'a pas su deviner que Kinbote était un doux paranoïaque, victime d'un complexe de la persécution à cause de son homosexualité. L'univers clos d'un campus, ses intrigues et ses artifices, renforcent l'impression générale d'un monde d'où la vérité est fuyante, se perd dans le labyrinthe des explications fausses ou arborescentes.

Nabokov s'installe en 1959 dans un hôtel en Suisse où il meurt en 1977 (Montreux). Auparavant il se livre à sa seconde passion, celle des papillons. Spécialiste de ces animaux, il a écrit des articles sur les Polyommatinae, a donné son nom à un papillon de cette famille (on peut penser à l'allemand E. Junger qui avait cette identique passion). Il refusait la génétique comme moyen de distinguer les espèces de papillons. Réticence d'un aristocrate (comme celle qu'il éprouve face au freudisme) qui ne pouvait admettre que la nature ne soit pas liée à ce que l'homme voit et ressent. Le spécifique est inaliénable, aucune catégorie ne peut prétendre à être générale, l'exceptionnel reste et demeure l'apanage de l'homme. Et quand Nabokov peint une obsession, il n'y voit donc qu'un cas particulier exprimé à l'extrême. L'obsession est en soi une forme du labyrinthe où se tient un être exceptionnel : le Minotaure. Une espèce rare à capturer.

O. Elytis. Prix Nobel de Littérature en 1979. Né en 1911 à Héraclion-Candie (Crète), faisant ses études de lycée et de Droit à Athènes, il publie des poèmes et des collages à la façon des surréalistes quand la guerre l'oblige à rejoindre la frontière albanaise. Son *Chant héroïque pour un sous-lieutenant tombé en Albanie* (1946) le fait renouer avec la poésie patriotique et lyrique (à la façon d'un Aragon). En 1948, il s'exile à Paris où il rencontre Breton, Char, Camus, Picasso, Sartre. Des voyages l'ouvrent aux mondes américain et russe ; il publie en 1959 *Axion esti*, chant de louanges à valeur universelle où il célèbre la beauté du monde en une sorte de métaphysique du soleil. Ses images encore surréalistes intègrent des formes plus traditionnelles de la culture grecque byzantine et moderne. Toute son oeuvre se situe alors dans ce maniement subtil de références culturelles qu'il charge d'un sensualisme néopaien, d'une glorification de la lumière au sein de la réalité. Il meurt à Athènes en 1996 à l'âge de 84 ans.

On pourrait croire avec Elytis que la réalité nous est donnée grâce à nos sens mais on découvre que, comme les auteurs précédents, ce sont les images édulcorées par des processus culturels et ravivées par la puissance poétique qui servent à construire cet univers lumineux artefactuel. Nous ne disons pas artificiel à cause du sens péjoratif du terme mais artefactuel parce que récréé et esthétisé. Elytis a retenu des surréalistes le pouvoir de l'image de se substituer au réel et de le transformer ; il sait que Byzance a eu des querelles violentes pour ou contre l'image (iconoclaste), que ses icônes et fresques sont d'une grande finesse, faisant surgir la variation d'un code strict de composition (les règles

sont figées mais la nuance, le détail, le discret écart sont parfois des coups de génie que seul un oeil exercé peut reconnaître); il voit dans la Grèce actuelle un réservoir d'images immémoriales ; c'est donc au milieu d'un réseau dense d'images prises en des strates différentes qu'il se situe : il habille le monde d'une fresque alors splendide à la façon de quelque Michel Ange peuplant la coupole de la Sixtine.

F. Pessoa. (1887-1935) Ecrivain portugais, d'une culture phénoménale, auteur multipliant les pseudonymes, Pessoa a une oeuvre en soi labyrinthique. A associer à ce thème...

III- Les maisons de Janus

- [a) La mythologie comparée : G. Dumézil
- b) J. Joyce
- c) H. P. Lovecraft
- d) I. Kadaré]

Une autre façon d'aborder la création littéraire contemporaine est de considérer ses rapports avec les mythes dont elle use pour tenter de ré-enchanter le monde. Janus est un dieu latin qui est représenté avec deux visages, d'où son épithète de «bifrons», «celui aux deux visages». Placé au début de l'année, il regarde le passé et l'avenir, c'est un dieu liminaire ou dieu des seuils (janua en latin signifie porte à deux battants), donnant son nom au mois de janvier. Le propre d'un mythe est d'avoir aussi ce double regard : venu de très loin, des premières expériences de la pensée humaine, il ne cesse de s'impliquer dans les différentes actualités, de s'adapter aux différentes réalités des sociétés des hommes. Or le recours à la mythologie est devenu, chez de nombreux écrivains, non plus une source d'inspiration aux variations ludiques et parodiques (Offenbach et la Belle Hélène, Giraudoux et Anouilh avec les héroïnes grecques, etc.) qu'un moyen de refaire vivre des croyances, d'amplifier l'imaginaire de leurs contemporains, de ré-enchanter le monde ou d'en dire le caractère sacré.

Il faut partir de l'expression «le désenchantement du monde» ou Entzauberung der Welt, inventée par le poète romantique Schiller et reprise par le sociologue Max Weber. Elle désigne un processus millénaire qui est née avec les religions et qui s'est achevé avec les sciences : la religion comme la science sont des rationalisations du monde, l'une en plaçant Dieu en dehors de ce monde, l'autre en excluant toute influence de la magie (action à distance). La réalité pleine à l'origine de présences sacrées, de forces mystérieuses, nécessitant des rituels méticuleux pour se concilier ces forces, faisant de la terre une divinité maternelle à respecter, est devenue un monde matériel régi par des lois mathématiques. Les religions ont participé à cette rationalisation en posant que le monde a un ordre, une cause, une fin. Vouloir ré-enchanter le monde n'est donc pas un retour déguisé vers des formes religieuses, des croyances néo-païennes ou gnostiques (New Age...) mais une plongée dans un univers mental régi par d'autres lois. Connaître ces lois, les explorer, c'est une façon de reconstruire le monde selon des principes internes qui n'entrent pas en compétition avec la science ni ne cherchent à lui ressembler mais qui ont la propriété de reconstruire des liens : liens avec le plus ancien passé de l'homme, avec notre imaginaire réduit par nos modes de vie (nos sociétés dirigent les désirs des gens, disent ce à quoi nous devons rêver), avec notre psychisme (nos émotions sont comme atrophiées par le succès du comportementalisme), avec l'utopie ou des formes sociales nouvelles, avec nos facultés cérébrales (comment penser, inventer).

G. Dumézil. De grands écrivains (B. Yeats, J. Joyce, Tolkien, Lovecraft, Kadaré...) vont s'atteler à cette tâche immense et comme de nouveaux Janus, ils regardent «à l'avant», c'est-à-dire avant notre époque et devant, à l'avenir. Cela correspond aussi à un renouveau des études de mythologie dont il faut ici parler brièvement en prenant connaissance des travaux de G. Dumézil. Ce savant qui savait lire 35 langues est un comparatiste dont le travail porte sur les mythes et légendes des peuples indo-européens, à savoir l'ensemble des peuples locuteurs d'une des huit familles des langues au monde, la famille indo-européenne. Cet ensemble, grosso modo, va de l'Irlande à l'Inde et regroupe les langues celtiques, romanes, germaniques, grecques, slaves, baltes, hittites, arméniennes, iraniennes, indiennes (Nord de l'Inde). Autant les grammairiens étaient arrivés dès le XIX^{ème} s a reconstitué les racines originelles de ces langues apparentées, autant personne n'arrivait à savoir si ces peuples avaient une pensée, une idéologie ou une religion communes. C'est en 1938 que se situe la découverte de G. Dumézil : la trifonctionnalité. Dans de nombreux récits de ces peuples, surtout dans leurs mythes, le savant observe qu'ils divisent toute réalité en trois catégories : la première est consacrée à la religion et au droit, la seconde à la guerre, la troisième à l'agriculture et à la richesse. Les dieux, les héros, leurs fautes, les divisions de la société (cf. les castes en Inde ou les trois ordres de la société médiévale européenne), tout se répartit en trois fonctions dont il faut rechercher l'harmonie car des guerres entre elles se produisent souvent. Cette trifonctionnalité est un trait distinctif du monde indo-européen et ne se retrouve dans aucune autre culture humaines. Le sens perdu de nombreux récits se retrouve alors. Le jugement du berger Pâris peut nous servir d'exemple commode : prié par trois déesses de décerner à l'une d'elles le prix de la beauté, il se voit proposé par Héra un royaume, par Athéna des armes qui le rendront invincibles, par Aphrodite la plus belle femme. On reconnaît dans ces trois dons possibles des traces évidentes de trifonctionnalité : Héra, épouse de Zeus, correspond à la fonction juridico-magique, Athéna à la fonction guerrière et Aphrodite à la fonction nourricière (la femme symbole de fertilité). Cette découverte majeure ressuscitait des textes mythiques et la méthode comparative permet de rapprocher des cultures indo-européennes éloignées dans le temps et l'espace. Prenons un récit grec avec un récit celtique, comme autre exemple, celui de Iô et de la courtise d'Etaine, telle que nous le propose l'analyse de B. Sergent.

Iô et Etaine. Iô est fille d'un fleuve. Zeus s'éprend de sa beauté, l'enlève et la change en génisse toute blanche pour qu'elle échappe à la jalousie d'Héra, son épouse. Mais il est obligé de livrer Iô que l'on attache à un olivier à Mycènes sous la garde d'un géant Argos muni de quatre yeux (variante : cent yeux) : elle doit être sacrifiée à Héra. Zeus envoie alors Hermès délivrer Iô. Hermès décapite Argos. Hera, toujours furieuse, envoie à son tour un taon qui harcèle la génisse-Iô qui s'enfuit vers le nord en longeant la mer (d'où le nom de mer ionienne) jusqu'au détroit du Bosphore (d'où son nom «celle -la mer- qui porte la vache» «passage de la vache») qu'elle franchit et se réfugie en Egypte où elle accouche d'un fils (sa descendance sera les Danaïdes). Iô, enfin, retrouve forme humaine.

Etaine est fille d'Ailill, roi d'Ulster, d'une beauté incomparable. Son père la donne à Midir contre des travaux d'assainissement. En effet, Midir, frère du dieu Dagda (le dieu des dons) a été blessé à l'oeil par une branche de coudrier, en aidant Oengus («le jeune dieu»), le fils de Dagda à retrouver son royaume. Midir demande en compensation «un char, un beau manteau et la plus belle fille d'Irlande». Oengus lui offre char et manteau et demande à son père Dagda le moyen d'acquérir la plus belle femme qui soit : Etaine ! Le roi d'Ulster réclame pour livrer sa fille qu'on défriche douze plaines, ce que fait en une nuit Dagda. Oengus peut donc offrir Etaine à Midir. Mais son épouse Fuamnach, magicienne de son état, est jalouse : elle accueille Etaine, la frappe d'une branche de sorbier rouge et la transforme en flaque d'eau. En se desséchant, la flaque devient un ver qui se métamorphose en une mouche très belle de couleur pourpre. Etaine est cette mouche. Cette femme-mouche accompagne alors toujours Midir et le protège, en le prévenant de différents dangers. Fuamnach est furieuse et chasse pendant sept ans Etaine dans les airs, ne trouvant aucun endroit où se poser. Epuisée, elle tombe dans la coupe d'une princesse qui l'avale. Cette princesse met alors au monde une nouvelle Etaine qui épouse un roi (son frère, réincarnation de Midir, en tombera follement amoureux mais Etaine, malgré sa pitié pour ce prince désespéré d'amour, restera fidèle à son époux).

Le comparatiste s'empare de ces deux histoires à la curieuse logique et les rapproche ; il découvre qu'au couple de dieux grecs Zeus-Héra correspond le couple Midir- Fuamnach ; que Iô vaut pour Etaine ; que l'aide d'Hermès à Zeus tuant le géant Argos se retrouve dans l'aide d'Oengus à Midir décapitant son épouse Fuamnach ; que la métamorphose d'Iô en génisse ainsi que sa fuite sont similaires à la métamorphose d'Etaine en mouche et à ses sept ans d'errance aérienne ; que les petites filles de Iô sont les Danaïdes, liées à un réseau hydrographique (canalisation des eaux), rappellent l'épreuve de Dagda, père d'Oengus asséchant douze plaines ; etc. Il en tire alors la certitude que celtes et grecs ont eu une identique mythologie, que ces mythes montrent l'accession de nouveaux dieux (Hermès, Oengus) dans le «club» des anciens dieux (ou panthéon), selon une règle constante en histoire des religions que les dieux s'améliorent (les nouveaux dieux sont jeunes, rapides, bienfaisants, rusés), que ces mythes font écho à des conceptions datant du néolithique (on y invente la porte séparant l'extérieur de l'intérieur, d'où toute un imaginaire autour de la notion de seuil : ces jeunes dieux sont patrons des seuils ; cf. Janus).

De la mythologie à la Littérature. Il s'en est suivi un nouvel intérêt pour les mythes, de nouvelles traductions, toute une génération de chercheurs dont les travaux à leur tour alimentent la réflexion et l'imagination des écrivains. Ce mouvement avait déjà eu des précurseurs en littérature car l'étude des mythes est chose ancienne (le romantisme l'a enfantée, le surréalisme s'y est intéressé). Cependant l'apport du comparatisme a mis sur le devant de la scène la forte cohérence ou structure de ces vieilles histoires aptes à construire des modes de pensée, cohérence plus sentie que consciente chez des écrivains. Mais cela s'exprimait déjà dans bien des oeuvres littéraires aux rapports étroits avec les

mythes.

J. Joyce. Commençons par l'oeuvre de l'écrivain J. Joyce. Né à Dublin en 1882, mort à Zurich en 1941, est l'aîné de treize enfants, connaît une enfance misérable, mais suit des études au Belvedere College tenu par les jésuites. Bachelier, il entreprend des études médecine à Paris, revient à Dublin pour le décès de sa mère, y épouse Nora dont il aura deux enfants (dont une fille malade mentale). Nora et lui, partent pour Paris, Trieste (1914), gagnant sa vie en donnant des cours particuliers. Il vient d'écrire des souvenirs de son adolescence (*Portrait de l'artiste en jeune homme* : Stephen Dédalus est le nom du héros de son autobiographie, associant le premier martyr chrétien à celui de Dédale, révélateur de cette ambiguïté dominant son oeuvre). C'est en 1914 qu'il entreprend son roman Ulysse qu'il achève en 1921. Roman capital dans l'histoire du roman européen. En 1920, il est à Paris, fréquente Ezra Pound, Eluard, Aragon, ; grâce à une bibliothécaire parisienne, une traduction en français d'Ulysse est entreprise (1929 – trad en allemand par Georg Goyert a paru en 1927). Le roman stupéfait ses lecteurs. Mais en 1922, Joyce se lance dans son second grand roman tout aussi avant-gardiste qu'il appelle *Work in progress* qu'il met dix sept ans à composer : *Finnegans wake* (La veillée de Finnegan). Toute traduction en semble impossible. En 1940, il se réfugie avec sa famille à Zurich où il meurt en 1941.

Que raconte *Ulysse*, pourquoi est-ce un roman majeur ? Il s'agit d'une errance dans les rues de Dublin de Léopold Bloom, juif dublinois, agent de publicité, quittant son domicile à 8 h du matin et revenant après minuit. Le roman est divisé en trois parties et forme un tout de 18 chapitres. Dans la première partie, le personnage central est le jeune étudiant Stephen Dédalus, que des questions métaphysiques, historiques et philologiques préoccupent. La deuxième partie est consacrée à Leopold Bloom devant aller à l'enterrement d'un ami, s'arrêtant pour déjeuner, lire le journal, se reposant dans une taverne, allant à l'hôpital, ou finissant sa journée dans un bordel où il finit par retrouver Stephen Dédalus. La troisième partie raconte la discussion qu'ont Dédalus et de Bloom sur la morale à adopter dans la vie, mais surtout laisse la parole à l'épouse de Bloom à savoir Molly, une cantatrice réveillée par le retour de son mari : son très long monologue intérieur termine le roman.

Ce roman appartient à la catégorie des romans «où il ne se passe rien» et surprend par l'emploi systématique du monologue intérieur culminant avec celui de Molly qui clôture l'oeuvre: l'écrivain traduit les sauts de la pensée, le passage d'une idée à l'autre qui se fait par la présence d'un mot entraînant un autre, ou par une série de juxtapositions incessantes et décousues. Molly dont le sommeil a été dérangé se souvient de sa première rencontre avec Léopold, de ses promesses d'aider sa carrière, de l'Espagne, de ses amants, des goûts culinaires et érotiques de Léopold, etc, sans que rien n'arrête ni n'ordonne ce flux de pensées nocturnes. Le romancier ne prend aucune précaution pour passer d'un lieu à un autre, d'un personnage à un autre, se débarrassant des liens logiques et des explications de déplacement ; la plus grande liberté règne. Enfin, les mots eux mêmes sont chargés de plusieurs sens, inventés ou utilisés pour faire échos à plusieurs références liées à l'érudition de Joyce.

Mais cela pourrait rapprocher ce roman de ce que nous dit des labyrinthes et de Babel. Or, il

s'agit pour Joyce de dégager une vérité qu'il nomme «épiphanie». Au sein d'une expérience réelle, celle d'existences plongées dans un vécu sans recul, où les personnages ne peuvent rien savoir d'un sens supérieur, parce que domine l'aveuglement propre à toute vie, se cache une organisation, une structure interne qui ordonne, sans que Léopold ou Dedalus le sachent, leur journée : nous sommes à Dublin et nous pouvons sur une carte suivre le trajet de Léopold mais derrière cette banalité, se trouve comme trame, le récit odysseén. Les rencontres que fait Léopold ont leur équivalent dans celles que fait Ulysse. La vie de Léopold reproduit celle d'Ulysse, sa vie est comme une variable d'une fonction homérique, le mythe l'englobe et se sert de lui pour s'actualiser sans fin, au moins au cours de cette journée étrange, celle du 16 juin 1904 (les autres journées pourront actualiser d'autres mythes, par exemple). Imaginons que ce soient de telles structures mythiques qui nous agissent, alors que nous nous croyons libres, inventant nos vies, ou les croyant sans queue ni tête.

Ainsi, Léopold a été choisi pour représenter le juif errant, une version d'Ulysse errant aussi dix ans sur la mer ; agent de publicité il est l'homme des mensonges et des ruses comme Ulysse; il est attiré par les jeunes filles comme Ulysse par Nausikaa ; il a pour femme Molly énumérant ses vingt cinq amants là où Pénélope est un modèle de fidélité (inversion ironique), etc. Quant à Stephen Dedalus, le jeune étudiant, qui doit faire une conférence sur Hamlet (sur le thème de la paternité : Hamlet n'a plus de père), il vaut pour Télémaque partant à la recherche de son père. Léopold et Dedalus qui se sont croisés plusieurs fois dans la journée sans se reconnaître, finiront par se rencontrer dans une maison close dont la tenancière représente Circé. Les lieux sont identifiables de la même manière : le lieu de rédaction d'un journal est l'île du dieu des vents Eole, une taverne bruyante peuplée de nationalistes chauvins est l'ancre des cyclopes, une salle de musique renvoie aux sirènes...

Regardons l'usage du mythe odysseén : il n'est ni parodié ni complété ou réécrit, il sert à interpréter une seule journée de la vie de deux hommes, il sert à donner une cohérence momentanée et à augmenter la médiocrité courante d'une composante plus ample. Le mystère d'une vie est à nouveau présente, son épaisseur et sa complexité qui ne transparaissent qu'au travers de mots « épais », et « complexes ». C'est le langage qui seul possède la clef, c'est dans l'épaisseur aveugle des mots que se tient le sens épiphanique. Janus aux deux visages trouve à s'illustrer.

La seconde oeuvre de Joyce poursuit encore plus loin l'exploration de cet inconscient des mots, non pas qu'ils disent des désirs secrets comme l'entend la psychanalyse mais par ce qu'ils enferment des réalités antérieures dont le locuteur ne se rend guère compte. Le roman fut longtemps considéré comme intraduisible. Des voix ancestrales parlent au milieu de la voix du personnage central. Plusieurs niveaux s'entremêlent qui échappent à celui qui parle. Porter est un simple aubergiste, marié, père d'une fille et de deux garçons jumeaux, fait un cauchemar mais dans ce récit aussi enchevêtré que peut l'être un mauvais rêve, c'est toute l'histoire de l'humanité depuis Adam et Eve qui passe. Porter dans son cauchemar se sent vieillir (thème de la chute), n'a plus de désirs pour son épouse mais en éprouve de coupables pour sa fille, change de nom et porte celui de «perce-oreille» pour signifier le péché originel

s'insinuant dans la vie, se souvient d'un maçon nommé Finnegan qui est tombé de son échafaudage et que sa famille veille, le croyant mort, quand une dispute éclate, au cours de laquelle un verre de whisky se répand sur le cercueil, ressuscitant Finnegan, s'identifie à d'autres personnages qui ont chuté (Napoléon, Alice au pays des merveilles, tandis que ses enfants jumeaux évoquent les jumeaux bibliques Shaun et Shem, sa fille nommée Isobel la légendaire Isolde, et sa femme Anna Livia Plurabelle la rivière qui coule à Dublin la Liffey).

Le roman est en soi intraduisible puisque tous les mots sont recréés par Joyce, fait de jeux de mots et de calembours dans plusieurs langues. On donnera comme exemple cette prouesse ; les lavandières de la Liffey lavent le linge de «Perce-oreille» et discutent entre elles de ses frasques et de sa vie désordonnée mais dans leurs paroles vont défiler à leur insu le nom de plusieurs fleuves et rivières européennes. «est-il né nil part... son cher gouten Tage... sa nekkarkaison... la brave et gironde annona... les liffeyantes ondes...»

Janus construit l'originalité de l'oeuvre joycienne. Le présent n'est en fait qu'une mince pellicule de faits antérieurs qui pèsent sur nos existences et parfois même les transpercent. En chaque se reproduit toute l'humanité, c'est beaucoup et très dense. Comme le dit la loi de Haeckel, l'ontogénèse récapitule la phylogénèse, chez Joyce, la vie d'un simple mortel récapitule toute l'histoire humaine dans ses grands étapes désirantes.

H. Ph. Lovecraft. Cet écrivain a consacré sa vie à un genre quelque peu décrié, le fantastique. Né à Rhode Island en 1890, mort à Providence en 1937, il se veut un pur descendant des premiers colons anglais. Enfant prodige, rédigeant une première nouvelle à six ans, enfant timide, introverti, souffrant d'insomnie et de trop de lumière, orphelin de père à neuf ans, il demeure un adolescent solitaire abandonnant ses études du secondaire, puis un adulte mal à l'aise avec les autres (son mariage est un échec, il divorce quatre ans après, vit chez ses tantes, puis ici et là chez des amis dont son ex-épouse). Il décide de gagner sa vie en publiant des nouvelles fantastiques dans différentes petites revues sans notoriété, travaillant sans relâche comme «nègre» (par exemple il écrit pour un médecin une étude sur le crime à Chicago ou pour des revues d'agence immobilière), comme relecteur et réviseur, comme conférencier (l'astronomie l'intéresse), quittant peu la Nouvelle Angleterre sauf pour un voyage à Sainte Foy (Québec) tandis que son oeuvre grossit de très nombreuses nouvelles où la part des rêves est essentielle. On peut reprendre, à ce sujet, le mot du poète Hölderlin, que «l'homme est un dieu quand il rêve et à peine un mendiant quand il pense». Lovecraft note ses cauchemars, se laisse envahir par des angoisses insensées comme celle d'une invasion de la Nouvelle Angleterre par des flots d'étrangers (son racisme est évident : est-ce dû à sa difficulté relationnelle, à l'échec de son mariage (sa femme était juive), à un attachement excessif à sa mère (souffrant de troubles mentaux) puis à ses tantes, à une projection de son imaginaire sur la réalité ? Sa vie matérielle reste très fragile, mais il multiplie les lettres à des correspondants (80000 lettres à ce jour recensées dont certaines de 70 pages!), il aime

collaborer à des nouvelles écrites à deux, construisant une mythologie personnelle effarante de plus de cent dieux. Il meurt d'un cancer des intestins, persuadé qu'il n'est qu'un composé de substances chimiques (aucun des dieux qu'il a inventés pour lui assurer une vie éternelle) et qu'il aurait dû vivre au XVIIIème s. ; quatre personnes, toutes des femmes (sa tante est là) sont présentes au cimetière. Mais le plus étrange est que son oeuvre est continuée par d'autres auteurs, si bien que l'on assiste en direct et à notre époque à la fabrication d'une mythologie (jeux de rôle, groupes de musique, continuateurs divers en activant les créations), presque à une croyance.

L'oeuvre de Lovecraft, avant de s'imposer littérairement, a pâti de plusieurs handicaps : sa publication dans des revues de seconde zone (des fanzines), le genre fantastique auquel elle appartient (genre mineur pour adolescents, pensait-on, amoureux de surnaturel ; on établit actuellement que le fantastique est une sorte de réalisme outrancier, le regard d'un sujet devenu proie plutôt que prédateur), l'absence de réels traducteurs (son grand roman *Démons et merveilles* se lit, en français, dans une traduction imparfaite, omettant des passages), son indifférence aux théories contemporaines (psychanalyse, sociologie, logique, anthropologie, ethologie,...) empêchant qu'elle soit saisie dans des concepts communs à une époque. Une oeuvre ne reçoit pas toujours les lecteurs qu'elle mérite. Elle entre donc, très lentement, dans le champ de la critique littéraire, celui des études et des citations : d'abord un numéro de la revue Planète (n°1) mais cette revue reste marquée par ses convictions sur les extra-terrestres, nuisant à la réception littéraire de Lovecraft, ensuite, plus sérieusement, un numéro (n° 12) de la revue L'Herne en 1969, une thèse en 1969 (M. Levy) et différents articles de cet auteur, un cercle d'Etudes lovecraftiennes à partir de 1988 (dirigé par J. Altairac), colloque à Cerisy jusqu'à une monographie de M. Houellebecq en 1991. On y découvre alors la réelle culture littéraire et historique de Lovecraft, son regard critique sur ses oeuvres (il analyse la façon dont il compose un récit, définit le fantastique, en étudie l'histoire en tant que genre ; cf. *L'art d'écrire, Epouvante et surnaturel en littérature*), la richesse thématique, le soin apporté au style. Quelques thèmes sont plus insistants que d'autres dans son oeuvre : l'immensité du Temps par rapport à l'extrême brièveté de nos vies et de la vie de l'espèce humaine (des entités ont vécu avant et d'autres surgissent pour demain), la certitude que le rêve est un moyen d'entrer en contact avec des êtres d'ailleurs malfaisants, la folie expliquée comme le résultat d'une contemplation ou la découverte de faits interdits, la dégénérescence comme signe de personnalités élues et signe d'une apocalypse prochaine (les «autres» montent, des bas quartiers et des caves vers les villes sacrées de la Nouvelle Angleterre), la quête comme seule raison de vivre et de s'abstraire de ce monde détestable, l'Histoire relue comme un infini fascinant (des milliers de mondes sont autour de nous).

Un premier groupe de nouvelles est nommé «les mythes de Cthulhu» : «*L'Appel de Cthulhu*» ; «*La Couleur tombée du ciel*»; «*Celui qui chuchotait dans les ténèbres*», etc. Des noms de dieux étranges et inquiétants surgissent Nyarlathotep, Soboth, Cthulhu... Lovecraft se refuse à donner une explication rationnelle à ces récits ; il considère que le fantastique peut se définir par cette anecdote :

vous savez que l'univers a été détruit et que vous en êtes le seul survivant, le seul ; à ce moment, on frappe à votre porte. Qui ? A ce moment commence l'effroi. Tous ces héros connaissent cette expérience : la rencontre avec l'Autre; souvent représenté comme quelque chose d'informe, de gélatineux, de protéiforme. Il évite de le décrire pour conserver la force du mystère (cf. S. King dans « It » qui a retenu la leçon). Mais surtout il sait utiliser ce principe du retour des personnages inventé par Balzac (ici des dieux monstrueux) au sein de nouvelles différentes, de quoi créer une profondeur (les dieux sont aperçus au travers de différentes expériences et témoins, ils en acquièrent une réalité à plusieurs faces). On ajoute à ce groupe les continuations, ces récits écrits par d'autres écrivains, après la mort de Lovecraft, sur les mêmes dieux.

Un deuxième groupe est constitué de nouvelles et de poèmes en dehors de la mythologie de Cthulhu ; on y découvre un écrivain délicat, onirique, amoureux d'Histoire antique (Egypte, Grèce...) et des chroniques de la Nouvelle Angleterre (les sorcières de Salem) : «*Prisonnier des pharaons, Le tertre*», «*La chevelure de Méduse*», etc.

Enfin un troisième groupe peut être constitué par des oeuvres où l'auteur oublie son goût pour le fantastique et laisse un peu transparaître de sa personnalité et de sa vie. A ce moment, Lovecraft devient un véritable écrivain, il n'a plus un but à poursuivre, celui de créer la peur, il n'a plus à «argumenter» mais à décrire sa vision du monde, en fonction de goûts et désirs profonds qui le libèrent d'un fantastique obsédant. On le découvre inquiet, malmené par les rêves dont il ne sait que faire, attiré par des vies autres que la sienne, amoureux des chats. Lire donc : *La Malédiction de Sarnath, Démons et Merveilles*, ses nombreuses lettres.

Le succès pour le genre de l'«heroic fantasy», tant dans les films (pensons à *Matrix*, au *Seigneur des anneaux*) que dans les romans (*Dune, Chroniques martiennes*), bandes dessinées, prouverait, s'il le fallait, l'importance pour les hommes contemporains d'une mythologie, le besoin qu'on lui parle de forces supérieures s'affrontant et dont les combats sont comme un écho de ses propres combats au quotidien. Si cette littérature plaît d'abord aux jeunes, c'est bien pour transposer des combats intimes à mener, des angoisses et des espoirs. Ils y trouvent une structuration de leur espace psychique. Ce besoin de mythologie est-il absent des adultes ? On sait que chez de nombreux scientifiques, dont la connaissance de la culture humaniste est souvent réduite dans leur formation, on trouve des lecteurs de science-fiction, d'heroic fantasy, de fantastique. Sans doute y sont-ils plus à l'aise qu'avec des ouvrages psychologiques mais il faudrait qu'il y ait alors un autre phénomène, encore plus mystérieux pour que la boucle mythique se ferme : le passage à une croyance ou à une forme d'éthique. Or l'analyse des traits de caractère que possèdent ces dieux ou ces héros fantastiques ou de science fiction livre surtout leur manichéisme (bons et méchants), leur égotisme (ils sont indifférents aux autres), la pauvreté de leurs intentions (une volonté de puissance sans commune mesure), un manque de complexité (ils apportent peu pour la connaissance de l'être humain). C'est à ce niveau que se situe la faille de ces ouvrages. Mais Lovecraft, adoptant un point de vue subjectif humain, évite le piège : le fantastique est

la traduction de peurs collectives, à mettre en rapport avec ce qu'écrivait le philosophe G. Deleuze : «l'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire ; l'inconscient ne délire pas sur papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social» (*Pourparlers*, p. 197). Son oeuvre désigne donc des effrois typiques de tout groupe humain constitué. C'est une sorte de terrain en friche en dehors des champs ordonnées de toute culture, quelque chose d'antérieur et de rejeté.

Ismaël Kadaré. Nobélisable si ces positions sur l'Albanie sont oubliés, Kadaré vit à Paris. Né en 1936 dans le sud de l'Albanie, il finit ses études de littérature à Moscou (L'Albanie fait partie du bloc de l'Est), revient dans son pays qui a rompu avec l'URSS pour se rapprocher de la Chine maoïste, il se lance dans le journalisme et publie *Le Général de l'armée morte*, un roman qui le fait connaître en Europe. Il bénéficie d'un excellent traducteur en langue française, Jusuf Vrioni, un homme d'une finesse et d'une culture remarquables. S'ensuit une série de romans et de nouvelles s'inspirant des légendes et des coutumes ancestrales des paysans albanais, héritiers en surface des grecs antiques, des Byzantins, de Romains, des populations slaves, des envahisseurs turcs, mais demeurant au fond des gens aux croyances archaïques, immémoriales, où la terre réclame des sacrifices sanglants. I. Kadaré obtient en 1990 l'exil politique en France. A Paris, il poursuit sa carrière, ne quittant jamais cette Albanie imaginaire qu'il s'est construite et dont il décrit les luttes toujours recommencées : des bruits courent d'une invasion, des voyageurs parcourent le pays, espions ou doux rêveurs, des coutumes (le droit de se venger génération après génération, le meurtre de l'hôte, le rapt de l'épouse) se perpétuent malgré les interdictions des églises et des pouvoirs, les femmes dont le métier est d'être des pleureuses inventent le choeur de la tragédie grecque. Avec Kadaré, on est plongé dans un univers d'avant la culture chrétienne, d'avant la culture rationnelle grecque, d'avant toute société non tribale, d'avant toute écriture. Lors de la guerre récente entre serbes et albanais, Kadaré, qui dit qu'il vient d'un pays autarcique, où les montagnes sont des remparts à toute civilisation étrangère (les étrangers n'altèrent rien du pays, ils sont comme de l'écume passagère, le fond demeure le même), islamisé ici par les turcs mais resté chrétien là, à mi-chemin entre occident et orient, ne prend pas partie pour le parti indépendantiste albanais du Kosovo : malgré les crimes commis par les serbes, il reproche à ces indépendantistes leur radicalité haineuse qui détruit les rapports avec les peuples slaves. Cela lui sera reproché.

Kadaré est un conteur et un enchanteur. Il sait rendre compte du décalage entre la vision de son héros avec ce que comprend le lecteur ou le narrateur. Dans la *Niche de la honte*, il nous narre une coutume ottomane, celle de déposer la tête coupée de tous ceux qui se révoltent contre le sultan : administrateurs de provinces, généraux, gouverneurs. L'histoire est confiée à l'homme qui transporte cette tête des confins de l'empire jusqu'à Istamboul, du mieux qu'il peut. La tête coupée est justement celle d'Ali Pacha qui s'est révolté ; on assiste aux derniers jours du condamné, on décrit ses rêves de

puissance, la certitude qu'il a d'être un jour puni, ses passions amoureuses pour de belles grecques à la peau blanche... Alors que le fait nous donne du dégoût, Kadaré nous donne à penser et à sentir comme ces hommes pour qui une tête coupée est chose normale. Or ces hommes sont loin d'être des sauvages, ils ont un imaginaire riche, des rites, des respects délicats, des ambitions simples, ils suivent un code de l'honneur. Dans le *Pont aux trois arches*, Kadaré nous décrit la construction d'un pont sur une rivière de montagne, construction précédée de nombreux voyageurs s'inquiétant des routes, se renseignant sur les hommes. Ce pont prépare une invasion de peuples venus de l'est. Mais nul n'en fait cas, on a besoin de ce pont. La vision des gens du pays est concentré sur ce seul point : peut-on ou non faire enjamber la rivière par un pont ? Que va dire la rivière ? Les ingénieurs se démènent, affrontent bien des problèmes matériels, des difficultés d'approvisionnement, sans se douter de ce qui préoccupe les villageois réellement. A la fin des travaux, le pont est construit, les ingénieurs sont satisfaits, mais il manque trois hommes. En revanche, une tache rouge sanguinolente apparaît quelque jour après l'inauguration sur le crépi tout neuf : les villageois pour pacifier la rivière ont sacrifié ces hommes et ont muré leurs cadavres dans les piles du pont. Contraste entre deux logiques, entre deux conceptions s'ignorant de fait. Rappel d'où nous venons, de nos pratiques sacrificielles non pas disparues mais symbolisées, moins visibles.

Dans *Le Palais des rêves*, nous sommes sous l'administration ottomane. Le pouvoir a appris qu'un rêve produira une énorme révolte. Il faut donc la prévenir en notant ce rêve mais nul ne sait de quel cerveau il sortira. Une nuée de fonctionnaires est donc chargé de récolter tous les rêves de chaque nuit de tout le monde, de les faire parvenir à ce palais où ils sont classés, et analysés. Une étrange science est née, celle de détecter les signes précurseurs, distinctifs de rêves menaçants pour le pouvoir. Des enquêtes s'ensuivent auprès des dormeurs pour vérifier leur dangerosité éventuelle. Tout ce roman renvoie à ces antiques croyances que les rêves sont prémonitoires, capitaux, ont une existence plus réelle que le réel, conduisent les affaires humaines. Un jour, un homme reçoit une illumination, et se met en route ; des gens le suivent, des foules, il devient une force qui renverse les empires. Est-ce une image transposée du prophète Mahomet ?

Nous prendrons un dernier exemple avec *Avril brisé* qui narre la vieille tradition de la vendetta appelée «kanoun», qu'un jeune intellectuel récemment marié veut étudier de près. Le jeune couple entreprend un voyage vers les montagnes, vers des villages de plus en plus reculés, découvre que dans certains châteaux existe une administration parallèle, invisible, qui règle mes crimes de sang, les échanges autorisés quand il y a eu mort d'hommes. Celui qui a tué pour venger un affront ancestral se retire dans une tour d'où il ne sort plus. S'il le fait, il est en droit d'être tué. Personne n'a le droit de le rejoindre. On lui apporte seulement à manger et à boire. La femme de notre ethnologue sera enlevée ou, prise de fascination à son tour, ira d'elle même dans une de ces tours où se terre un jeune homme qui vient de tuer un ennemi de sa famille. Plus rien ne peut la sauver, elle a pris aussi sur elle la malédiction. La peur alors saisit son époux, une frayeur sacrée, celle où la vie redevient une tragédie. Il

comprend le sens de ces coutumes, la vision tragique qui en émane. D'antiques peurs l'habitent, le submergent, d'une force inconnue, décuplant son sentiment d'exister. Heureusement, son épouse pourra ressortir. La leçon est entendue.

Ce qui hante le plus les hommes et qui a donné naissance aux plus étranges coutumes et règles est le plus présent dans l'oeuvre de Kadaré : l'échange (potlach) en est le maître mot. Les dieux ont soif, il faut leur donner du sang pour obtenir d'eux de quoi vivre, les crimes entre hommes sont possibles mais régulées par le droit à la compensation (un bien matériel ou une victime en échange), les mariages sont l'occasion de soigneux marchandages (la vierge a plus de prix, on doit compenser le droit de retirer une fille à un clan), la mort n'a pas le droit de ravir si elle n'accorde pas un bénéfice, les pleurs sont un moyen de ne pas laisser le mort errer en ce monde. L'ethnologie nous a appris à considérer ces manières de pensée et de vivre mais nul ne songeait qu'elles étaient si près de nous, dans un pays européen si proche, et encore si vivantes. Il revient à Kadaré le mérite de nous l'avoir rappelé.

IV- Les chroniqueurs des sphères.

- [a) *Sphères* de P. Sloterdijck
- b) V. Woolf
- c) J. Kerouac
- d) G. Garcia Marquez
- e) A. Tabucchi]

Ce qu'il faut entendre par «sphère» est lié à l'oeuvre d'un philosophe allemand contemporain P. Sloterdijck dont le regard sur notre époque est précieux. Après avoir constaté l'échec de l'humanisme dans sa prétention à améliorer l'homme grâce à la culture et l'éducation dans un livre provocateur *Règles pour un parc humain* (1999), il entreprend en une longue fresque intitulée *Sphères* une relecture de l'histoire des mutations intellectuelles de l'homme. Notre façon de nous situer dans le monde est marquée par trois grands moments géométriques et géographiques : ce sont trois types de globalisation, trois façons de nous placer face au globe terrestre, de vivre la sphère dont la figure obsède l'esprit humain (souvenir du ventre maternel ? Forme géométrique parfaite ? Reconstitution à usage interne du cercle de l'horizon?). La première globalisation date des grecs se représentant le Ciel comme une sphère, une voûte étoilée, sous laquelle les hommes s'abritent (cf. le monde sublunaire d'Aristote), observant le mouvement régulier des astres, et en déduisant l'existence d'un dieu ordonnateur, puis se développe avec l'idée d'un Etre divin s'incarnant dans la réalité (le christianisme fait de Dieu un «grand englobeur», et un «centraliste»), enfin prend la tournure de régularités circulaires à découvrir (ce sont les lois scientifiques de Kepler, Newton). La deuxième globalisation prend sa source dans les découvertes de la rotondité de la terre par les marins (Christophe Colomb) et par l'établissement de cartes de plus en plus précises ; les hommes peuvent se joindre entre eux, et interagir sur leurs différents destins ; ce mouvement s'achève avec l'instauration d'une monnaie commune (le dollar) au XXème s., par des conflits mondiaux, par l'imposition de la culture occidentale à la planète. Enfin, nous serions entrés dans la troisième globalisation, celle où nous n'avons point à nous déplacer mais faisons venir le monde à nous, celle où nous englobons le monde, ne serait-ce que par le biais d'internet où le monde pénètre notre intérieur : «nous sommes devenus des marins électroniques capables de faire venir le monde à nous sur nos écrans»(propos recueillis au cours d'un entretien par N. Truong). Ce monde nouveau est lié à une disparition de l'espace, à un désir profond de nous trouver le plus vite possible à l'endroit voulu, de vivre dans une sorte de catalepsie permanente (moment d'absence). Les analyses de P. Virilio sont valides dans cette description de notre nouveau modèle de globalisation.

Ainsi, le monde occidental est devenu (ou on rêve qu'il le soit) une grande sphère de confort, un «grand intérieur climatisé, un habitacle protecteur, une grande couveuse immunitaire, une serre de luxe» où les machines nous proposent «des prestations maternelles», où l'idéologie se résume à cette

formule «tu désireras ce que les autres désirent à leur tour». Il n'y a plus de finitude à notre désir de consommer, nous pouvons consommer le monde sans fin car il n'y a plus de Dieu «plus de bouffeur supérieur». Que veut dire, dans ce cas, «faire venir le monde dans notre intérieur»? Il existe au fond de nous une faculté inaliénable, une «fonction dogmatique intérieure», la volonté de réussir nos vies, la force de fabriquer des convictions, une quasi philosophie en tant qu'activité du dimanche selon l'expression de Hegel, qui veut que nous avons besoin de nous recentrer de l'intérieur, de concilier les contraires et les images furieuses qui nous viennent du globe, un dimanche de la pensée qui rompt avec le «camp de concentration intellectuel où le travail forcé s'impose jour et nuit». Le philosophe G. Deleuze parlait déjà de la nécessité d'appuyer sur l'interrupteur (celui des media, par exemple) pour former des liens qui ne sont plus ceux que l'on impose.

Or de nombreux écrivains, ouverts sur le monde, ont réussi cette tâche d'enfermer dans un lieu, en une sorte de vortex intérieur, les seules facettes qui nous sont importantes, les relations entre éléments qui importent à notre espèce et à notre vie. Ce qu'ils ont réussi, c'est à retrouver le geste du Créateur prenant de la glaise et créant Adam, c'est-à-dire créant un vase creux. Etre un vase creux n'est pas négatif, c'est construire un lieu de résonance, un lieu où il se passe quelque chose (par exemple le corps-vase devient le lieu de l'esprit, de la pensée, de l'âme), c'est devenir «une cavité bénie». (*Ni le soleil ni la mort*, ch III, Hachette, 2003). L'image même de Dieu change alors : au lieu d'être au centre, Il nous demande à l'aider à constituer le monde car nous sommes dans une «démocratie» cosmique dont les sphères sont une manifestation. Nous sommes confrontés à la nécessité du virtuel, et non face au possible : le possible c'est un décalque du réel auquel il ne manque que la réalité, le virtuel c'est une oeuvre à faire, un problème à résoudre, une divergence à affirmer, une différence à réclamer, une visée à mettre en oeuvre (cette conviction intérieure qui est une force de virtualisation). Rendre les choses virtuelles c'est les retirer du circuit des échanges, c'est les soustraire à leur transformation en parois protectrices (les écrans du monde globalisé). Nous pouvons rester à la surface du monde ou bien construire une poche où convoquer le monde : cette poche ou sphère a l'avantage, non pas de nous isoler ou de cultiver un espace intime, mais de mettre en contact les éléments du monde selon des relations différentes de celles données par les grands offices de la pensée et du désir. La difficulté étant de construire cette sphère. La littérature peut montrer la voie.

Des écrivains ont, bien avant que ce phénomène puisse trouver sa verbalisation par Sloterdijk ou d'autres (Whitehead, Virilio, Deleuze), construit des «sphères» où les bruits du monde pouvaient trouver une chambre de résonance. Il ne s'agit plus d'une ville-phare de la déconstruction (Vienne), du constat d'une babélisation (Minotaure) ou d'une fréquentation des mythes (archétypes) mais d'une chronique de ce qui se passe à l'intérieur d'une sphère avaleuse: il ne s'agit pour autant pas d'introspection et de psychologie mais de la notation des effets infinis de résonance dans un monde mi-clos. Les bruits du monde parviennent encore mais sont brouillés par ceux issus de la sphère. De plus, ces chroniques nous renseignent bien mieux de l'état du monde que tout ce qui nous parvient à titre

d'informations extérieures parce qu'elles suivent les trajectoires d'un événement et sont comme autant de modélisations des faits. Ce que nous allons montrer.

Virginia Woolf. Modélisation par dépôts circulaires. Il existe plusieurs façons de creuser une sphère, dont celle de l'augmenter par des couches successives qui se déposent sur sa surface intérieure et la font ainsi gonfler. Faut-il en trouver la cause dans cette enfance en apparence choyée, celle d'un milieu artistique et raffiné (Adeline Virginia Stephen, née à Londres en 1846 a pour père Sir Leslie Stephen, écrivain éditeur célèbre, et pour mère Julia Duckworth, descendante d'une suivante de Marie Antoinette, très belle) ? Faut-il au contraire privilégier la même adolescence violentée par les abus sexuels que lui font subir ses demi-frères (son père et sa mère avaient tous deux des enfants d'un premier mariage) ? Faut-il l'imputer à la souffrance liée à la mort de son père, à ses tendances dépressives, à ses préférences pour les femmes, à son mariage réussi mais sans enfant avec Léopold Woolf, écrivain et éditeur ? Virginia Woolf reste une énigme : elle réunit un groupe d'intellectuels, mais elle aime être seule, elle fonde une maison d'édition (la Hogarth Press où, à compte d'auteur, elle publie ses romans) et constitue un groupe d'intellectuels (Bloomsbury tradition) mais connaît le succès de son vivant, elle rêve de changer de sexe (on la voit alors comme une pré-féministe) mais elle est heureuse avec son époux, elle se réfugie dans des souvenirs très traditionnels de vacances en Cornouailles mais elle utilise une technique narrative d'avant-garde faite de brisures et de monologues intérieurs, elle célèbre les sentiments discrets, les aveux murmurés, la délicatesse et se suicide en se jetant dans une rivière pour mettre fin à sa peur de devenir folle.

L'observation de ses romans (*La Promenade au phare*, *Les Vagues*, *Entre les actes*) fait apparaître la même façon impressionniste de décrire les êtres ; elle les saisit à mi-chemin entre la réalité d'une situation et la rêverie désirante qu'ils ont à chaque moment. La réalité teinte le désir et vice versa. Mais au-delà de cette technique, on notera l'instauration d'un **milieu se gonflant** : une grande maison de campagne où une femme, mère de nombreux enfants, accueille aussi des amis ou des étudiants de son époux (*La Promenade au phare*) ; ou bien un jardin où six enfants vont tisser leurs premiers liens affectifs et leurs premières rêveries, puis un collège qui les unit autour d'un septième personnage nommé Perceval, garçon dont la prestance les fascine et qui meurt d'une chute de cheval en Inde (*Les Vagues*) ; ou bien une pelouse où se joue une pièce de théâtre en plein air représentant les principaux épisodes de l'histoire de l'Angleterre mais où l'assistance faite de vieux voisins se connaissant vit par transposition une autre pièce de théâtre, celle de leurs sentiments passés et présents (*Entre les actes*). Les lieux ne sont pas décrits, ils sont des paravents sur lesquels se dessinent des fresques fugitives, des transparents pour des dessins d'ombres.

Ainsi, la maison de campagne de la *Promenade au phare* héberge un peintre solitaire, un époux perdu dans ses recherches, des enfants poursuivant chacun leur rêve de jeu, un pauvre étudiant dont l'avenir est bien incertain, mais ce qui tient cette maison c'est d'abord la maîtresse de maison attentive

au bonheur de chacun, laissant la rêverie de chacun trouver à se développer (elle épouse chaque rêverie, la comprend et l'aime) et lorsqu'elle mourra, le lieu s'effondre ; ensuite il y a le phare que l'on voit de la maison et que tous les pensionnaires projettent de visiter un jour (mais les étés passent sans que cela se réalise (ils iront au phare quand l'héroïne sera morte). Ce premier exemple indique le fonctionnement de la « sphère » : elle propulse sur sa surface intérieure les aspirations de chacun qui la distendent autant qu'atteindre le phare est impossible (le phare a ce double rôle d'être toujours plus éloigné, - la sphère se creuse – et d'être l'éclaircie constante – il est l'unité maintenant une possibilité de vivre).

De même, dans les *Vagues*, V. Woolf tente de reproduire le mouvement de la mer se jetant sur le rivage en donnant à ses six personnages l'occasion de décrire leurs sensations et leurs sentiments. Le roman les prend à différents moments de la journée (le matin, midi, l'après midi, le soir) qui sont aussi les étapes de l'existence (enfance, adolescence, maturité, vieillesse). Le point central qui joue le même rôle que le phare, c'est la disparition accidentelle d'un camarade de classe pour lequel ils ont éprouvé beaucoup d'affection (Perceval dont le nom évoque le héros médiéval de la quête du Graal, est en soi assez « plat », inconsistant mais il donne à ses existences un point de fuite) ; cet événement permet un étirement spatial et temporel : la vie des six personnages qui restent liés entre eux est marquée par un vide, une ouverture ou une béance qu'ils vont combler de mille affects et rêveries, de bonheurs et de tristesses, de regrets et d'aspirations. La sphère en est ainsi gonflée et colorée : une multitude d'échos, de voix croisées.

Le dernier roman de V. Woolf est *Entre les actes*. C'est peut-être le plus abouti quant à la construction d'une sphère : une pelouse, une assistance d'amis et voisins, une pièce de théâtre jouée par des amateurs. La pièce de théâtre est l'horizon fuyant (comme le phare ou Perceval) et l'on y joue des scènes patriotiques avec des déguisements approximatifs, les acteurs sont maladroits, le son et les voix sont incertaines. Devant des hommes et des femmes de différents âges écoutant puis dans les entractes, se levant, s'évitant, se recherchant, allant ici et là. C'est entre ces deux espaces que la « sphère » va se construire, repoussant les deux réalités en bordure de façon à y incruster d'autres formes et actions. Les souvenirs, les aspirations, les propos tenus, les gestes, les pensées personnelles vont tapisser le théâtre et la pelouse d'une autre représentation, intimiste et dense. Le roman s'achève par une évocation des hommes préhistoriques contemplant la nuit du haut d'une éminence : « le rideau se lève. Ils parlent ». La nuit c'est en somme l'espace créé de la sphère, la parole c'est cette faculté à tendre la sphère comme une bulle, à laisser le monde y entrer, pour s'y abriter : « la fenêtre est tout ciel, sans couleur. La maison a perdu toute sa puissance d'abri. La nuit triomphe, la nuit d'avant qu'il y ait des routes et des maisons, la nuit que contemplaient les hommes des cavernes du haut d'une éminence, parmi les rochers. Le rideau se lève. Ils parlent ».

Jack Kérouac. Modélisation par éviction. Célèbre représentant de la beatnik génération, J. Kérouac procède d'une autre façon pour creuser la sphère : il l'évide, racle les parois, à la recherche

d'une plénitude jamais atteinte. L'alcool, la méditation zen, la conviction donnée par le christianisme que le miracle existe, la musique ou le voyage sans fin sont des indices majeurs de cette tentative constante pour faire de la place pour qu'enfin surgissent l'événement suffisant, l'extase nécessaire et possible, la promesse jamais tenue. Il s'agit moins d'une quête que d'un effort pour ouvrir un champ libre où l'extraordinaire puisse loger. Reprenant l'expérience du poète Rimbaud de dérèglement de tous les sens, J. Kerouac traverse avec son ami Dean Moriarty les Etats Unis à bord de vieilles voitures, dans une course folle et vaine, n'aboutissant à rien d'autre que des rencontres ponctuelles, si ce n'est que ce mode de vie trépidant, anarchique, où le repos est signe de mort, permet des moments de grâce : l'ami Dean conduit à ce type de sommets, son énergie et sa soif de vivre amènent à des épuisements extrêmes, de même que l'absence de revenus, la dépense immédiate de l'argent gagné dans l'alcool, l'essence et la musique, les aventures amoureuses instables interdisent tout confort psychique. La sphère se creuse alors : rien ne se stabilise, la vie matérielle et morale est bousculée, l'émotif prime sur toute réflexion et sentiment, au profit d'une série d'instantanés sublimes d'excitation folle (une séance de jazz, de blues, un excès de vitesse, un paysage aperçu dans une sorte d'hallucination, une dispute, des retrouvailles qui ont nécessité de traverser les Etats Unis d'est en ouest...). Ces moments n'auraient pas de sens s'ils survenaient dans le cours de l'existence quotidienne, ils sont là parce que le reste a disparu, ou n'a plus d'importance. En effet, le quotidien de ces deux copains est d'une médiocrité affligeante : pauvres, faisant différents petits métiers minables, rencontrant de pauvres types sans envergure, cherchant une excitation permanente et une frénésie assez répétitive. Mais ils sont décidé de n'en pas tenir compte, ni pour maudire cette réalité ni pour l'oublier, ils la «décharnent», la rendant inconsistante pour noter le caractère extraordinaire de leur aventure (se saisir de toute possibilité offerte : vol d'une voiture, repas offert, travail temporaire, danse, nuit sans sommeil, écrire un poème, ...).

Les autres romans de Kérouac seront comme la nostalgie de cette expérience avec Dean que rien ne peut reproduire. Tous les efforts seront vains, la religion ne pourra apaiser son besoin d'exaltation, et il sombrera dans un alcoolisme détesté parce qu'il évoque celui de son père et obligé pour supporter qu'il n'y ait plus rien qui surgisse au sein de la sphère creuse. La sphère se peuple alors d'ombres plus tristes, de souvenirs et de moments d'espoir, qui rend ces romans émouvants et intéressants aussi. On pourra lire le livre de Carolyn Cassidy (l'épouse de Neal dont le pseudonyme est Dean Moriarty) *Sur ma route* (Denoël, 2000 ; titre original *Off the road* où «off» fait écho à «on» de *On the road*, comme «fermeture» ou «dehors» répondent à «ouverture» et «dedans») qui donne sa version quelque peu critique des aventures de Kérouac et de son ami, les admirant et notant leur déchéance qu'elle ne peut arrêter.

Garcia Marquez. Modélisation par l'intrusion. La sphère peut se former par l'intrusion d'éléments extérieurs qui subissent une transformation, ce qui, par contre coup, déforme la sphère. Sa

plasticité est mise à rude épreuve et se montre sous tous ses jours. Ce que la critique nomme «le réalisme magique» de Garcia Marquez, correspond bien à la transformation d'un fait en un fait de légende : par exemple, des gitans arrivent dans un village colombien ; comme ce sont des gens de l'orient, leur passage est vu comme s'ils arrivaient sur un tapis volant. Un fait est associé à son « ombre » : ce qui l'accompagne en rêveries, habitudes mentales, désirs interdits, références détournées, ironies voilées. La sphère l'accueille et le fait sien, lui enlève une part de sa spécificité pour le doter d'attributs fictifs.

Auteur colombien, né en 1928, dans un village oublié Aracataca, Gabriel Garcia Marquez devient journaliste (Cathagènes, Mexico, Madrid), puis rédige en dix sept jours le roman *Cent ans de solitude* (1967) dont le retentissement est mondial. La surprise est totale : il réussit à concilier la tradition latino-américaine fantastique avec un réalisme plus occidental. Nouvelles, romans, scenari l'imposent comme un des écrivains les plus originaux et imaginatifs. De nombreuses distinctions honorifiques lui sont accordées dont le Prix Nobel en 1982. Il demeure pourtant attaché à son premier amour : le journalisme. Son combat contre les dictatures d'Amérique du Sud constitue un autre aspect de sa personnalité.

Prenons un premier exemple ; *L'Automne du patriarche* (1975). Le récit est consacré à un dictateur que l'on suit depuis son enfance dans un milieu pauvre jusqu'à sa mort dans un palais déserté. Dès le départ, c'est un homme seul, inspirant la crainte, sans scrupule pour s'emparer du pouvoir, abusant de ses droits, incapable d'aimer mais rêvant secrètement d'aimer et d'être aimé, vendant son pays aux étrangers, rusé et fin politique. Ce dictateur est en soi une réalité assez banale en Amérique du Sud, un condensé de dictateurs comme il y en a et il y en aura. Rien de bien exceptionnel. Mais Garcia va introduire ces données dans un cadre particulier : la vie du dictateur est sous le regard que porte sur lui son sosie. En effet, le dictateur, pour ne pas s'exposer en public, a choisi de se faire représenter par un individu lui ressemblant, Patricio Aragonès, avec lequel il va vivre tous les jours, lui imposant de grossir quand il grossit, lui écrasant la plante des pieds parce qu'il a le pieds plats, le faisant vieillir à son rythme. Mais ce double qui endure ces caprices et à qui il vole sa vie, profite des derniers jours du général (le patriarche) pour lui dire ce qu'il pense de lui, pour lui retracer toute sa vie, on sans une pointe d'admiration, lui en montrer la vilenie et les turpitudes, ne rien laisser dans l'ombre de ses angoisses datant de son enfance. Le constat est cruel, implacable, et terrifie à son tour celui qui a terrifié pendant des années chacun.

C'est donc une vie passée au crible d'un regard très proche (celui du sosie), une émanation de la conscience du dictateur. Les faits sont présentés sous deux formes : celle que voudrait le général, celle que lui donne le sosie. La réputation et la notoriété du dictateur volent en éclats. Elles sont avalées par le discours non officiel, la vérité impudique, l'accusation accumulant les preuves. Le travail du discours du sosie aboutit à montrer au dictateur que tout dans sa vie est déjà oublié de tout le monde, qu'il ne restera rien de lui, que son souvenir est déjà effacé. C'est une superbe revanche de la sphère : on y a

introduit la cruauté et l'orgueil, elle l'a digérée et en a fait du néant.

Mais le roman le plus célèbre de Garcia Marquez est *Cent ans de solitude*. C'est l'histoire de la famille Buendia sur six générations, depuis le mariage de José Arcadio Buendia avec sa cousine Ursula Iguaran. Mariage jugé incestueux pour lequel on prophétise la naissance d'un enfant porteur d'une queue de cochon. Les jeunes gens s'enfuient (José Arcadio tue même un parent) et fondent le village imaginaire de Macondo. De leurs trois enfants naîtront de nombreux descendants aux aventures invraisemblables tandis qu'Ursula demeure pendant cent ans le témoin de leurs dérèglements (ses arrière-petits enfants jouent avec elle à la poupée tant elle s'est ratatinée, veulent lui arracher les yeux). Son époux finit ses jours dans la cour de la demeure, déclamant dans une langue que nul ne comprend et qui se révèle être le latin, attaché à un poteau avec une inscription : «je suis fou». Plusieurs événements étranges ont lieu au début : le village connaît une longue période où chacun perd la mémoire, une autre où plus personne ne peut dormir ; des gitans passent alors et sont bien reçus, leur chef Melquiadès rétablit la mémoire de tous, apportent des inventions (la lunette astronomique, la glace) ; un prêtre aussi s'installe et pour convaincre les fidèles est doué du pouvoir de lévitation (il lui suffit de boire du chocolat chaud pour léviter) ; une guerre se déclare où le second fils Auréliano s'illustre comme héros de la liberté, puis se retire dans son laboratoire pour fabriquer des petits poissons en or ; un de ses dix sept enfants est l'homme du progrès, amenant le train à Macondo, et le cinéma (tout ce qu'il entreprend réussit financièrement et ses amours sont tout autant foisonnantes). Une entreprise étrangère s'installe et, à la suite d'une grève des ouvriers, fait intervenir l'armée : les ouvriers sont jetés à la mer. Un déluge de quatre ans commence alors. Le déclin commence pour cette famille dont un des représentants est élevé dans le secret espoir qu'il soit un jour pape. Le dernier descendant, Aureliano Babilonia, préfère lire les parchemins laissés par Melquiadès, le gitan, afin de savoir le destin de sa famille. Il tombe follement amoureux de sa tante (amours réciproques) laquelle met au monde cet enfant annoncé avec une queue de cochon. La mère meurt en couches et le père désespéré court dans les rues désertes de Macondo ; un clochard lui offre à boire, il oublie son chagrin mais au matin se souvient de son fils : le nouveau né, abandonné, est en train d'être dévoré par des fourmis. Tout était écrit dans le parchemin. Fin d'une lignée.

Le réalisme magique de Garcia Marquez a été analysée comme l'intrusion d'événements surnaturels au sein d'une réalité assez crue. On aurait intérêt à comprendre que la réalité banale est happée au sein d'un vortex constitué de passions, de superstitions, de coutumes qui ne sont plus comprises, de légendes et de rumeurs. C'est le village fictif Macondo qui est la caisse de résonance donnant aux événements leur coloration étrange. De quoi est faite Macondo ? Garcia Marquez reconnaît avoir été influencé par trois types de récit : la *Bible*, l'*Odyssée* et *Gargantua*. Ainsi, prenons le couple initial : il reproduit celui d'Adam et d'Eve, chassés et s'installant en une terre promise (Exode) donnant naissance à une descendance marquée par de curieuses dispositions mais vouée à la disparition (apocalypse) ; Aurélio Buendia a tout d'un patriarche, organisant les récoltes, veillant au bien de

chacun, poussant aux développements techniques ; l'épisode du déluge à Macondo est aussi une référence nette à la *Bible*. Son fils, le colonel Auréliano, est plus sur le modèle odysseén : un homme errant et revenant s'enfermer dans son laboratoire, pour y oublier sa vie antérieure faite de combats qui n'ont mené à rien, si ce n'est à découvrir la violence du monde extérieur. Quant à l'aspect rabelaisien, on le trouve dans la description d'amours torrides, comme celui d'une Buendia qu'entoure toujours des nuées de papillons et dont l'amant, d'une brutalité bestiale, finit hémiparalysé.

Mais ces références doivent être saisies comme le filtre permettant à l'histoire de cette famille d'entrer dans la sphère, comme trois paramètres modifiant les faits et leur donnant des conséquences imprévues et des tournures surnaturelles ; l'histoire des individus entre alors dans une chambre d'échos, qui la déforme. Il y a comme des anamorphoses, des dérèglements réguliers et liés à un algorithme. Il ne s'agit pas de faire ressembler le fait introduit avec le fait mythique (comme chez Joyce) mais de l'amener à un point de rupture, d'excès, de bizarrerie folle. Le fait se développe en amont (on lui invente des causes) ou en aval (on en voit les effets). Considérons l'évangélisation de ce village par le père Nicanor : tel un saint, ce prêtre surprend les villageois par ces dons de lévitation, de quoi leur faire admirer sa religion. En consommant du chocolat chaud, il peut léviter ; on accorde au bien être d'une boisson chaude, à un arôme s'élevant une conséquence ultime propre au domaine religieux, à savoir la lévitation. Le fait physique se continue en un fait fantastique, une continuité nouvelle alors se crée, reliant le sensible au spirituel.

La sphère agit, elle ne fait pas qu'enregistrer, elle délivre les faits de leur contingence et de leurs strictes limites.

L'oeuvre de Garcia Marquez se poursuit dans cette direction. Il faut toujours surveiller avec lui le lieu même où va s'inscrire l'histoire : un couvent, un bureau, un bateau... Ce lieu somme toute microscopique devient lieu de bouillonnements internes.

D'autres auteurs mériteraient cette clef de lecture pour nous interroger sur d'autres modélisations possibles de la sphère. Nous citerons à titre indicatif **Antonio Tabucchi** dont l'oeuvre est en cours. Un film d'Alain Corneau (1989) tiré de son roman *Nocturne indien* (1984) révèle, là encore, une façon d'exister des sphères. Le héros, M. Rossignol, d'origine lointaine portugaise, part en Inde à la recherche d'un ami disparu; M. Nightingale. Les lettres qu'il a reçues de son ami, lui permettent de retrouver tant bien que mal la trace de personnes qui l'ont vu : une prostituée de Dehli, un médecin de l'hôpital à Calcutta, un théosophe à Poona... D'autres personnes se mettent au travers de sa quête : un voyageur dans un train, un enfant difforme avec sa soeur capable de prédire, un prêtre à Goa (où il doit faire des recherches dans les archives portugaises), une journaliste occidentale. A tous ces visages on peut ajouter les figurations des nombreux dieux indiens, figurations énigmatiques et inquiétantes. Sur une plage déserte, un début de solution est donné au lecteur quand Rossignol découvre qu'en anglais

Nithingale signifie aussi rossignol. Est-il atteint d'un dédoublement de personnalité ? Ces dieux aux trois visages (comme Brahma), ces gens qui se souviennent à peine de son ami, ces documents médicaux en pile et ces archives, tout cela est le signe manifeste de l'érosion de nos vies. Nul ne fait attention à personne, personne ne le reconnaît comme Nightingale ni ne veut le connaître comme Rossignol. La dernière scène est encore plus étrange : dans une salle de restaurant, où il dîne avec la journaliste dont c'est le dernier jour en Inde, il signale une table à sa convive ; on ne voit que le dos de l'homme qui y est assis ; une fois le repas achevé, ils s'approchent de la table, le même repas que le leur a été consommé et le restaurateur leur annonce qu'un homme a demandé à payer leur repas. Qui était-ce donc ? Tabucchi fait dire alors à son héros : «Il m'a longtemps cherché, et maintenant qu'il m'a trouvé, il n'a plus envie de me trouver. Et moi, de mon côté, je n'ai pas envie qu'il me trouve? Tous les deux, nous pensons exactement la même chose, et nous nous contentons de nous regarder.»

La sphère accapare ici des moments autobiographiques (la recherche de soi) et des demandes contemporaines (comprendre le monde, l'Inde si étrange, si fermée à nos mentalités) et les dedouble, les place en deux endroits, comme si nous ne pouvions voir notre vie que si elle se jouait ailleurs, dans un second monde (ici indien). Ce que nous serions si nous étions placé en une autre culture, est à la fois identique et autre : il y a dans nos vies une part de nous qui, irréductiblement, nous échappe.

Modélisation par découplage.

Conclusion générale.

Il faudrait étudier les relations entre cette littérature mondiale et les littératures nationales, par exemple la française, en raison même de l'extraordinaire essor de la traduction. La traduction est devenue un métier à part entière, avec ses règles et ses théoriciens. On est loin du temps des belles infidèles et un livre est de nos jours très vite traduit en plusieurs langues simultanées. Cela ne peut qu'accroître les possibles influences. Les limites territoriales culturelles sont-elles en train de disparaître ? On peut penser l'inverse : la traduction renforce le périmètre culturel en le dotant d'expériences frontalières qui l'habituent à autant de situations possibles qu'une culture historiquement pourrait rencontrer, à la façon d'une immunisation (vaccinations, mithridatisations, pourrait-on dire aussi, soit des tests expérimentés ailleurs) car la littérature fonctionne comme un lieu où les représentations et les réalités trouvent à se rencontrer et à dégager des constantes. (cf. cours : Les Terres gastes de la littérature française, Introduction).

Une deuxième remarque est à faire : y-a-t-il répartition de la production littéraire ? Le poids des intérêts économiques doit être évalué : certaines cultures (pays) sont chargées au niveau mondial à fournir des récits pour un certain type de public. Quand on regarde l'attribution des Prix Nobel, on s'aperçoit que certains types de prix reviennent toujours à certaines nations (le Nobel de l'économie aux américains, celui de chimie aux allemands, etc.) ; le Nobel de la littérature est réservé aux pays latins ou du tiers monde. Il est évident que les formes traditionnelles d'une culture sont envisagées comme autant de produits pouvant s'inscrire dans une stratégie marchande : telle culture manquant d'un produit est donc fournie dans sa demande par telle autre culture; telle culture est cantonnée dans un genre spécifique identifiable. Les media aideront à la promotion nécessaire. Il suffit de regarder ce qui se passe dans le domaine cinématographique les films d'action aux Etats Unis, les films de couple à la France...). Mais à ces tendances, s'oppose la vrai talent qui se moque de ces usages ; il se signale par le seul souci qui l'anime, la recherche d'une vérité non aperçue - et non pas la description d'un état du monde (dans ce cas, le lecteur est assimilé à un touriste amoureux de dépaysements momentanés ou de situations imaginaires codées).

Enfin, nous pensons que la littérature dans ses parties les plus dynamiques s'engage dans une nouvelle problématique, une nouvelle façon de «se préoccuper», d'entrer en souci («Sorge» selon la philosophie du Dasein heideggerien, à savoir un souci métaphysique, celui de trouver l'Etre au travers des étants). Une fois la vibration de ce souci produite, elle ne saurait que se répandre. La problématique pourrait se présenter comme suit : il s'agit de comprendre que tout phénomène est le produit de deux faits, la conjugaison trompeuse de deux événements de nature différente qu'une distance réussit à faire fusionner et à faire croire un. Le monde n'est pas tant «énigmatique» que nous obligeant à «marcher de façon bancal, un pied sur une marche et l'autre sur une plus basse ou plus haute». Le questionnement

qui s'ensuit est alors de savoir comment maintenir cette allure synonyme de doubles ou multiples appartenances à dégager.