

HÉLÈNE CIXOUS

**LETTRES
DE FUITE**

Séminaire 2001-2004

ÉDITION
DE MARTA SEGARRA

nrf

GALLIMARD

DE LA MÊME AUTRICE

Aux Éditions Gallimard

LA, 1976 ; rééd. Des femmes – Antoinette Fouque, 1979
LE LIVRE DE PROMÉTHÉA, 1983
LES SANS ARCHE D'ADEL ABDESSEMED et autres coups de balai, « Art et Artistes », 2018
RUINES BIEN RANGÉES, 2020

Aux Éditions Galilée

VOILES, avec Jacques Derrida, 1998
LES RÊVERIES DE LA FEMME SAUVAGE. Scènes primitives, 2000
LE JOUR OÙ JE N'ÉTAIS PAS LÀ, 2000
PORTRAIT DE JACQUES DERRIDA EN JEUNE SAINT JUIF, 2001
ROUEN, LA TRENTIÈME NUIT DE MAI '31, 2001
BENJAMIN À MONTAIGNE. Il ne faut pas le dire, 2001
MANHATTAN. Lettres de la préhistoire, 2002
RÊVE JE TE DIS, 2003
L'AMOUR DU LOUP et autres remords, 2003
TOURS PROMISES, 2004
LE TABLIER DE SIMON HANTAÏ, 2005
RENCONTRE TERRESTRE, avec Frédéric-Yves Jeannet, 2005
L'AMOUR MÊME. Dans la boîte aux lettres, 2005
INSISTER. À Jacques Derrida, 2006
HYPERRÊVE, 2006
LE VOISIN DE ZÉRO. Sam Beckett, 2007
SI PRÈS, 2007
CIGUË. Vieilles femmes en fleurs, 2008
PHILIPPINES. Prédelles, 2009
ÈVE S'ÉVADE. La Ruine et la Vie, 2009
LE RIRE DE LA MÉDUSE et autres ironies, 2010
DOUBLE OUBLI DE L'ORANG-OUTANG, 2010
ENTRETIEN DE LA BLESSURE. Sur Jean Genet, 2011
REVIREMENTS. Dans l'antarctique du cœur, 2011
LE VOYAGE DE LA RACINE ALECHINSKY, 2012
ABSTRACTS ET BRÈVES CHRONIQUES DU TEMPS I. Chapitre Los, 2012
AYAÏ !, accompagné d'Adel Abdessemed, 2013
LE DÉTRÔNEMENT DE LA MORT. Journal du Chapitre Los, 2014
HOMÈRE EST MORTE..., 2014, *Prix Marguerite Duras, Prix de la langue française*

Suite des œuvres d'Hélène Cixous en fin de volume

LETTRES DE FUITE

HÉLÈNE CIXOUS

LETTRES DE FUITE

SÉMINAIRE

2001-2004

Édition de Marta Segarra

nrf

GALLIMARD

Ce volume, je dois à la vérité de dire que moi-même je n'en ai pas eu l'idée. Il n'aurait jamais existé si Marta Segarra ne l'avait pas porté, composé, désiré, avec un engagement de l'esprit et du cœur qui, aussi loin que je puisse feuilleter ma mémoire, est sans pareil. Elle est l'autre auteur, ou l'autre mère, la passionnée, l'adoptive de ces travaux dont les dimensions et l'étendue n'ont jamais fait vaciller son ardeur. Je me sentirais coupable d'être la cause d'un tel labeur si je n'avais pas eu la chance joyeuse de voir l'admirable Marta œuvrer avec plaisir et légèreté.

HÉLÈNE CIXOUS

INTRODUCTION

Écrivaine, femme de théâtre, poéticienne, Hélène Cixous est également une professeure et une penseuse dont le rayonnement est international. Son travail théorique et critique se déploie dans de nombreux essais – si toutefois ce terme a un sens dans une œuvre protéenne qui fait exploser les genres et les catégories –, mais il a surtout été élaboré publiquement au séminaire qu'elle donne annuellement depuis près d'une cinquantaine d'années.

La date exacte du commencement de ce séminaire, toujours en cours, est difficile à établir : dans un entretien¹, Hélène Cixous fait coïncider son début avec la création de l'université expérimentale de Vincennes – dont elle a été l'une des fondatrices principales –, en 1969. Elle précise cependant que dans cette première étape ses enseignements portaient essentiellement sur la littérature en anglais, et qu'elle n'a pu mettre en œuvre un séminaire correspondant à sa conception de la littérature comme un continuum sans frontières nationales, temporelles ou linguistiques, qu'en 1974, grâce à la création du doctorat d'études féminines et, puis, du Centre d'études féminines à l'université de Vincennes, des formations qu'elle a dirigées jusqu'aux années deux mille. Le Séminaire – comme le désignent ses participants dans un mélange de familiarité et d'affection – a été également associé au Collège international de philosophie depuis sa fondation en 1983.

1. Entretien avec Laurent Dubreuil (professeur à l'université Cornell qui a fait une thèse avec Hélène Cixous) inclus dans le film *Nos premiers séminaires* (image, montage et réalisation par L. Dubreuil, 2019). Disponible en ligne : https://vod.video.cornell.edu/media/1_t9z6xxl5.

Ce travail de réflexion si durable et fouillé est présenté régulièrement à un public international, au début composé surtout par des étudiantes et des étudiants, mais de plus en plus par des personnes d'occupations et d'âges divers, de dix-huit à quatre-vingt-quinze ans. C'est pour faire cette expérience de vie continuée avec littérature et philosophie que l'on suit le Séminaire d'une année à l'autre et d'une décennie à l'autre. Hélène Cixous y fait une lecture savante mais très personnelle de la grande littérature universelle (nous retrouverons dans ce volume Eschyle, Balzac, Dostoïevski, Freud, Joyce, Kafka, Thomas Bernhard, et surtout Proust, mais aussi l'*Odyssee* et l'Ancien Testament, parmi bien d'autres œuvres), jointe à la philosophie, non seulement par son dialogue fertile avec Jacques Derrida, mais aussi parce que cette lecture s'ouvre à l'interprétation du monde. Dans les mots d'Hélène Cixous : « La littérature est juste, parce qu'elle nous donne l'occasion d'apprendre [...] à lire tout, à tout lire, aussi bien un texte littéraire qu'un visage, la configuration d'une table, un événement, une structure¹. » C'est pourquoi le Séminaire appartient pleinement à ce qui a été appelé l'époque « glorieuse » (1960-1980), et si influente, de la pensée française, aux côtés des séminaires de Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan ou Roland Barthes, que Cixous a par ailleurs bien connus. Cependant, si les séminaires de ces intellectuels ont déjà fait l'objet d'éditions – suivant des principes très divers –, celui d'Hélène Cixous restait inédit en français². Le fait qu'elle soit une femme à côté de ces « grands hommes » a sans doute contribué à ce manque de visibilité de son enseignement oral, ce fait étant peut-être aussi aggravé par l'identification du Séminaire aux « études féminines » – appelées plus tard études de genre – et même au Mouvement de libération des femmes, dans lequel Hélène Cixous, sa personne et son œuvre, a joué un rôle important. L'histoire littéraire française, jusqu'à très récemment, a couvert d'un voile de silence les écrits de femmes de cette période.

Le Séminaire a eu, pendant des années, comme intitulé général « Poétique de la différence sexuelle », mais dès qu'on l'aborde, on se rend compte qu'il est loin de porter exclusivement sur *les femmes* ou

1. Séance du 13 mars 2004.

2. Une ancienne participante au séminaire, Verena A. Conley (maintenant professeure à l'université Harvard), a réalisé la traduction en anglais et l'édition d'une sélection des séminaires qu'Hélène Cixous a donnés de 1980 à 1986 (en deux volumes publiés par l'Université du Minnesota en 1990-1991 : *Reading with Clarice Lispector* et *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*), mais rien de semblable n'a été entrepris pour la version originale en français.

même sur les femmes autrices ; il fait une place essentielle en revanche au désir, à l'amour et à la sexualité. Cependant, il faut comprendre d'emblée que « la sexualité, l'érotisme, n'est absolument pas enfermable ou assignable à un sexe, à une espèce, à un genre, ni aucun des phénomènes qui relèvent d'Éros, de Thanatos. Ni la vie, ni la mort, ni l'amour, ni le désir ne sont définissables et contenables dans une espèce ou une manifestation qui serait humaine. Tout se propage, par équivalences, par métaphores ; mais ce n'est pas un procédé littéraire, c'est une vision du monde¹ ».

Les difficultés d'ordre matériel que présente l'édition d'un séminaire oral ont aussi joué un rôle dans cette histoire d'invisibilisation. L'oralité du séminaire d'Hélène Cixous est un trait décisif : à la différence de Barthes, Derrida ou Foucault, elle n'a jamais rédigé un texte destiné à être lu au Séminaire avec peu de variations (comme le faisait Derrida), mais elle n'utilise même pas de fiches ou de notes développées (comme en avaient l'habitude Barthes et Foucault). Les traces écrites du Séminaire sont minimales, composées surtout de photocopies des textes analysés, souvent copieusement soulignés et avec quelques mots clefs inscrits dans la marge, ainsi que des feuilles ou des Post-it contenant seulement quelques mots, parfois un morceau de phrase ressemblant à un titre². Depuis le début – si nous prenons 1974 comme date initiale – le Séminaire a été enregistré, mais les enregistrements n'ont été conservés qu'à partir de 1999 (ils sont accessibles à des fins de recherche à la Bibliothèque nationale de France³).

Ce projet vise à publier progressivement l'intégralité de ce séminaire, un travail presque herculéen. Nous disposons en effet de plus

1. Mots prononcés par Hélène Cixous le 29 mai 2004, date de la dernière séance incluse dans ce volume.

2. Nous en avons utilisé quelques-uns pour intituler chacune des séances lorsqu'elles ne portaient pas un titre explicité par Hélène Cixous, ainsi que chacune des trois années regroupées dans le présent volume.

3. De 1976 à 2003, Marguerite Sandré, enseignante qui exerçait des fonctions bénévoles de secrétariat, a enregistré toutes les séances – sauf quelques absences exceptionnelles où elle se faisait remplacer –, dont elle effectuait une transcription abrégée à l'usage exclusif d'Hélène Cixous, afin que celle-ci pût avoir une mémoire des textes qu'elle choisissait et des lectures qu'elle en faisait. Malheureusement, après le décryptage, les cassettes étaient réutilisées, ce qui fait que seuls quelques enregistrements isolés effectués par d'autres personnes qui suivaient le séminaire entre 1974 et 1999 ont été conservés. À partir de janvier 1999, Manuel Irniger (qui a aussi entrepris des enregistrements vidéo) et Eric Prenowitz – deux chercheurs à l'époque très actifs au Séminaire – ont pris la relève des enregistrements, qu'ils ont conservés. Depuis 2008, c'est surtout Annie Joëlle Ripoll qui s'est chargée du suivi des enregistrements, aidée de M. Irniger et d'E. Prenowitz. Les notes d'Hélène Cixous et les enregistrements correspondant aux trois années recueillies dans ce volume, ainsi que la totalité des transcriptions de M. Sandré, se trouvent au Fonds Hélène Cixous de la Bibliothèque nationale de France, sous la responsabilité de Marie Odile Germain (Conservateur général honoraire au département des Manuscrits de la BnF). Pour une description des archives, voir, sur le site de la BnF : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc12858v>.

de mille deux cents heures d'enregistrements sonores et, pour une partie, visuels, de quelque douze mille pages de transcriptions et d'une large vingtaine de cartons contenant des photocopies et des notes elliptiques. La question s'est imposée : par où commencer ? Suivre l'ordre chronologique ascendant et débiter donc par le premier séminaire dont on a des traces était peu pertinent, puisqu'on ne dispose pas d'enregistrements des premiers vingt-cinq ans, seulement des transcriptions fragmentaires. L'ordre chronologique descendant n'était pas possible non plus puisque le séminaire est toujours vivant et ne comporte donc pas de « fin ». Nous avons alors pris la décision de commencer par un volume regroupant trois années de séminaire (à raison de treize à quinze séances par an, d'une durée d'entre quatre et cinq heures chacune) : les années 2001-2002, 2002-2003 et 2003-2004.

Les raisons principales d'un tel choix sont de deux ordres : le premier est thématique, puisque le séminaire s'organise, en général, en des cycles qui se poursuivent pendant plusieurs années (trois en moyenne). Les trois années de ce volume ont une unité thématique autour de la perte, la mort et la guerre – mais aussi de l'amour, la beauté et la vie. On pourrait objecter que ces motifs reviennent souvent chez Hélène Cixous, et que les « cycles » marqués par des titres qui se déclinent en I, II, III... pendant quelques années sont – selon Cixous elle-même – en partie dus à l'obligation administrative de fixer un calendrier, une liste de lectures et un argumentaire bien des mois à l'avance, tandis qu'elle préfère laisser une part à l'improvisation et, surtout, aux thèmes qu'impose l'actualité politique du moment.

En effet, si on peut avoir l'impression superficielle que le Séminaire se situe au-delà ou au-dessus de son époque, en réalité, ses lectures de textes parfois très lointains dans le temps, comme la Bible ou les tragiques grecs, sont toujours attentives à ce qui se passe sur la scène du monde. Ainsi, la deuxième raison du choix de ces trois années de séminaire est d'ordre historique : la première séance de l'année 2001-2002, tenue le 10 novembre 2001, fait un sort aux attentats du 11 septembre tout proche, mais aussi, étant la veille de la fête de l'armistice, à la Première Guerre mondiale, ainsi qu'à la Seconde, à travers un récit de Thomas Bernhard. La dernière séance de l'année 2003-2004, de son côté, a consisté en un dialogue entre Hélène Cixous et Jacques Derrida (depuis une dizaine d'années, ils avaient l'habitude de donner ensemble une séance par an, au mois de juin). Consacré à l'amitié, l'amour, la mort et le deuil, ce fut le dernier dialogue public des deux penseurs et amis. Ce premier

volume du séminaire s'ouvre et se ferme donc sur deux événements historiquement marquants : les attentats de New York et le décès de Jacques Derrida, survenu en octobre 2004.

Cependant, nous n'avons pas inclus dans le volume la transcription de cette dernière séance, conformément à la volonté des ayants droit de Jacques Derrida, mais aussi et surtout en raison d'une des règles que nous nous sommes imposée, celle de n'inclure dans cette version du séminaire d'Hélène Cixous que sa voix, même si une des caractéristiques principales du Séminaire est sa polyphonie. Cixous invitait souvent des écrivaines et des écrivains, ainsi que des universitaires et des scientifiques, à intervenir, parfois régulièrement, au Séminaire. Elle répondait ensuite à ces interventions, qui entraînaient aussi des questions de la part du public¹. D'un autre côté, le Séminaire, surtout jusqu'au début des années deux mille, avait un versant pédagogique : il était suivi par ceux et celles qu'Hélène Cixous appelait « mes chercheurs », dont elle encadrait la thèse de doctorat, ainsi que par d'autres étudiants et, surtout, des étudiantes de l'Université de Vincennes, devenue Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, ou provenant d'autres établissements français et étrangers. Ces étudiants exposaient leur travail, en lisant des textes ou des questions adressées à Hélène Cixous, qui y répondait longuement. Tous ces exposés, conférences et interventions, ainsi que, logiquement, les réponses de Cixous, n'ont pas été inclus dans ce volume², ce qui l'éloigne de ce qui pourrait être appelé « l'expérience Séminaire », mais qui lui donne, à notre avis, plus de cohérence et de lisibilité ; la voix d'Hélène Cixous redouble ainsi de force et de séduction, pour nous entraîner dans ses lectures qui s'arrêtent parfois au détail le plus minuscule, et d'autres fois survolent les textes en établissant des parentés inaperçues entre eux. Bien des commentaires de Cixous sur des circonstances du moment, parfois anecdotiques – mais toujours aigus et souvent amusants –, ont aussi été éliminés, puisqu'ils n'étaient pas faits pour être lus

1. Cette règle explique la longueur irrégulière des chapitres, dont chacun est consacré à une séance, et nous a même obligée à supprimer la reproduction de six séances (dont deux consacrées au dialogue avec Jacques Derrida) – leurs enregistrements et transcriptions se trouvent dans le Fonds Cixous de la BnF, à la disposition des personnes intéressées.

2. Les raisons qui nous ont portée à effectuer ce que certains pourraient sentir comme une mutilation sont, en bonne partie, d'ordre pragmatique : souvent, les interventions d'autres personnes n'ont pas été bien captées et sont donc difficiles à suivre, voire inaudibles ; en outre, il aurait fallu, pour des raisons légales, contacter tous les intervenants pour leur demander la permission de reproduire leurs travaux ou leurs questions, ce qui s'avérait souvent impossible, car nous n'avions pas le moyen de les identifier ; quant aux exposés des étudiants, les inclure posait aussi des questions éthiques puisqu'ils n'étaient pas destinés à la publication. Il a donc fallu tout supprimer ; ne reproduire que certaines interventions aurait été incohérent.

mais pour être entendus par un public connaisseur et complice, qui pouvait interpréter leur ironie ou leur désinvolture sans se tromper de registre ; transcrits, ils auraient pu sembler des digressions hors propos et, dans certains cas, ils auraient même été incompréhensibles en dehors de l'actualité française immédiate.

En revanche, l'Histoire traverse en permanence le Séminaire, comme le politique, mais il s'agit d'une histoire et d'une position politique qui, tel que Cixous l'exprime, passe par la lecture, dans le sens large auquel nous avons fait référence : « Si on me demandait de résumer ma position politique, elle passerait par la lecture. Lire est le premier geste qu'il faut faire. Et donc je me dis toujours qu'heureusement il y a un lieu où nous pouvons lire et où personne n'est là pour demander à quoi ça sert ; moi, je sais à quoi ça sert. » La lecture, comme elle le spécifie dans cette même séance¹, sert à préserver l'humanité des forces de la destruction, de la pulsion de mort, de la bêtise : « J'éprouve, et j'espère que vous l'éprouvez avec moi, qu'ici, ensemble, nous faisons quelque chose de l'ordre de la réponse la plus délicate à ce qui veut détruire l'humain, à ce qui veut rendre imbécile : nous lisons [...] attentivement, longuement. » Cette lecture, dont Héléne Cixous est le guide patient et parfois même visionnaire, a eu comme effet de créer une communauté de lecteurs et de lectrices – souvent, mais pas exclusivement, des adeptes aussi de l'œuvre de l'autrice elle-même – qui prennent le temps de lire avec tous leurs sens aiguisés. La durée est un élément essentiel et caractéristique du Séminaire², qui est composé de très longues séances (entre quatre et cinq heures, parfois plus, interrompues par une brève pause), une longueur nécessaire pour mener à bien ces lectures si minutieuses et si riches. Ce volume nécessite aussi un temps de lecture long ; cependant, comme pour un certain cinéma d'auteur, cette longueur nous paraît indispensable à l'effet que le texte produit. Nous nous installons, comme les spectateurs d'un film ou d'une pièce de théâtre, dans une autre durée qui nous fait traverser, envoûtés, le temps ordinaire, suivant un rythme qui n'est ni rapide ni lent mais qui obéit à d'autres paramètres, ceux de la littérature telle que la conçoit Héléne Cixous.

Si ce séminaire est en prise avec l'Histoire et le politique, il constitue surtout un hommage à la littérature ; pas un monument en pierre, vertical, qui célébrerait un « patrimoine » national ou mondial, mais

1. Séance du 8 novembre 2003.

2. Voir l'entretien avec Laurent Dubreuil, dans le film cité *Nos premiers séminaires* (2019).

un hommage vibrant, vivant, infini, qui reconnaît et exalte les « puissances autres » de la littérature. Cet hommage résonne d'autant plus fortement dans les circonstances exceptionnelles qui ont entouré la finalisation de cette édition, au printemps 2020, quand le monde s'est vu frappé par cette pandémie qui nous a rappelés à notre infinie vulnérabilité. Plus de quinze ans avant, Hélène Cixous prononçait ces mots toujours et plus que jamais d'actualité : « Je me disais ce matin : heureusement qu'il y a la littérature. Je la bénis. Je me dis qu'elle est quand même l'art de la langue, l'art de frotter des affects les uns contre les autres pour que surgissent des étincelles de mot ; elle est l'immense table de l'intelligence, qui saisit les vibrations les plus cachées. Je me disais aussi que dans sa fragilité, dans son côté désarmé, elle est absolument indispensable¹. »

NOTE SUR L'ÉDITION

Pour les citations reproduites dans le volume, nous avons pris les éditions utilisées par Hélène Cixous quand nous avons pu les identifier, sauf dans les cas – notamment celui de Marcel Proust – où elle utilisait indistinctement plusieurs éditions différentes, pour des raisons parfois purement utilitaires comme la facilité d'en faire des photocopies, étant donné que le Séminaire n'était pas destiné à la publication et qu'il n'a jamais été conçu comme un travail universitaire dans le sens traditionnel du terme. En ce qui concerne *À la recherche du temps perdu*, nous avons unifié toutes les citations en nous basant sur l'édition la plus récente de la « Bibliothèque de la Pléiade », celle de Jean-Yves Tadié parue entre 1987 et 1989. En général, nous avons évité l'anachronisme qui consisterait à prendre pour référence des éditions postérieures au moment du Séminaire ; par exemple, pour Stendhal, nous avons gardé les citations de l'édition de 1948 dans la Pléiade, celle dont se servait Hélène Cixous, au lieu de la plus récente (parue entre 2005 et 2014). Le cas de Kafka est encore différent, puisque, souvent, elle utilisait une édition allemande en improvisant la traduction et en se référant en même temps à plus d'une traduction en français, faisant parfois des commentaires sur les choix des traducteurs. Il existe encore un autre cas de figure, lorsqu'elle analysait des textes grecs en employant une traduction élaborée par un de ses étudiants ou qu'elle improvisait la traduction de textes latins à partir de l'original.

1. Séance du 13 mars 2004.

Concernant les Notes, nous avons pris le parti d'en réduire le nombre, pour ne pas alourdir la lecture. Ainsi, quand Hélène Cixous cite un texte *in extenso*, nous ne marquons en Notes que les changements de page ; quand il y a une citation sans référence, elle correspond à la même page que la note immédiatement précédente.

Ce travail d'édition de l'intégralité du séminaire d'Hélène Cixous est forcément un travail d'équipe. Nous citons ci-après, par ordre alphabétique, les noms des personnes qui ont généreusement contribué à l'édition du présent volume. Comment les remercier comme il convient ? Mais il faut aussi et surtout remercier Hélène Cixous elle-même, non seulement pour son enseignement magistral, dans le vrai sens du terme, qui a changé la façon de lire et donc de voir le monde de tant de personnes au long de ces décennies, mais aussi pour la mise à disposition de tous les matériaux et pour la confiance totale qu'elle nous a témoignée concernant les choix éditoriaux.

MARTA SEGARRA

Mai 2020

Responsable de l'édition de ce volume : Marta Segarra.

Coresponsables du projet éditorial de l'édition intégrale du séminaire d'Hélène Cixous : Marta Segarra (coordination générale) et Eric Prenowitz.

Ont contribué décisivement à ce volume (élaboration de la charte éditoriale, mise à disposition des matériaux, mise à jour technique des enregistrements, première correction des transcriptions) : Laurent Dubreuil, Laurent Ferri, Marie Odile Germain, Laura Hughes, Manuel Irniger, Cristina Morar, Marguerite Sandré, Louis Servet, Claudia Simma, Ashley Thompson, Brigitte Weltman-Aron.

Ont contribué à la transcription des enregistrements : Anne-Cécile Caseau, Claire Gausse, Guillaume Krempp, Cristina Morar, Nicolas Pallier, Louis Servet, Claudia Simma et Brigitte Weltman-Aron.

Sont chaleureusement remercié-e-s pour leurs soutiens et conseils : Geoffrey Bennington, Anne E. Berger, Rosi Braidotti, Bruno Clément, Verena Conley, Michèle Gendreau-Massaloux, Peggy Kamuf, Elissa Marder, Ginette Michaud, Annie Joëlle Ripoll et Fatima Zenati, sans oublier notre amical éditeur Jean-Loup Champion.

Remerciements institutionnels : Bibliothèque nationale de France, Université Paris Lumières, Fundació Privada Cellex, Laboratoire d'études de genre et de sexualité-LEGS (CNRS, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, Université Paris Nanterre), Collège international de philosophie, Maison Heinrich Heine – Fondation de l'Allemagne, ADHUC-Teoria, gènere, sexualitat (Universitat de Barcelona), University of Leeds.

I

UNE MAIN D'ENFANT
ARRACHÉE À UN ENFANT

2001-2002

Le 10 novembre 2001

ON ÉCRIT TOUJOURS
AVEC UNE MAIN COUPÉE

J'écoutais la radio ce matin, et j'entendais parmi toutes les informations que nous étions la veille du 11 novembre, ce que je savais, parce que mon attention est retenue par un petit phénomène intrafamilial. Il y a dans la légende de ma famille une petite anomalie qui a définitivement fixé mon attention sur le 11 novembre comme date déplacée et mystérieuse. Ce matin je méditais sur *le* 11 novembre, sur le fait que les pays européens continuent à envoyer une pensée vers cette date qui a signifié, il y a environ cent ans, la fin de la grande boucherie. Nos mémoires contemporaines sont scandées par quelques dates, qui appartiennent déjà à la légende en tant que films. Le 14 juillet, par exemple : nous sommes dans le scénario du 14 juillet, mais je ne pense pas que nos mémoires soient blessées ou tremblantes en pensant au 14 juillet. C'est très intéressant de penser à la rythmique des mémoires nationales ; le 11 novembre m'apparaît comme porteur d'une charge tout à fait tragique. Parce que c'est justement la fin d'une guerre dont la fin ne peut pas être une fin. On sait bien sûr que la fin de la Première Guerre mondiale a engendré toutes les autres guerres. Je suis une enfant de guerre, je suis l'enfant de la Deuxième Guerre mondiale, que j'ai vécue petite fille, de manière très précise – je peux vous raconter les bombes. C'est très déterminant, et je peux dire, le cœur à peine voilé, que je considère cela comme une amère bénédiction. Les êtres humains sont voués à l'hostilité, voués à l'agression, voués à la guerre, et ceux qui par hasard, en passant entre les mailles du temps, n'ont pas goûté à la guerre, sont privés d'une expérience qui est décisive analytiquement. Il est difficile de comprendre les êtres humains, de se comprendre soi-même, si on n'a pas goûté à la

guerre, ou si on n'a pas été goûté par la guerre. Il se trouve, quant à ma propre mémoire, qu'elle est surchargée puisque mon grand-père, qui était un Allemand récent, « converti », c'est-à-dire un Juif autrichien converti à l'Empire allemand, est mort sur le front de la Première Guerre mondiale, en tant que soldat allemand. C'est une longue histoire, l'histoire des guerres, l'histoire de la cruauté, comme une sorte de fleuve rouge qui nous inonde, qui nous traverse, change. J'ai souvent pensé ces choses-là, et elles se sont réaffirmées ces derniers temps : la Première Guerre mondiale, par exemple – dont j'avais un témoin bien présent, mon propre grand-père –, a été ce qu'il y a de plus monstrueux, avec ses millions de massacrés, et en même temps rôdaient encore sur ses champs de bataille des traces d'humanité. Ma grand-mère avait reçu en 1916 une longue lettre du capitaine du régiment de mon grand-père, qui racontait les circonstances de la mort, de la blessure, de l'hémorragie, et aussi des photos de la tombe, en 1916. Une tombe honorable, visible, qui portait inscrite une étoile de David, entourée de tombes ornées de croix, comme si la signature de cette guerre était encore une signature humaniste, humanitaire, puisque s'y mélangeaient sans violence interne juifs et chrétiens – et peut-être aussi des musulmans, mais dans ce cimetière-là je n'en ai pas de traces – et que, d'autre part, on avait encore le temps du récit. On sentait que les pauvres malheureux, qui étaient absolument massacrés, avaient encore le temps du récit. Il y avait un récit. On pouvait encore raconter, juste avant de mourir, comme dans les grandes épopées qui nous viennent depuis le Moyen Âge ou depuis Homère, la fin de quelqu'un, qu'on voit ensuite tomber, non sans récit. Chaque fois la mort restait, comme dans l'*Iliade*, accordée, donnée individuellement, chacun avait droit à sa mort.

Deuxième petite remarque, on a appelé la guerre de 14-18 la Grande Guerre, puis cela a été délogé, parce qu'on ne sait pas très bien ce qu'est la « grande guerre ». Puis, on a dit la Première Guerre mondiale, la Deuxième Guerre mondiale, alors qu'elles n'étaient pas mondiales. Cela donne une image aussi de l'eurocentrisme, ou de l'occidentocentrisme, puisqu'après tout, en quoi étaient-elles mondiales, ces guerres, sauf dans l'imagination européenne, avec l'adjonction chaque fois remarquée, remarquable, des États-Unis, de toute façon descendants de l'Europe ? Mais ce n'était pas mondial, alors que nous sommes dans une époque qui est mondiale de toutes les manières. On parle constamment de mondialisation sur le plan capitalistique, économique, et bien sûr par les phénomènes qui marquent

notre époque. La guerre qui ne ressemble pas aux autres guerres, qui est une nouvelle guerre, dans laquelle, ou avec laquelle, sous laquelle ou par laquelle nous sommes accompagnés, est réellement mondiale, nul ne peut l'ignorer, car les moyens d'information entraînent cette guerre dans le cœur des plus petits peuples du monde. Le monde entier est dans la guerre, qu'il soit sur le champ de bataille ou pas : il y a un champ de bataille généralisé.

Ce matin donc, j'entendais cela à la radio, le 11 novembre. Dans ma famille un phénomène bizarre a accompagné ma petite enfance : mon frère a une double date de naissance, et toute ma vie je me suis demandé ce que cela voulait dire. Il est né à la fois le 9 novembre et le 11 novembre. Ce n'est pas que ma mère ait mis deux jours pour le sortir, mais d'une certaine manière, métaphoriquement, oui ; dans l'innocence – mais qu'est-ce que l'innocence – familiale, mon frère n'a été déclaré, reconnu, accepté, accueilli dans le monde social que deux jours après sa naissance. C'est une chose qui m'a à la fois mystifiée et de plus en plus intriguée, mais sur un mode d'alerte. Comment se fait-il qu'un enfant puisse naître de manière différée, retardée, qu'est-ce que ça peut signifier ? Cependant, je suis la seule personne de la famille à se poser la question que nul ne se pose, ni mon frère, ni personne. C'est le phénomène de l'enregistrement : cela devient un phénomène naturel ; il est naturel, normal et ne demande aucune explication, que mon frère soit né le 9 et le 11 novembre. Disant cela je me tourne vers le texte que j'ai publié à la rentrée, qui s'appelle *Benjamin à Montaigne, Il ne faut pas le dire*¹ : ce que je suis en train de vous dire ici, il ne faut pas le dire. Même, vous le disant, et me disant qu'après tout il n'y a pas tellement de mal à le dire, quelque chose me dit en moi : il ne faut pas le dire ; mais, justement, il faut le dire parce qu'il ne faut pas le dire. Si je note cette bizarrerie, c'est parce que je suis habitée par un soupçon, je soupçonne ; je considère cela comme une anomalie, et je suis la seule de la famille à le noter, donc je soupçonne encore plus. Parce que si je suis seule, c'est que tous les autres sont dans la zone de « il ne faut pas le dire, donc on ne le dit pas ». Ainsi, une fois pas-dite, la chose – pour employer un mot que Proust aime beaucoup – s'enfonce petit à petit dans les ténèbres et dans l'oubli. C'est moi-même à tâtons et avec inquiétude, avec le sentiment que je risquais de faire sauter une mine, que j'ai approché les divers membres de ma famille qui sont partie prenante ou partie

1. Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire*, Paris, Galilée, 2001.

prise dans cette scène bizarre, en demandant : Tu ne trouves pas ça étrange ? – Non, on ne trouve pas ça bizarre. L'explication officielle à laquelle mon frère adhère étant qu'on n'avait pas de nom, je me suis demandé : mais qu'est-ce qu'on a fait pendant neuf mois ? Je pourrais en parler très longuement, et je ne considère pas cela comme une confiance, mais comme un symptôme, qui produit interminablement des effets de destin – une petite histoire de rien du tout, de dates, et de pas-dire, et qui est déposée, comme on sait qu'ont été déposées, dans tant et tant de sols qui devraient être des sols fertiles des pays du monde, des mines. On peut sauter sur une chose comme celle-ci. Moi, quand on m'a donné comme réponse « On ne trouvait pas de nom », j'ai mis cette réponse entre guillemets, je me suis emparée avec des pincettes de cet énoncé, pourtant produit dans la meilleure foi. Si bien que jamais je ne passe un 9 novembre et un 11 novembre sans être secouée par cela, et chaque fois me demandant quel est le jour anniversaire de mon frère, lui-même changeant de temps à autre ; si je l'appelle le 9 novembre il me dit : non c'est le 11 novembre, et inversement. Les histoires de date de naissance sont énormes, et encore, nous habitons sur un continent qui est peu adonné à l'astrologie, mais si nous allions en Inde, ce serait sans fin. Et derrière il y aurait le *Mahabharata*.

J'étais donc dans un champ de dates, et pour cause. On aura l'occasion de faire revenir cette date qui en ce moment est en train de faire son propre chemin de date ; depuis son premier jour, comme une chose animée, comme un être, elle ne cesse de s'augmenter. Je ne peux pas vous dire à qui elle ressemble, elle est peut-être très haute, elle peut être très large, très profonde, c'est peut-être une mine, peut-être une tour, je n'en sais rien, en tout cas elle n'arrête pas de muter et de s'accroître, négativement et positivement, de s'éloigner beaucoup, et en s'éloignant dans le temps, de ne pas s'éloigner. Car « date » appartient à cet univers étrange, non résumable, extraordinairement fécond pour la pensée, qui est le temps – et qui par chance en français s'écrit avec un *s*, et dont on ne finira jamais de sonder, d'explorer, de penser les innombrables mystères, car nous avons des habitudes sociales ; c'est comme pour la carte d'identité : le temps, nous le coupons en petits morceaux, selon des codes sociaux, pour nous aider à vivre socialement, mais il a des milliers de figures, des milliers de concrétisations, de fantasmatisations, telles qu'il est impossible de dire que tel temps est passé et que tel temps est futur. Cette expérience-là, nous la faisons en permanence, mais nous faisons comme pour le 9 et le 11 novembre,

nous l'écartons, parce que cela gêne. Mais pour peu que l'on soit cerné, environné, assiégé par la question du temps, et celle de sa fantasmagorie, on est déstabilisé par les poussées puissantes du temps autour de nous. Mon expérience en ce moment est une expérience temporelle extrêmement troublante, que je n'arrive même pas à penser, parce que je suis trop au milieu du maelström des temps, et pour le moment je n'en éprouve que les effets, que je considère comme déplaisants, en attendant le temps où les effets déplaisants deviendront plaisants, car tout ce qui est déplaisant devient plaisant, y compris le 11 novembre, et y compris, à l'avenir, le 11 septembre ; nous y reviendrons.

Les effets de temps dans lesquels je me trouve et qui me forcent à penser en tant que temps et dans le temps, sans cesse, et à penser le temps, sont d'une bizarrerie absolue et tout à fait artificiels, comme le sont les événements extérieurs. Un artifice tolérable mais désagréable, c'est qu'en ce moment, je suis en 2004 ; je suis obligée d'être en 2004 parce que je suis sommée par les circonstances socioculturelles de prendre des décisions sur chaque mois de 2004, car je suis déjà en 2004 en ce qui concerne toutes mes activités. Donc je vis en ayant devant moi des sortes de représentations du temps que je juge folles, et qui s'appellent 2002, 2003, 2004, si bien que très souvent j'ai des troubles quand je commence à écrire : je me demande en quelle année je suis, et je peux me tromper. Je suis déjà projetée, bousculée en 2004 – à quoi je ne crois pas. Pourquoi est-ce que je prétends à 2004 ? Je serai peut-être morte, nous serons peut-être morts, je suis en pleine spéculation – et en même temps je détruis radicalement ma dotation de temps, je détruis mon éternité. Mon éternité, c'est du temps sans date qui s'étend sans que j'en connaisse les noms. Vous parlant de cette destruction d'éternité, produite par la mise en dissection du temps pour des raisons socio-économiques, j'entends passer un texte absolument fabuleux, *La Peau de chagrin* de Balzac. C'est un texte inouï, que j'avais lu, relu, oublié et que j'ai relu de façon totalement différente après le 11 septembre 2001. Il est devenu un autre texte, puisqu'il avait une autre date.

Pour revenir à l'expérience du temps, j'ai l'impression d'être comme dans une presse : d'un côté je suis déjà en 2004, alors que je n'ai même pas vécu 2001. Je vieillis à vue d'œil – voir *La Peau de chagrin* – puisque j'ai déjà quatre ans de plus que mon âge, et à l'infini. Inversement, dans le dos, j'ai quelque chose d'épouvantable, que je ne souhaite à personne – sauf que, comme je vous l'ai dit, tout ce qui est déplaisant devient plaisant ; c'est la leçon que la littérature nous prodigue, celle que vous avez dans Rousseau, et dans tous ceux

qui se remémorent et qui s'aperçoivent que la remémoration est un exercice douloureux et heureux ; tout ce dont je me souviens devient être, chose, habitant, élément d'un temps un peu fantomatique, celui de la réminiscence, de la mémoire, et ceci vécu comme bon, bien sûr teinté de nostalgie, mais en même temps comme reste non effacé. C'est quand même un triomphe, le triomphe du présent, pas du passé. Du présent, du fait que ce qui est passé n'est pas nécessairement passé. Cependant, j'ai en ce moment derrière moi quelque chose de très déplaisant et qui arrive assez rarement aux gens, parce qu'il faut des circonstances particulières : pour des raisons anecdotiques, parce que je me suis trouvée dans le cas de porter mes paperasses vers la Bibliothèque nationale, s'est tout d'un coup passé chez moi quelque chose d'absolument anormal – je pourrais être balzacienne dans ce domaine et écrire un récit, qui serait terrifiant – et qui concerne les caisses mortes, ou plutôt dormantes et dormeuses, qui sont par exemple des caisses de vin ou des cartons quelconques, tout ce qu'il y a de plus banal ou quotidien, dans lesquelles j'ai pendant des années jeté des restes de tous ordres en provenance de la navette du vivant. Cela va du plus banal au plus intime : aussi bien des carnets de chèques que des traces de manuscrit, ou de la correspondance telle qu'elle traverse notre existence – mais déjà la thématique correspondance a changé, puisqu'on est dans une époque où le genre de la lettre est presque éteint. Comme je suis amenée à laisser partir ces choses-là du côté de cette grande maison qui s'appelle la Bibliothèque nationale, je ne peux pas le faire en prenant simplement mes cartons, qui sont, encore une fois, des cartons sales, et qui n'étaient pas destinés à cela ; il faut quand même considérer que ceci est un accident, quelque chose qui n'avait pas été calculé, ni pensé, jamais, et qui s'est produit. Du coup, ces cartons qui étaient inoffensifs et qui dormaient sont devenus très offensants et très offensifs, comme une maladie qui aurait été latente et qui se mettrait brusquement à s'animer, à se réactiver, à puruler. Ces choses avec lesquelles jamais je n'aurais dû être en contact de mon vivant sont revenues, ou plutôt viennent de force, car je ne peux pas les laisser partir sans y avoir jeté un coup d'œil, pour la bonne raison qu'il y a des choses là-dedans qui ne doivent pas, qui ne peuvent pas être livrées à une publication. Et donc, par un accident incroyable, je suis confrontée – et c'est une confrontation, extrêmement violente – avec ce que j'avais oublié. Ce sont des caisses pleines d'oubli ; et si je les avais oubliées, c'est que j'avais mes raisons. L'oubli a une fonction de survie : si on n'oubliait pas, on mourrait. Je ne dis pas qu'il

faut tout oublier, mais l'oubliement est une fonction vitale, salutaire, nécessaire ; on enfouit par besoin de vivre. Ce qui se produit à mon corps défendant va contre toutes les mesures de santé mentale que notre psyché prend et qui font qu'on peut continuer à vivre. Tout ce que j'avais oublié, qui a le statut de l'oublié, sort de l'oubli, et c'est du cadavre qui se met à parler ; c'est une expérience tout à fait exceptionnelle, d'une grande violence intérieure, et qui m'oblige, alors même que je n'arrive pas à le faire, à entrevoir ces immenses travaux d'Hercule-le-Temps, cette espèce de travail incessant que nous faisons dans le temps, alors même que nous avons tout simplifié en parlant en termes de conjugaison, et ensuite en pensant qu'il y a le passé, le présent, le futur, qui ne sont que des conventions. Ces expériences arrivent exceptionnellement, Proust en étant le plus grand témoin ; ce qu'on croyait oublié revient, convoqué de manière tout à fait accidentelle, cela étant presque toujours en rapport avec la traversée de la mort ; nous ferons des haltes assez longues dans ce texte absolument extraordinaire qu'est *Albertine disparue*.

Albertine disparue remue un temps disparu, mais depuis peu ; il est encore derrière la porte. Il fait retour de manière à la fois espérée et non espérée dans la conscience du narrateur, et toujours de manière imprévisible. Se promenant et explorant Venise, se trouvant dans telle église et apercevant tel détail de tel tableau, tout d'un coup la personne d'Albertine est ramenée quasiment vivante par ce détail-là, Albertine qui de son vivant était vêtue d'un manteau extrêmement luxueux créé par un grand couturier s'inspirant d'un certain tableau de Carpaccio – c'est une longue existence littéraire et mémorielle que nous aurons l'occasion d'évoquer. Ainsi, dans cette église de Venise, le narrateur aperçoit un détail d'un tableau, et par ce détail-là revient tout d'un coup toute sa vie avec Albertine. Dans nos vies, c'est moins beau, moins calculé, mais cela se passe de la même manière : un petit ricochet minuscule ou, pour revenir à Proust, un pavé inégal, et voilà ; mais dans ce cas-là, le retour est un retour de pas très loin, puisqu'Albertine vient de disparaître. Et encore, c'est à voir. Quand cela revient de très loin, l'intensité de l'expérience demande une analyse supplémentaire ; je parlais de cadavres : c'est comme si les squelettes revenaient s'habiller, remettre précipitamment un costume de chair pour se présenter tout en ne cachant pas et ne pouvant pas cacher que ce sont des squelettes. Ce sont des expériences très violentes, très inquiétantes, et qui surtout violent, déchiquettent la paroi qui est sécrétée par cette fonction de la mémoire qu'est l'oubli.

Je reviens à ce 11 septembre, que je prends simplement comme devise, et avant de le mettre en chantier, je prends une petite citation dans *Schibboleth*, le texte de Derrida, qui est scandé par une réflexion sur la date : « Parle-t-on jamais d'une date ? Mais parle-t-on jamais sans parler d'une date ? D'elle et depuis elle ? [*c'est une question de fond*] / Qu'on le veuille ou non, qu'on le sache, l'avoue, le dissimule, une parole est toujours datée¹. » Aujourd'hui, « datée » paraît sûrement une évidence, aujourd'hui nous sommes datés ; dans la salle, nous sommes tous datés : nous parlons avec date, d'une date, depuis une date. Mais lorsque Derrida écrit cela, il y a déjà plus de quinze ans, il écrit à une époque dont je ne crois pas qu'il y ait eu un 11 septembre ; c'est une réflexion philosophique, dont le fond, le décor théâtral n'est pas présent : il n'y a pas les tours qui sont en train de s'écrouler. Et cependant, à ce moment-là, vient des profondeurs de l'expérience humaine une réflexion sur la date, même si le lecteur de l'époque n'animait pas ces phrases de visions proches et incandescentes. Ceci dit, *Schibboleth* se réfère à quelqu'un qui a connu cela et qui n'en est jamais sorti, Paul Celan. Je continue la citation : « Ce que je risquerai maintenant quant à la date en général, à ce qu'une généralité dit et contredit de la date, au gnomon de Paul Celan, tout cela sera daté à son tour. » Il écrit cela en 1985. Et effectivement, c'est daté, et cela se redate à l'infini ; aujourd'hui, quand je le relis, je le redate à un autre tour et avec d'autres tours.

Dans certaines conditions du moins, dater revient à signer. Inscire une date, la consigner, ce n'est pas seulement signer depuis une année, un mois, un jour, une heure, autant de mots qui ponctuent le texte de Celan, mais aussi depuis un lieu. Tels poèmes sont datés de Zürich, Tübingen, Todtnauberg, Paris, Jérusalem, Lyon, Tel Aviv, Vienne, Assise, Cologne, Genève, Brest, etc. Au début ou à la fin d'une lettre, la date consigne un « maintenant » du calendrier ou de l'horloge (« *alle Uhren und Kalender* » : seconde page du *Méridien*), autant que l'ici d'un pays, de la contrée, de la maison en leur nom propre. Elle marque ainsi, à la pointe du gnomon, la provenance de ce qui se trouve *donné*, en tout cas envoyé, et, que cela arrive ou non, destiné. *Parlant à sa date*, ce qu'un discours déclare de la date en général, du concept ou du sens général de la date, on ne dira pas qu'il s'en trouve daté comme on dit d'une chose qu'elle date pour sous-entendre son âge, qu'elle a vieilli ou mal

1. Jacques Derrida, *Schibboleth*, Paris, Galilée, 1986, p. 29. [Les italiques dans toutes les citations au long de ce volume sont présentes dans les textes originaux.]

vieilli, non pas, donc, pour disqualifier ou périmer un discours, mais pour signifier qu'il s'en trouve au moins marqué, signé, re-marqué d'une singulière façon. Ce qui se remarque alors, c'est son *départ*, ce à quoi il appartient sans doute mais dont il se départit pour s'adresser à l'autre : un certain partage¹.

Je suspends ici, mais je reviens sur cette question de date et de ce que nous allons en faire. Je ne pensais pas au 11 septembre quand j'ai commencé à préparer le séminaire, ou à le penser. Quand cette date s'est inscrite dans nos mémoires, je pouvais être dans un espace qui me hantait à titre personnel, mais qui hantait aussi ce que j'avais l'intention de dire : « parle-t-on jamais sans parler d'une date ? [...] tout cela sera daté à son tour ». Là-dessus s'est ajoutée une date, qui est notre date à tous, ici, aujourd'hui : le 10 novembre, et cette date est déjà en train de changer ; on peut même imaginer qu'elle va se refroidir, alors qu'elle est encore brûlante, et que, selon chaque sensibilité subjective à l'oubli, à la conservation, à la douleur, au deuil, elle va s'éteindre progressivement, et elle va devenir de la date remémorée. Et nous ne savons pas quand elle va devenir un bout de papier journal, mais cela ira beaucoup plus vite que ce que nous pouvons penser aujourd'hui. Le 11 septembre s'écrit de manières si différentes selon les pays... Il faudrait écrire un poème brutal entièrement fait de citations du nom de la date ; chaque fois, c'est une variation en rapport avec des codes, des habitudes ; chaque fois qu'on choisit une formule ou une autre, parmi toutes les possibilités, on insiste sur un aspect, une face, de ce que l'on aura appelé la date. Moi-même je choisis sans cesse.

Mais qu'est-ce, une date ? – pour revenir à la question lancée sans cesse par Derrida, dans *Schibboleth*, et qui très visiblement le hante particulièrement. Je reviens à ceci : « Tels poèmes sont datés de Zürich, Tübingen, Todtnauberg, Paris, Jérusalem [...] » – datés du lieu. Si le 11 septembre nous a frappés, je pense que vous auriez tendance à dire : 11 septembre, New York. Je ne mets pas de lieu, je laisse flotter l'équivoque vers quoi je me dirige. C'est un événement, il a une date, il a des figures ; vous vous souvenez peut-être que lorsqu'il se produisit, il n'y avait pas d'expéditeur, il n'y avait pas de lieu de départ, il n'y avait pas comme pour Celan un poème daté de Paris, Jérusalem, Lyon, Tel Aviv, etc. Ce que l'on trouve en général de donné avec la date, c'est le point de départ, ce n'est pas

1. *Ibid.*, p. 29-30.

le point d'arrivée ; une lettre pourrait porter le lieu d'arrivée. Il me semble me souvenir – mais c'est peut-être un faux souvenir – que Kafka l'a fait une ou deux fois : une lettre serait partie postdatée, datée dans le temps et dans le lieu du lieu d'arrivée. On est déjà dans le grand espace miroitant et mystérieux de l'envoi, de l'expédition de la lettre. Ce qui s'est passé le 11 septembre était terrifiant aussi parce qu'on ne savait pas d'où venait la lettre. D'ailleurs, cela a fait des petits : ce qui rend en ce moment les États-Unis absolument fous, c'est de ne pas savoir d'où viennent les lettres à anthrax¹. Parfois, la disproportion est grande entre la terreur qui règne et les conséquences, puisque finalement il y a à peu près quinze personnes contaminées, et deux ou trois morts, sur deux cent cinquante millions... Mais c'est l'absence d'expéditeur qui produit un effet de terreur généralisée, parce qu'elle signifie que tout le monde est expéditeur : le monde entier nous a envoyé cela ; du point de vue fantasmatique, c'est terrible. Si on s'est si précipitamment jeté sur l'effigie Ben Laden, c'était parce qu'il fallait interrompre au moins ce circuit de terreur. Bien sûr, il y avait des informations, mais le premier effet, c'était une date, un effet de date pure, sans lettre, sans expéditeur.

À ce propos, je rappelle ce que veut dire date. Étymologiquement, c'est du latin *data*, ce qui est donné ; mais c'est un reste d'expression, car l'expression complète, c'est *littera data*, lettre donnée. Il s'agit d'une expression latine assez récente, qui ne date pas de l'époque romaine mais du Moyen Âge, du latin médiéval, et c'est une expression juridique, les premiers mots de la formule indiquant la date à laquelle un acte juridique, notarial ou autre, était rédigé ; ces lettres-là étaient données. Il nous reste de cela la date, mais aussi l'ombre de cette expression originaire, *littera data*, lettre donnée. D'une certaine manière, tout ce qui est reçu appartient à l'engance de la lettre, même si ce n'est pas un bout de papier proprement dit. Là-dessus bouge sans cesse pour nous toute la sémantique du donné, du *data* : qu'est-ce que veut dire, donné ? Est-ce qu'une lettre est donnée ? Le mot nous le dit : c'est donné. Quand c'était des actes de notaire, il y avait effectivement quelque chose qui était donné, que

1. Une semaine après l'attaque du 11 septembre 2001, puis à nouveau quelques semaines plus tard, eut lieu aux États-Unis une série d'attaques utilisant des lettres contaminées par le bacille du charbon, lesquelles furent envoyées aux bureaux de cinq grands médias ainsi qu'à deux sénateurs, et qui firent vingt-deux malades, dont cinq décès. Au moment où cette séance se tient, seule la première vague d'attaques a eu lieu.

ce soit une propriété ou un titre, mais s'il y a une chose dont il est difficile de dire que c'est donné, c'est une lettre. Et pourtant c'est à cause de lettres, à propos de lettres, autour de lettres que l'on date tous les jours.

Je me dirige vers un des grands fils que nous allons tirer au cours de l'année, en traversant les textes, qui est la question de la lettre, à laquelle j'avais déjà prêté attention très longuement l'année dernière à propos du *Verdict*, en faisant apparaître que ce récit sublime de Kafka – un creuset dans lequel on pourrait trouver tous les matériaux, les éléments, l'alchimie de tous les autres textes – est façonné autour du voyage d'une lettre. Il n'est que de la lettre dans *Le Verdict*, dans une mise en scène qui n'est pas seulement rapide, mais très insistante, de tous les mystères du *data*, de la datation, de la dotation, de la donation de la lettre, du départ de la lettre, de l'arrivée de la lettre, de la destination de la lettre, de tout ce que Derrida a regroupé sous le mot de *destinerrance*. J'aurai donc l'occasion de revenir sur *Le Verdict* à propos des péripéties inouïes de cette histoire de lettre, dont je rappelle que tout de suite elle trouble le trajet habituel et sans accident de la lettre banale. Je vous lis le début : « C'était par un dimanche matin, au plus beau du printemps. Georg Bendemann, un jeune négociant, était assis dans sa chambre, au premier étage de l'une des maisons basses de construction légère qui s'étendaient au bord du fleuve en une longue rangée et dont pratiquement seule la hauteur et la couleur variaient¹. » On se dit que cela va porter sur les maisons ; c'est un procédé balzacien et, retraversant certains textes de Balzac ces temps-ci, je retrouvais mes freins de jadis, parce que j'en avais marre des maisons ; tout en me le reprochant, j'ai une résistance aux maisons dans les textes. Quand on me fait visiter une maison de haut en bas, au grenier, je commence à piaffer, quoique mon expérience m'apprenne que la maison est là : à la fois comme symptôme, un système de métaphores, comme on le voit par exemple dans cette nouvelle extraordinaire de Poe qui s'appelle *La Chute de la maison Usher*, donc les maisons il faut chaque fois pouvoir les penser comme des métaphores, et en même temps ce sont des stratagèmes, des bateaux pour embarquer le lecteur et lui dire : Tu crois qu'on est là ? Eh bien, non, on va là.

1. Franz Kafka, *Le Verdict*, in *Œuvres complètes*, t. II, traductions de Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 180. Hélène Cixous modifie souvent la traduction en français des textes de Kafka, improvisant sa propre traduction sur l'original allemand.

Ici, donc, on est embarqué dans ce bateau : « Il venait de terminer une lettre à un ami de jeunesse qui se trouvait à l'étranger ; il la ferma avec lenteur, comme par jeu, puis, le coude appuyé sur le bureau, il regarda par la fenêtre vers le fleuve le pont et les collines sur l'autre rive, légèrement verdoyante. » Toute la structure du *Verdict* est cinématographique, si bien qu'on voit la caméra suivre très exactement le ciel, puis un gros plan sur la maison, très long, on traverse toute la rue, puis la lettre : « il la ferma avec lenteur, comme par jeu », et la caméra repart, on traverse le fleuve et on voit à nouveau le paysage ; donc, mise en scène pour une lettre. Ensuite, il faudra voir les innombrables épisodes qui attendent la lettre et le lecteur. Et où aboutit-elle finalement, cette lettre ? D'abord, elle semble être jetée dans une boîte à lettres qui n'est rien d'autre que le père, alors qu'elle n'est pas adressée au père. Cela est très important : cette lettre est une lettre au père ; cette lettre qui est adressée à un ami de jeunesse habitant à l'étranger, comme nous le dit le texte, tout d'un coup, après avoir fait quelques détours dans le labyrinthe du texte, elle s'en va vers le père, à notre grande surprise – ou plutôt, non, à notre non-surprise : c'est Kafka, c'est à nouveau la *Lettre à son père*. Chaque fois qu'on écrit une lettre, elle est au père. Mais où est-ce que cette lettre aboutit ? Ce personnage avec lequel on est identifié, on se dit qu'il va sortir et aller la poster, au coin de la rue. Mais il ne traverse pas la rue, il traverse le couloir, et il va chez son père, et ainsi la lettre va vers le père. Cette lettre, qui est l'âme de ce récit, et qui d'une certaine manière est peut-être justement le *verdict*, se confond bien sûr avec le destin du personnage. Cette lettre, si vous la suivez bien, va être condamnée à mort par noyade et jetée à l'eau avec Georg Bendemann. Je vous dis cela en faisant un coup d'accélération vers la fin du récit, mais c'est dommage, puisque la lettre, d'une part le verdict elle-même, est aussi son propre trajet ; elle est tous les chapitres, innombrables, et la lettre traverse donc moult aventures avant de sombrer et de se noyer avec son signataire. Elle est lettre au père.

Je me suis posé une question, à propos de Ben Laden : Ben, c'est le fils. Dans toute la patronymie judéo-arabe, on utilise toujours le mot Ben, comme on le fait dans d'autres langues. En russe on l'a aussi, cette fois-ci comme terminaison. Fitz, c'est la même chose, du côté de l'Écosse. Mais tous les gens qui ont des noms arabes ne portent pas nécessairement le nom de fils ; lui, il est le fils Laden, et je pourrais me poser la question de si le fils n'a pas envoyé une lettre au père. Je pose la question, je la laisse voyager ; je pense qu'il ne le nierait

pas ; il n'aurait pas le sol de réflexion philosophique ou analytique qui l'autoriserait à dire une chose de cette espèce-là, mais la métaphore fonctionne : c'est une lettre au mauvais père. Mais les pères, dans cette immense tradition que Derrida appelle abrahamique, où le premier des pères officiels, c'est Abraham, sont ambivalents, bons et mauvais, comme Abraham qui se trouve brusquement, alors qu'il n'est que bon, devenant virtuellement mauvais pour Isaac, et comme Dieu vis-à-vis d'Abraham, à l'infini. Ce sont des pères divisés, coupés. Disant cela, je me tourne encore vers cette problématique de la genèse littéraire qui nous occupe depuis longtemps et qui chaque fois est latente, disposée sous un texte immense qui ne semble pas avoir pour sujet la genèse de la littérature. Par exemple, le texte dont on va beaucoup parler, *Albertine disparue*, entre autres, parce qu'on ne peut pas l'arracher de l'ensemble de *La Recherche*. *Albertine disparue* commence, de manière célèbre par : « Mademoiselle Albertine est partie¹ ! » ; cela commence par la fin. Le découpage de *La Recherche* a donné bien du mal aux éditeurs successifs de l'œuvre, parce que Proust est mort avant d'avoir totalement fini son propre agencement, et même s'il y a des indications partout, étant donné que ses propres manuscrits sont sans cesse relancés, retravaillés, repensés, on n'est jamais venu à bout de l'immense Égypte que cela représente, avec ses galeries, ses pyramides, et chaque fois, d'édition en édition, on annonce que celle-là est plus juste et plus proche du projet de Proust que celle qu'il y avait avant. Ce qui est très probable, mais c'est sans fin, et cela fait maintenant quatre-vingts ans que ça dure. J'ai travaillé pour moi-même sur des exemplaires soit Folio soit Pléiade que j'avais sur mes étagères, mais je me suis munie très récemment de la dernière édition de la Pléiade, et je me suis aperçue qu'il y avait des paragraphes, des chapitres, des indications qui avaient totalement changé, avec des marquages totalement différents de ceux qui sont dans les anciens. Les textes ont varié : cela ne change pas le fond analytique, mais du point de vue de la mise en scène, cela change beaucoup.

« Mademoiselle Albertine est partie ! » : c'est la première phrase de ce qui s'appelle maintenant *Albertine disparue*, mais qui s'appelait *La Fugitive* pendant que Proust écrivait. D'un coup, Proust s'est aperçu que *La Fugitive* venait de sortir : on venait de publier un livre de Tagore qui s'appelait *La Fugitive*. Il a été obligé de déplacer son

1. Marcel Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, t. IV, édition dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 3.

désir, mais dans les manuscrits, dans les restes, et parfois dans certaines éditions, on continue à appeler le texte *La Fugitive*. Et avant *Albertine disparue*, puisque *La Recherche* est une cathédrale, comme il l'a dit lui-même, vient le précédent volume, *La Prisonnière* – la distinction en volumes n'est pas non plus absolument claire – qui se termine par : « Mademoiselle Albertine est partie ! » La phrase de la fin est la phrase du début.

Ainsi, ce volume extraordinaire va travailler sur « Mademoiselle Albertine est partie ! ». Le leitmotiv, c'est qu'elle est partie – motif qui sur la première page se répète comme plusieurs coups de poignard, Albertine est partie, avec une réponse qui vient tout de suite : « Tout cela n'a aucune importance parce que je vais la faire revenir tout de suite », se dit le narrateur.

Et, devinant confusément que si, tout à l'heure, quand je n'avais pas encore sonné, le départ d'Albertine avait pu me paraître indifférent, même désirable, c'est que je le croyais impossible, ce fut dans cet ordre d'idées que mon instinct de conservation chercha, pour les mettre sur ma blessure ouverte, les premiers calmants : « Tout cela n'a aucune importance parce que je vais la faire revenir tout de suite. Je vais examiner les moyens, mais de toutes façons elle sera ici ce soir. Par conséquent, inutile de se tracasser. » « Tout cela n'a aucune importance », je ne m'étais pas contenté de me le dire, j'avais tâché d'en donner l'impression à Françoise en ne laissant pas paraître devant elle ma souffrance, parce que, même au moment où je l'éprouvais avec une telle violence, mon amour n'oubliait pas qu'il lui importait de sembler un amour heureux, un amour partagé, surtout aux yeux de Françoise qui n'aimait pas Albertine et avait toujours douté de sa sincérité¹.

Vous avez un résumé du livre dans cette page : « Mademoiselle Albertine est partie ! » – « Tout cela n'a aucune importance », ce qui est évidemment une dénégation. Tout le livre n'est qu'un système de dénégation. Mais tout dépend d'où, à quel niveau et comment on entend le « je vais la faire revenir tout de suite ». C'est d'abord l'expression d'un sentiment, d'un souhait, qui relève de la magie ; deuxièmement, on va lire le livre, et on va le voir scandé par : « elle

1. Hélène Cixous combine dans cette séance les citations procédant de la première édition de *La Recherche* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » et la deuxième dans la même collection ; nous gardons pour cette séance les deux sources exceptionnellement puisque dans quelques occurrences le texte diverge beaucoup. Cette citation correspond à : Marcel Proust, *La Fugitive*, in *À la recherche du temps perdu*, t. III, édition de Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 419-420.

va revenir ». Mais tout d'un coup, elle ne revient pas, au milieu du livre : « Elle ne revint jamais¹ » ; il y a un moment où ce « Elle ne revint jamais » est écrit comme un verdict. C'est quelque part en cours de livre, parce que tout de suite après « Elle ne revint jamais », cela reprend : « Tout cela n'a aucune importance, elle va revenir », etc. Et effectivement, « je vais la faire revenir tout de suite » se met en route instantanément. Le narrateur *fait* revenir Albertine ; tout le livre n'est que cela. Cela fait penser au *fort-da*, mais c'est une pratique magique qui consiste à *tout de suite* faire revenir Albertine qui est partie. Le premier acte du livre, ou de la pièce, ce sont les moyens qu'il se donne pour faire revenir Albertine en chair et en os, et ces moyens n'arrêtent pas d'être des lettres. Puis, il y a le verdict : « Elle ne revint jamais. » C'est aussi lié à une forme de lettre : il s'agit de l'arrivée brusque, à un moment extraordinairement investi, où toutes les lettres que le narrateur a envoyées sont barrées, car elles étaient toutes fausses – des lettres feintes – et à l'instant où il se dit : j'écris la vraie lettre, je te supplie à genoux, viens, tu m'embrasseras une fois tous les six mois, même une seule fois par an, il reçoit un télégramme qui lui dit : Elle est morte, dans le même paragraphe ; alors, « Elle ne revint jamais ». Je résume, pour vous montrer l'immense manœuvre de ce livre. Mais ce n'est pas possible, car comme nous le dit tout de suite le narrateur : « si [...] le départ d'Albertine avait pu me paraître indifférent, même désirable, c'est que je le croyais impossible² ». « Ce fut dans cet ordre d'idées que mon instinct de conservation chercha pour les mettre sur ma blessure ouverte les premiers calmants³. » La souffrance n'est pas tolérable ; il y aura un travail immense sur la souffrance, et comme elle n'est pas tolérable, alors elle n'est pas tolérée. Elle est immédiatement secourue et suppléée par les moyens, qui sont donc tous des moyens feints d'anesthésier – parce que ce n'est évidemment pas de guérir – ces souffrances, « aussi cruelle[s] que la mort⁴ ». C'est une chose que les êtres humains connaissent : comment faire pour faire qu'on éloigne la souffrance aussi cruelle que la mort alors qu'on est vivant, sans mourir ; que faire pour ne pas mourir. Et donc, il n'y a jamais que d'innombrables systèmes de ruses qui sont toutes de l'ordre du panser et de la lettre.

Je suis à la deuxième page d'*Albertine disparue*, où on entre dans un

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 58.

2. M. Proust, *La Fugitive*, op. cit., p. 419.

3. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 3.

4. *Ibid.*, p. 4.

immense travail, qui n'est pas du tout un travail de deuil, mais de *faire revenir* ; et ce à l'aide d'une machine, d'une usine à lettres, toutes ces lettres étant absolument extraordinaires. Pour moi, *Albertine disparue* est un chef-d'œuvre absolu, car il n'est qu'une sorte d'immense invention de tous les mystères de la lettre. Juste une note à propos de lettres, pour qui est proustien : est-ce qu'il y a des dates dans *Albertine disparue* ? C'est le livre que je pourrais appeler « Le livre des lettres » ; c'est même une seule lettre, qui fait des petites lettres, c'est un énorme utérus qui lâche lettre après lettre, et il n'y a jamais de date. On ne sait même pas la durée d'*Albertine disparue* : c'est peut-être un seul jour, le jour de la tragédie, mais ce n'est pas vrai, c'est plus qu'une journée, parce qu'il y a des va-et-vient, il y a d'innombrables facteurs. Le temps extérieur a totalement disparu, et il n'y a plus que ce que le narrateur nous annonce : Je vais la faire revenir tout de suite. Je vais examiner les moyens, mais de toute façon elle sera ici ce soir. C'est comme s'il y avait là une promesse, ou un serment ; il se berce de ça. Quand le narrateur se dit cela précipitamment, pour se dire : Ne meurs pas, je te jure qu'elle sera là ce soir, il se le dit à lui-même. C'est une formule magique, pour survivre à la journée. Et finalement, ce n'est qu'une longue journée invivable, jusqu'au soir – une journée pleine de jours, pleine de semaines. Je résume ici rapidement pour montrer un certain mouvement mais le narrateur est le personnage le plus compliqué du monde, c'est-à-dire le plus instable, le plus versatile, et que comme il le dit tout de suite :

Et, devinant confusément que, si tout à l'heure, quand je n'avais pas encore sonné, le départ d'Albertine avait pu me paraître indifférent, même désirable, c'est que je le croyais impossible, ce fut dans cet ordre d'idées que mon instinct de conservation chercha pour les mettre sur ma blessure ouverte les premiers calmants : « Tout cela n'a aucune importance parce que je vais la faire revenir tout de suite¹ [...]. »

Tout va donc se passer à l'intérieur de la poche mentale du narrateur, où cohabitent des désirs contraires : je veux qu'elle parte, parce qu'elle ne partira pas ; je ne peux vouloir qu'elle parte parce que je suis absolument sûr qu'elle va rester ; donc en fait je ne veux pas qu'elle parte, je veux seulement pouvoir me dire, mais il ne faut pas le dire, que je veux qu'elle parte. Je désire le départ d'Albertine que

1. M. Proust, *La Fugitive*, op. cit., p. 419.

je ne désire pas. Le départ d'Albertine ressemble diablement – ce rapprochement pourrait surprendre, mais je suis sûre que vous en reconnaîtrez la pertinence cachée – au *Verdict*, et à un certain enjeu caché. Dans *Le Verdict*, il y a une série de sphères, de relations entre les personnages. Le contenu de la lettre, auquel au début on ne fait pas tellement attention, parce qu'on n'y croit pas, et on a raison de ne pas y croire : c'est que le personnage principal, Georg Bendemann, a écrit à son ami qui se trouve à l'étranger quelque chose qu'il n'a pas envie de lui écrire, qu'il ne veut pas lui écrire et qu'il finit par lui écrire ; peut-être qu'il finit par lui écrire parce qu'il devine que son ami ne le saura jamais, dans un système de calculs entre conscients et inconscients extraordinairement complexe. Et ce qu'il est en train d'écrire à cet ami et qu'il s'est arrangé pour ne pas lui écrire, en lui écrivant un très grand nombre de lettres où il ne le lui disait pas, comme s'il n'écrivait jamais de lettres que pour ne pas lui dire la chose qu'il dit dans cette lettre, c'est qu'il est fiancé avec une demoiselle dont le nom commence par F. Nous ne saurons jamais s'il a finalement écrit ou pas écrit dans cette lettre ce qu'il ne voulait pas écrire, puisque la lettre n'arrive pas, donc nous ne la lisons pas. La question du « je suis fiancé, je vais me marier » est comme l'horlogerie de la lettre et du drame, et en même temps c'est aussi le mécanisme de la bombe : ce n'est pas possible d'annoncer à cet ami qu'il est fiancé. La fiancée, qui fantomalement passe dans le texte du *Verdict*, demande pourquoi on ne peut pas le lui dire ; il faudra bien qu'il le sache. Cela deviendrait extraordinairement lourd et explicite si cela ne se terminait pas par le fait qu'il y a une condamnation à mort, et que la lettre disparaît avec le condamné ; mais c'est à cause de la lettre que tout se passe. Ce n'est pas du tout explicite, mais on se rend compte dans la mise en scène de ce récit inouï que cet ami qui se trouve à l'étranger, c'est Bendemann lui-même, et la seule différence entre eux, c'est la barbe. L'ami qui se trouve à l'étranger est une projection de Georg Bendemann, que la barbe dissimule très mal, puisqu'on voit quand même toujours encore son visage de jeunesse, et il ne faut pas le dire : il ne faut pas que Georg dise à Bendemann qu'il est fiancé, il ne faut pas que Bendemann qui est Georg apprenne qu'il est fiancé – il ne faut pas que j'apprenne que je suis fiancé. On peut se fiancer, mais il ne faut pas le savoir. Cette machine folle est d'autant plus folle qu'elle porte sur la thématique fiançailles, promesse, engagement. Cela doit arriver souvent, on doit souvent se marier sans le savoir – cela a dû vous arriver, se marier ou se fiancer en étant dans un clivage tel que

les fiançailles ou le mariage, ou l'alliance, comme scène la plus difficile à contester, est contestée de l'intérieur, inconsciemment. C'était la grande machination de Kafka avec lui-même, contre lui-même ; quand on voit ce qu'il a fait avec Felice Bauer, c'est absolument inouï ce qu'il a pu manigancer en toute bonne mauvaise foi ou mauvaise bonne foi : ne cessant pas de se fiancer comme s'il allait à la mort, de se défiancer pour survivre aux fiançailles, pour ensuite retourner se fiancer, à l'infini ; cela dure des années et des années. En soi, c'est le thème romanesque le plus extraordinaire qu'on ait jamais vu. Et ceci parce que ce n'est pas Dostoïevski, dans *L'Idiot* : on va à l'église, ou à la mairie, et on en sort ; cela prend une demi-heure ; non, chez Kafka la demi-heure dure des années : pendant des années il entre et il sort de la synagogue. C'est un supplice qu'on n'arrive pas à se figurer et qu'il confie soit dans les lettres à Max Brod, soit directement en partageant cette chose effroyable avec l'intéressée.

Albertine disparue, c'est le même procédé. C'est comme si l'histoire de Kafka et du *Verdict* s'étirait sur quatre cents pages, et c'est déjà le cas dans *La Prisonnière* : il s'agit uniquement d'une manœuvre qui consiste à se f.i.a.n.c.e.r – c'est-à-dire écrire *f*, puis on barre, puis on écrit *i...*, à l'infini ; jusqu'au moment où, à la fin de *La Prisonnière*, Albertine fait ses valises, ce qui n'est pas le cas de Felice Bauer. Et tout se rejoue sans cesse dans la même enveloppe, qui contient la lettre qui dénonce, au sens fort de ce mot, les fiançailles. Dans toute l'histoire de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue*, ne faudrait-il pas mettre un accent plus fort sur les histoires de fiançailles, ou tout ceci ne serait-il pas le support qui actionne une immense et interminable réflexion dramatisée sur le mystère de la lettre, des lettres, de la littérature, de la genèse, de l'écrit ?

Tout ce que nous déploierons dans ce domaine, à l'aide de ces textes géniaux, je voudrais l'exerguer par trois références : deux que j'ai empruntées à Derrida, que je vais rejouer avec vous, et l'une qui m'a servi pour intituler le séminaire. Donc ce séminaire, puisqu'il fallait bien lui donner un nom, s'intitule *Une main d'enfant arrachée à un enfant*. C'est une citation arrangée et transformée que j'ai reprise dans un moment particulièrement fort, mais discret, du texte de Thomas Bernhard sur lequel nous avons passé un certain temps l'an dernier et qui s'appelle *Die Ursache*, l'origine, avec pour sous-titre, *Eine Andeutung*, une indication. Je vais vous relire le moment d'où est tirée cette main d'enfant. Évidemment, c'était avant le 11 septembre, mais il s'agissait du bombardement de la ville de Salzbourg,

auquel assiste et participe de manière très diverse Thomas Bernhard enfant. Et en vérité, ce que nous dit Thomas Bernhard, c'est que l'origine, sans qualification – donc nous pouvons qualifier ensuite : de tous les malheurs, de la littérature, de la vie et la mort de Thomas Bernhard... –, l'origine, telle qu'elle est la cause, *die Ursache*, c'est la guerre sous sa forme la plus concrète et la plus figurale ; dans ce cas c'est la Deuxième Guerre mondiale, à laquelle il assiste, mais bien sûr à aucun moment il ne dit que c'est cette guerre-là uniquement. C'est la guerre comme guerre, c'est la figure la plus intense, la plus concrète de la guerre moderne. Quels que soient maintenant les développements technologiques, reste la guerre avec bombes. Ce n'est pas la guerre de l'époque révolutionnaire, c'est la guerre avec avions, avec pluie de bombes sur un pays, qui est devenue *la* guerre. On arrive à cette guerre-là, que nous avons encore puisque c'est la même qu'en Afghanistan, à partir du xx^e siècle. Et c'est une figure si intense parce que les bombes ont un effet réaliste dont la projection métaphorique est très importante : ce n'est pas seulement qu'elles détruisent en venant d'en haut, elles sont aussi porteuses d'une sorte de géographie théologique. C'est parce que les bombes n'ont pas seulement pour effet de tuer, mais aussi de faire un sort particulier aux villes : elles prennent les villes comme si c'était des êtres humains, en les écartelant, les détruisant, les éventrant, les étripant, et en faisant apparaître d'une manière barbare, atroce, l'intérieur à l'extérieur. Ce que nous raconte Thomas Bernhard, c'est le bombardement de Salzbourg, et l'an dernier, je crois avoir interrompu le travail que j'avais fait avec vous juste avant quelque chose qui est presque prémonitoire. Je remonte un petit peu avant d'arriver à la main.

[Tout cela] était pour moi une monstruosité ressentie comme *beauté* et d'où n'émanait pour moi aucun effroi. [*À ce moment-là, il est un enfant d'une dizaine d'années.*] D'un seul coup j'étais *confronté* à la brutalité absolue de la guerre et en même temps *fasciné* par ce spectacle monstrueux. Je demeurai durant des minutes à contempler sans voix comme une chose énorme, inconcevable, l'image encore prise dans le mouvement de la destruction qu'était pour moi la place avec la cathédrale touchée peu auparavant et sauvagement éventrée. Ensuite nous allâmes où tous les autres allaient, en face, dans la Kaigasse, qui avait été détruite presque en totalité par des bombes. Longtemps nous restâmes, condamnés à l'inaction, devant l'immense monceau de décombres fumants, sous lesquels, disait-on, beaucoup d'êtres humains, vraisemblablement déjà des morts [*il y a là un travail sur la mutation*

des êtres humains en tant que des morts, qui ne sont donc déjà plus des êtres humains], étaient ensevelis. Nous regardâmes le monceau de décombres et ceux qui y cherchaient désespérément des êtres humains. À cet instant j'ai vu toute l'impuissance de ceux qui soudain étaient entrés sans transition dans la guerre, j'ai vu l'homme complètement abandonné et humilié qui, avec la soudaineté de l'éclair, prend conscience de son impuissance et de l'absurdité de sa condition. Peu à peu de plus en plus d'équipes de sauvetage étaient arrivées et nous nous rappelâmes soudain le règlement de notre établissement et nous fîmes demi-tour [...] J'eus bientôt la certitude que mes parents, un patron tailleur et sa famille régnant sur vingt-deux machines à coudre et leurs victimes, étaient vivants. Sur le chemin qui mène à la Gstättengasse, devant l'église du Bürgerspital j'avais marché sur un objet mou, je crus, en regardant cet objet, qu'il s'agissait d'une main de poupée [*Puppenhand*], mes camarades de classe, eux aussi, avaient cru qu'il s'agissait d'une main de poupée mais c'était une main d'enfant [*Kinderhand*] arrachée à un enfant¹.

C'était ce moment que j'avais prélevé l'an dernier et que j'ai donc relancé ici. Je vous l'ai lu en suivant la traduction française, qui s'adapte donc à l'économie de la lecture et de l'habitude de la langue française : ce que je vous ai lu et qui semble être découpé en dix phrases, n'occupe qu'une seule phrase en allemand ; cela produit des effets de rejet beaucoup plus violents que ce qui se passe en français. Mais j'avais voulu faire valoir ce que Thomas Bernhard, en rappelant cette époque où il est un enfant, fait comme découvertes successives. D'abord, un effet de beauté : « j'étais confronté à la brutalité absolue et en même temps fasciné par ce spectacle monstrueux » ; c'est monstrueux, mais c'est quand même un spectacle. Puis, cela se raffine au fur et à mesure, et il voit non plus « la cathédrale éventrée » mais « l'impuissance », cela devient donc plus abstrait, cela s'analyse de plus en plus. On bute un petit moment sur ce passage qui va très vite aussi, et qui est l'histoire des parents – donc ce qui traverse la phrase, et notre pressentiment, c'est que sans doute les parents sont morts : « mes parents, un patron tailleur et sa famille régnant sur vingt-deux machines à coudre et leurs victimes » ; le mot allemand est très fort : *Opfer*, c'est ce qui est offert en holocauste, c'est vraiment le sacrifice ; cela va très vite, il y a juste le mot *Opfer* qui passe. Sans faire un grand discours philosophique ou politique, dans ce que dit

1. Thomas Bernhard, *L'Origine*, in *Récits 1971-1982*, traduction d'Albert Kohn, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007 [1981 pour la traduction française], p. 62-63.

le petit Thomas Bernhard – je pense que c’est vraiment la vision lucide et implacable du petit garçon qui ne dit rien de pathétique –, on a en tout petit, dans cette rue et dans cette phrase, la métaphore du massacre. Ils sont là, le patron et sa famille, régnant, comme un État, comme un gouvernement, sur vingt-deux machines à coudre, qui sont donc comme des canons, et leurs victimes, peut-être des salariés. C’est un travail d’une beauté extraordinaire, parce qu’il ne fait pas la comparaison, c’est l’image que lui, il a en tant qu’enfant : ici régnait une tyrannie avec ses victimes ; cela nous rappelle le côté extensif et répandu du victimat. Du sacrifice, de la mise à mort, il y en a partout, depuis le plus petit jusqu’au plus grand, c’est une question d’échelle. J’eus la certitude qu’ils étaient vivants : il ne dit pas du tout : je suis soulagé ; il n’y a pas d’affect, mais nous, cela nous soulage, parce que s’ils n’avaient pas été vivants, on aurait fait un détour. Le récit, dans sa fidélité incroyable à la vérité de ce moment, aurait pris en compte d’une manière ou d’une autre, avec un affect quel qu’il soit, la destruction de cette famille, de ses vingt-deux machines à coudre et de ses victimes. Mais ils sont vivants. Donc, on peut continuer : « Sur le chemin qui mène à la Gstättengasse, devant l’église du Bürgerspital j’avais marché sur un objet mou » ; là, on admire aussi, même si on ne prend pas le temps parce qu’on se dépêche et qu’il faut continuer la course, la précision ; ce n’est pas une question de date, mais de lieu : la datation du lieu, le donné du lieu est important, puisque c’est l’hôpital pour les citoyens de la ville, et c’est devant l’église qu’il marche sur un objet mou ; « je crus, en regardant cet objet, qu’il s’agissait d’une main de poupée » (en un seul mot en allemand), et, alors, c’est l’épiphanie, le tournant : mais c’était une *Kinderhand* arrachée à un enfant ; ce qui est inévitablement moins fort dans la traduction, c’est que ce n’est pas une « main de poupée », mais un seul mot, *ein Puppenhand*, ce n’est pas une main d’enfant, mais un seul mot, *ein Kinderhand*, et que la main d’enfant arrachée à un enfant nous dit quelque chose d’un reste de main de poupée dans la main d’enfant, exactement comme il disait un peu plus haut qu’il y avait beaucoup d’êtres humains qui étaient peut-être déjà des morts, qui étaient déjà objectifiés en morts, ou transfigurés en autre chose que des êtres humains. De même, cette main arrachée à un enfant, c’est une sorte de main, mais elle n’est plus humaine ; ce qu’on voit là, c’est comment on déshumanise une main, comment une main, par cette extraordinaire violence, qui est de la guerre, mais qui est produite ici par l’efficacité particulière du bombardement, coupe, tranche l’humain et arrache l’humain à

l'humain. Je continue la lecture de ce moment incroyable : « Ce fut seulement à la vue de cette main d'enfant [*l'événement, il est là*] que ce premier bombardement d'avions américains sur ma ville natale cessa d'être un *événement sensationnel* enfiévrant le garçonnet que j'avais été pour devenir une *intervention horrible de la violence* et une catastrophe¹. » C'est prémonitoire sans l'être, parce que malheureusement, l'histoire recommence. Encore une fois, Thomas Bernhard désaffecte, il ne dit pas : salauds d'Américains ; il est beaucoup trop puissant pour être emporté dans une sorte de racisme nationaliste ; ce qu'il voit, c'est ce que les hommes font aux hommes ; pas plus qu'il ne s'identifie à Salzbourg, ou qu'il ne se contre-identifie aux Américains. « [...] cessa d'être un *événement sensationnel* » : voilà à nouveau un saut et une mutation dans la perception philosophique ; il cesse à ce moment-là d'être un garçonnet, et on passe au plus-que-parfait dans cette phrase même : ce n'est pas le garçonnet que j'étais, mais que j'avais été. C'est à ce moment-là que cesse le sensationnel, que cesse le garçonnet, pour devenir Thomas Bernhard, pour devenir une intervention horrible de la violence, pour faire un bond du côté de la tragédie, et une catastrophe. Et cela passe par ce moment épiphanique de la *Kinderhand* arrachée à un enfant, qu'il a prise pour une main de poupée, au moment donc où il fait la découverte de la façon dont l'être humain, ou l'enfant qu'il est lui-même, puisqu'il a marché sur sa propre main, peut devenir un mannequin, une chose, un objet, quelque chose d'inanimé. Tout le livre nous dit cela. Pourquoi est-ce là que brusquement on passe dans la tragédie ? Pourquoi est-ce là que celui qui était un garçonnet quand il était encore en train de courir dans la Kaigasse, devient Thomas Bernhard ? Cela a sûrement trait à la main coupée, et à ce que peut représenter pour l'être humain la main coupée – la main étant ce que l'on peut donner. On donne la main, on donne par la main, on reçoit par la main. Cela a sûrement trait, et dans ce cas particulier c'est surinvesti, à la main de l'écriture ; d'une certaine manière, on écrit toujours avec une main coupée. On passe dans l'écriture à la vue d'une main d'enfant. J'ai vu : c'est le côté de l'épiphanie qu'on retrouve dans toutes les scènes primitives, la marque de la scène primitive ; à la vue d'une main d'enfant qu'on ne peut plus donner se produit le passage, c'est un rite de passage. Et vous allez voir qu'il y a un élément très important qui surgit d'une manière toute simple, mais surdéterminante.

1. *Ibid.*, p. 63.

Lorsque ensuite, effrayés de cette trouvaille devant l'église du Bürgerspital, nous fûmes plusieurs à traverser en courant le pont National et, contre toute raison, au lieu de rentrer à l'internat, nous sommes partis vers la gare et nous sommes entrés dans la rue Fanny von Lehnert où des bombes étaient tombées dans le bâtiment de la Coopérative et avaient tué beaucoup d'employés de la Coopérative et lorsque, derrière la grille clôturant l'espace vert de la Coopérative, comme on appelait ce bâtiment, nous avons vu par rangées, recouverts de draps, des morts dont les pieds nus reposaient sur l'herbe poussiéreuse et que, pour la première fois, nous avons vu rouler des camions transportant dans la rue Fanny von Lehnert de gigantesques piles de cercueils de bois, la fascination du sensationnel s'évanouit instantanément et définitivement pour nous. Jusqu'à ce jour, je n'ai pas oublié les morts recouverts de draps, gisant dans l'herbe du jardin devant le bâtiment de la Coopérative¹.

C'est à ce moment-là que l'on franchit le pont. On retrouvera toujours des topologies très intéressantes et bouleversantes, de franchissements, et cela vient du plus profond, du plus lointain de l'imaginaire et de la littérature. Cette traversée, elle est marquée par des éléments telluriques, comme si on passait dans un autre pays dans le pays, en franchissant un pont. Il faut passer ce fleuve – ce fameux fleuve qu'on retrouve dans l'*Odyssee* – pour aller chez les morts ; tout d'un coup on fait ce passage, qui se fait toujours par un versement de sang : on verse le sang des vivants pour aller chez les morts ; pour découvrir qu'il y a passage de la vie dans la mort dans la vie même. C'est le même pays, même si on s'imagine que ce n'est pas le même. Et c'est l'expérience extraordinaire de Thomas Bernhard qui est une chance. Il va chez les morts, en passant par le pont National qui mène chez les morts, morts qui sont dans la même ville, on est tous dans la même ville. C'est là que peut commencer l'intervention horrible de la violence, la méditation et l'écriture de ce qui n'est plus le spectacle sensationnel, de ce qui n'est plus la télévision, ou le côté indifférent et infantile de la présence du curieux, et que commence l'écriture, la réflexion sur ce qu'est la mortalité de l'être humain, c'est-à-dire l'être humain même, le mortel de l'être humain. Et, nous dit Thomas Bernhard, toujours dans *L'Origine*, il est indispensable et nécessaire que l'écrivain se hâte d'écrire avant l'enterrement, avant que tout soit recouvert, refroidi, « avant l'embellissement ». Je vais vous faire une autre citation, mais

1. *Ibid.*, p. 63-64.

avant je rappelle cette lettre de Kafka qui est dans son *Journal*, où il dit que l'écriture ne peut se passer que dans les bas-fonds¹. Sortant de l'écriture du *Verdict*, qui se produit pendant une seule nuit, il affirme que c'est seulement là que peut se produire l'écriture : dans la fange, dans les bas-fonds, dans la merde, dans le sang. Et donc l'ennemi de la création, c'est le beau ; il faut dépasser, contourner, ramper sous le beau – précéder, en tout cas, la beauté, qui n'est pas celle de la statue grecque, mais celle de toutes les œuvres arrêtées : la beauté comme notation esthétique devant ce qui ne l'est pas. Il faut donc écrire avant l'embellissement, et on ne peut le faire que si on écrit avec une main d'enfant arrachée à un enfant.

Une citation que je repère un peu plus loin, à propos d'un incident atroce dont Bernhard se souvient, concerne le non-enterrement de son grand-père. Vous savez à quel point son grand-père est une figure surinvestie, aimée, respectée et qui représente tout pour lui, qui est sa mère, qui est tout, et aussi un philosophe, et l'écrivain idéal. Quand son grand-père meurt,

aucun des cimetières de la ville relevant de l'Église catholique, car ma grand-mère et son fils ont été dans tous les cimetières et ont demandé qu'on veuille bien permettre que mon grand-père soit accueilli et inhumé dans l'un de ces cimetières mais mon grand-père n'a été accueilli dans un seul d'entre eux *parce qu'il n'avait pas été marié religieusement*. Et cela en mille neuf cent quarante-neuf. Ce fut seulement quand mon oncle, son fils, eut été chez l'archevêque et lui eut dit qu'il déposerait devant la porte de son palais à lui, l'archevêque, le cadavre de son père, parce qu'il ne savait pas où aller avec le cadavre de son père qui était déjà dans un état de putréfaction avancée, n'ayant été accepté dans aucun cimetière de la ville, ce fut seulement alors que l'archevêque donna l'autorisation d'inhumer mon grand-père dans le cimetière de Maxglan. Quant à moi-même je n'ai pas participé à cet enterrement, vraisemblablement l'un des enterrements les plus tristes de cette ville, mis en scène, comme je le sais, avec tous les détails pénibles humainement imaginables, parce que j'étais à l'hôpital atteint d'une grave maladie pulmonaire. Aujourd'hui la tombe de mon grand-père est ce qu'on a coutume d'appeler un monument à sa gloire. [*À partir de maintenant,*

1. Franz Kafka, *Journaux*, in *Œuvres complètes*, t. III, traductions par Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 294-295 : « Ma certitude est confirmée, quand je travaille à mon roman, je me trouve dans les bas-fonds honteux de la littérature. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut écrire, avec cette continuité, avec une ouverture aussi totale de l'âme et du corps » (23 septembre 1912).

et jusqu'à la fin de la citation, ce n'est qu'une seule phrase en allemand.] Tous ceux dont elle n'était plus capable de comprendre l'intelligence, cette ville les a rejetés et jamais, dans aucune circonstance, elle ne les a repris, comme je le sais par expérience. Pour ces raisons composées de centaines d'expériences tristes, basses, affreuses et effectivement mortelles elle est devenue pour moi une ville de plus en plus insupportable. Jusqu'aujourd'hui elle est restée au fond une ville insupportable, toute autre affirmation serait fausse, mensongère, calomnieuse. Il faut que ces notes soient consignées maintenant, pas plus tard, plus précisément à cet instant où j'ai la possibilité de me transporter sans réticence dans la situation de mon enfance et ma jeunesse et avant tout des années où j'ai fait mes études à Salzbourg. Il faut le faire avec l'esprit incorruptible nécessaire et le sentiment sincère d'une obligation qui m'incombe pour entreprendre une pareille description [*c'est la loi de l'écrivain*], qu'on doit considérer comme une simple indication. Il faut que j'exploite cet instant, l'instant de dire ce qui doit être dit, ce qui doit être indiqué pour rétablir dans ses droits, au moins à titre de simple indication, la vérité d'autrefois, la réalité et les circonstances effectives car beaucoup trop facilement il vient un temps qui, tout à coup, n'est plus que celui de l'embellissement, des atténuations inadmissibles¹.

Avant l'embellissement : le mot c'est *Verschönerung*. Et, dit-il en insistant énormément, il faut que j'exploite cet instant, il n'y en a qu'un, et il ne faut pas le rater. Le livre est le livre d'un instant : en cet instant, il faut écrire ce livre, c'est le seul instant possible. C'est l'instant où l'embellissement n'a pas encore *gagné*, comme une pourriture à l'envers, le livre. Il faut le faire avec l'esprit *incorruptible*, avant que l'embellissement comme *corruption* atteigne le livre. Il faut que j'exploite cet instant, l'instant de dire ce qui doit être dit, il faut le dire. Voilà le programme de Thomas Bernhard. Il y a quelque chose de très fort, qui sera ensuite enchâssé dans ce texte extraordinaire qui s'appelle *Die Ursache*, la cause, et dont à un certain moment, je m'étais dit sans rien comprendre qu'il manquait des morceaux, tout simplement parce qu'il a été censuré. Bernhard a réussi à écrire un texte qui a échappé à la beauté, à l'embellissement, à la littérature, pour dire la vérité, et pour rétablir dans ses droits ce qui doit être, dit-il avec une modestie et une intelligence absolument inouïes, indiqué. On ne peut pas faire plus que cela : une indication de la vérité. Il faut écrire avec la main d'enfant arrachée à un enfant. Voilà pourquoi j'ai gardé ce petit fragment arraché à ce texte, pour indiquer que nos auteurs

1. Th. Bernhard, *L'Origine*, op. cit., p. 75-76.

de cette année font tous l'effort d'écrire, de dire, dans l'instant où c'est encore dicible, et donc dans un maintenant qui trouvera ensuite d'autres dates, puisque ce maintenant va traverser d'innombrables lectures, ce qui très vite va être gagné par l'atténuation d'une beauté d'autant plus pernicieuse et perfide qu'elle peut être séduisante. Non, il ne faut pas séduire, il faut dire avant l'embellissement, quand c'est encore dégoûtant, quand c'est encore répugnant, quand c'est encore les bas-fonds, comme d'ailleurs Kafka le disait à Felice Bauer à propos de *La Métamorphose* : je viens d'écrire un texte répugnant. Il ne peut pas s'empêcher de jouir extraordinairement du fait qu'il ait pu écrire un texte répugnant mais en même temps il est possible qu'il dise qu'il pourra ainsi se débarrasser de sa fiancée. Il lui dit dans la lettre : Mais est-ce que tu imagines vraiment qu'on va pouvoir être mariés, et je ne vais certainement pas faire l'amour avec toi, puisque moi je serai l'ignoble vermine, et on comprend à quel point il était important qu'il soit fiancé avec elle, parce que sinon, il n'aurait peut-être pas écrit *Die Verwandlung*. Il l'écrit pour la fiancée contre la fiancée, pour dé-fiancer la fiancée ; il faut dire qu'elle était terrible, répugnante, justement, et, chose extraordinaire, il l'avait d'abord prise – c'est une notation extrêmement maléfique – pour la bonne, elle avait les cheveux raides, blondasse, avec de mauvaises dents, cariées, certaines en or.

Nous sommes donc en 1913. Quelques mots de Kafka, pour relancer, après quoi on reprendra nos directions, qui sont immenses et, je crois, magnifiques. Dans une lettre de Kafka en 1913 à Max Brod¹, il dit : « J'ai envoyé mon grand témoignage à Berlin [*mais il ne dit pas de nom*], c'est vraiment une martyre, et je mine le sol sous ses pieds, le sol sur lequel autrefois elle vivait heureuse et en accord avec le monde entier. » C'est une lettre particulièrement belle, dans la mesure où on y voit l'exercice – mais enfin, les lettres de Kafka sont des chefs-d'œuvre – du dire et ne-pas-dire en même temps. Ce ne sont pas des lettres-repentirs, où il se reprend, ce ne sont pas des lettres littéraires, ce sont vraiment les lettres du cœur. Il ne pouvait pas écrire : j'ai envoyé une mine à Felice ; il l'a envoyée à Berlin. Dire Berlin pour Felice, c'est à la fois déjà une destruction, un anéantissement de la personne, par la substitution, et une antonomase, mais cela dit peut-être aussi que Felice, qui s'appelle Bauer (paysan), est peut-être aussi Berlin. Donc Prague a envoyé à Berlin de quoi la faire sauter. Et bien sûr,

1. Franz Kafka, *Lettres à sa famille et ses amis*, in *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 709 (lettre du 3 avril 1913 à Max Brod).

on peut concevoir que même si Kafka ne revient pas et ne relit pas sa propre lettre, il est assez fort écrivain pour savoir ce qu'il est en train d'écrire. Le lendemain matin, il écrit à son éditeur en lui disant, à propos de publication :

L'autre histoire que j'ai, *La Métamorphose*, n'est à vrai dire pas encore recopiée, car ces derniers temps, tout m'a tenu à l'écart de la littérature et de l'envie d'écrire. Mais je ferai copier également cette nouvelle et je vous l'enverrai le plus tôt possible. Peut-être ces deux récits, joints au *Verdict* publié dans *Arkadia*, feraient-ils pour plus tard un fort bon livre qui pourrait s'appeler *Die Söhne* [Les fils]¹.

À quoi il ajoute ensuite à cet ensemble *Le Verdict*, *Amerika*, *La Métamorphose*, dans les temps qui suivront, puisque la publication ne s'est pas faite, à cause de Kafka, puisque lui-même a repris et différé. Deux ans plus tard, il reprend à nouveau l'ensemble, en insistant sur la différence entre *Le Verdict*, qu'il appelle *Gedicht*, poème, alors que les autres sont *Geschicht*, des récits. Cette fois-ci vient s'ajouter à cet ensemble la nouvelle *Der Strafkolonie* – « La colonie pénitentiaire » : *Strafen*, c'est le châtiment – et il propose cette fois-ci que l'ensemble soit appelé non pas *Die Söhne*, mais *Strafen*. Entendons le glissement qui se fait petit à petit dans la cristallisation, et dans la lecture après coup, entre « fils » et « châtiment » : non seulement il y a substitution ou déplacement d'accent, mais les fils sont des châtiments. Et ajoutons que Kafka n'est pas un père ; dans son existence, il ne s'est jamais substitué, imaginé ou rêvé comme père, ce qui n'est pas le cas d'autres écrivains. On en arrivera à poser la question de la différence sexuelle, dans toutes ses élaborations qui ne sont pas des théories mais des pratiques de la littérature. Je retraverserai avec vous, de manière sporadique, *Donner la mort*² de Jacques Derrida, dont vous savez que la deuxième partie porte sur la littérature et le secret – ce qui nous donne à penser qu'il y a du donner la mort dans la littérature, et que la littérature, en donnant la vie, donne la mort. Dans cette conséquence de *Donner la mort*, qui s'appelle « La littérature au secret », on arrive à une partie qui se manifeste comme à la fois de connivence, et, par la présentation et la typographie, comme séparée – comme séparée sous le même toit, à la fois la même chose, et étrangère, puisqu'il va

1. *Ibid.*, p. 709-710 (lettre du 4 avril 1913 à Kurt Wolff).

2. Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

s'agir non plus de philosopher, mais du mystère de la littérature. Or, cette partie commence par une sorte de titre, tout à fait équivoque : à la page 161, le dispositif donne à ce premier énoncé la place de ce qui serait un titre de chapitre, mais lui retire le privilège du titre de chapitre, qui est en général d'être en majuscules. C'est en italique ; on dirait une sorte de sous-titre. Ce n'est pas un caprice typographique mais quelque chose d'incertain, qui est l'aura de cet énoncé : « *Pardon de ne pas vouloir dire*¹. » Et cette aura se cristallise comme incertain, si on passe à la page suivante où apparaît quelque chose qui ressemblerait au contraire à un titre, à cause, encore une fois, de la graphie : un « I », et un énoncé qui dit « L'ÉPREUVE DU SECRET : POUR L'UN COMME POUR L'AUTRE² », en majuscules comme un titre ; donc la page qui l'aurait précédé aurait un statut incertain ; l'incertitude règne en effet autour de ces quelques mots, qui se distinguent par l'aspect physique, ce « *Pardon de ne pas vouloir dire* ». Moi, l'éditeur me dirait : Pourquoi est-ce qu'on met des italiques pour commencer, est-ce qu'il ne faudrait pas mettre des petites ou des grandes majuscules ? Il y aurait tout de suite contestation sur le statut de cette chose écrite, qui prend la place de quelque chose d'autre. Cela va être joué dans la réflexion philosophique qui s'ensuit, ou qui suit ces traces. Ce « Pardon de ne pas vouloir dire » ricoche une fois, deux fois, trois fois, quatre fois, à la page 161, puis à la page 163 deux fois, ça fait six ; c'est une phrase qui ne peut pas s'arrêter de se répéter, pour mille raisons. Chaque fois que « Pardon de ne pas vouloir dire » s'avance, s'ouvre une possibilité d'interprétation et de lecture supplémentaire ; on peut se dire qu'il y a peut-être dans la demande de pardon une sorte de compulsion ou d'incitation à se répéter – il est assez rare de dire pardon, sans que le pardon, se demandant, insiste, comme si une connotation de désespoir se glissait dans la demande de pardon car, sans être l'immense philosophe qu'est Derrida, on soupçonne en général que c'est une cause perdue. Chaque fois qu'on demande pardon, on doit pressentir à quel point s'amoncellent les difficultés dans la scène. On entrerait ici, et je ne vais pas le faire maintenant, dans l'immense travail qu'a opéré Derrida sur la question du pardon, dans ses séminaires sur le pardon et le parjure³, et sur le fait qu'il ne peut y avoir de pardon que de l'impardonnable. Je pourrais presque

1. *Ibid.*, p. 161.

2. *Ibid.*, p. 163.

3. Jacques Derrida, *Le Parjure et le Pardon. Volume 1. Séminaire 1997-1998*, édition de Ginette Michaud et Nicholas Cotton, Paris, Seuil, 2019.

le prendre comme accompagnement, ou comme basse continue, pour toute la relation épistolaire de Kafka, ou pour *Le Verdict*, où il s'agit de ne pas vouloir dire, d'une certaine manière, ce dont on ne voit pas pourquoi il ne faudrait pas le dire, ce qu'on ne veut pas dire, etc. Mais, dans *Le Verdict*, on pourrait imaginer que Georg, par exemple, demanderait à son ami « pardon de ne pas vouloir dire », et performerait le ne-pas-dire qu'il est fiancé. Donc il ne le dirait pas, il glisserait cette formule énigmatique. Il pourrait aussi dire à sa fiancée : pardon de ne pas vouloir dire que nous sommes fiancés ; c'est bien de cela qu'il s'agit dans la petite scène en aparté entre eux. Pardon de ne pas vouloir dire à Felice : oui oui on se marie ; c'est-à-dire exactement l'inverse, puisque c'est totalement équivoque.

Cela pourrait aussi porter sur *Albertine disparue* : quelque chose n'est pas dit, mais est acté tout le long du texte, en rapport avec la décision prise à l'aube de cette fameuse journée qui finira le soir avec le retour désiré d'Albertine. Tout ceci est en rapport avec le faux, avec la fausse lettre, puisque notre narrateur procède, pour faire revenir Albertine, par un détour qui correspond à sa structure à lui ; en aucun cas il ne faut dire à Albertine : pour l'amour du ciel, reviens ; car si jamais il le lui dit, elle ne reviendra pas, c'est ce qu'il pense – dans un mouvement réflexif où il pense qu'Albertine est structurée comme lui, dans un rapport de force, de ruses, qui lui apparaît comme la stratégie même de l'amour. Il ne faut jamais dire à quelqu'un : je te désire ; il faut au contraire dire à cette personne qu'on ne la désire pas du tout. Il ne faut pas non plus dire à la personne qu'on aime plus que tout au monde qu'on l'aime plus que tout au monde, parce que cela provoquerait immédiatement un détachement de cette personne ; donc, il ne faut pas le dire, et il faut utiliser du faux, de la feinte, comme nous en aurons deux cents exemples dans ce texte, jusqu'à un moment où, vertigineusement, on ne sait plus ce qui est faux, ce qui est vraiment faux, ou ce qui est faussement faux, puisqu'à force d'envoyer, de jouer du faux, le faux devient vrai, et c'est ce que Proust fait apparaître. Voici par exemple les deux entames des deux premières lettres de nos personnages, que je ne fais que convoquer : « Le plus pressé était de lire la lettre d'Albertine puisque je voulais aviser aux moyens de la faire revenir¹ » (de faire revenir la lettre) ; on est déjà en stratégie, pas du tout en situation spontanée de passion, où il faut absolument faire revenir l'autre et où ce n'est pas le moment de faire des calculs. Le

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 4.

cœur est calculateur ; c'est un calcul-cœur permanent. Ce n'est pas à Albertine ou au départ d'Albertine ou à toute la vie qu'il a eue avec Albertine qu'il va réagir ou répondre, c'est à la lettre : la lettre vient comme substitut d'un être.

Je les sentais en ma possession [*on a dérivé dans un système général de substitution : je les sentais en ma possession, ce sont les moyens*], parce que, comme l'avenir est ce qui n'existe encore que dans notre pensée, il nous semble encore modifiable par l'intervention in extremis de notre volonté [*c'est la pensée magique*]. Mais en même temps je me rappelais que j'avais vu agir sur lui d'autres forces que la mienne [*lui, c'est l'avenir : on exerce constamment des pressions sur des abstractions, et non sur des personnages*] et contre lesquelles, plus le temps m'eût-il été donné, je n'aurais rien pu. À quoi sert que l'heure n'ait pas sonné encore si nous ne pouvons rien sur ce qui s'y produira. Quand Albertine était à la maison, j'étais bien décidé à garder l'initiative de notre séparation. Et puis elle était partie.

Le trafic autour de la lettre ressemble de manière étonnante, et c'est absolument contemporain, au trafic de la lettre de Kafka. S'ensuit un long paragraphe, et on est toujours à « le plus pressé était de lire sa lettre », alors on ne se presse pas. Même chose pour Kafka et la lettre.

J'ouvris la lettre d'Albertine. Elle était ainsi conçue :

Mon ami, pardonnez-moi de ne pas avoir osé vous dire de vive voix [on dirait « pardon de ne pas vouloir dire » ; je peux vous dire que Derrida n'a pas lu cela : ce sont les machines de la littérature, qui produisent des effets concrets dans des scènes à situation concrète] les quelques mots qui vont suivre, mais je suis si lâche, j'ai toujours eu si peur devant vous, que, même en me forçant, je n'ai pas eu le courage de le faire. Voici ce que j'aurais dû vous dire [on dirait aussi Kafka] : Entre nous, la vie est devenue impossible, vous avez d'ailleurs vu par votre algarade de l'autre soir qu'il y avait quelque chose de changé dans nos rapports. Ce qui a pu s'arranger cette nuit-là deviendrait irréparable dans quelques jours. Il vaut donc mieux, puisque nous avons eu la chance de nous réconcilier, nous quitter bons amis [cela bat Marivaux, c'est génial] ; c'est pourquoi, mon chéri, je vous envoie ce mot, et je vous prie d'être assez bon pour me pardonner si je vous fais un peu de chagrin [une peau de chagrin, non, un peu de chagrin] en pensant à l'immense que j'aurai [qu'est-ce qu'elle va avoir comme immense ? C'est une peau de chagrin]. Mon cher grand, je ne veux pas devenir votre ennemie, il me sera déjà assez dur de vous devenir peu à peu, et bien vite, indifférente ; aussi ma décision étant irrévocable, avant de vous faire remettre cette

*lettre par Françoise, je lui aurai demandé mes malles. Adieu, je vous laisse le meilleur de moi-même. Albertine*¹.

Qu'est-ce, « le meilleur de moi-même » ? Que lui laisse-t-elle ? D'un côté, c'est ce qu'il y a de plus feydeauesque : elle prend son chapeau, son manteau, ses malles, mais, dans la vulgarité de la lettre, en même temps elle est géniale d'intelligence : dans ce tissu de faussetés, tout est vrai, tout le faux est vrai. Et on va voir à travers tout le livre que tout le faux est toujours vrai. Par exemple, quand elle dit « je vous laisse le meilleur de moi-même », elle se dit, salope qu'elle est (mais lui est tout aussi salaud qu'elle) : c'est une belle phrase, noble, j'ai bien joué mon rôle d'Albertine. Mais cette phrase, elle est vraie ailleurs, dans une autre scène ; elle lui laisse effectivement le meilleur d'elle-même : tout le livre, toute la stratégie qui va se mettre en place instantanément pour qu'elle revienne avant le soir. Et elle lui laissera encore le meilleur d'elle-même pas seulement à partir du moment où elle aura disparu définitivement, sans possibilité de retour, croit-on. Voici comment l'autre lettre se présente. Elle est au style indirect.

M'étant donné à moi-même l'affirmation que, quoi que je dusse faire, Albertine serait de retour à la maison le soir même, j'avais suspendu la douleur que Françoise m'avait causée en me disant qu'Albertine était partie (parce qu'alors mon être pris de court avait cru un instant que ce départ était définitif). Mais après une interruption, quand d'un élan de sa vie indépendante, la souffrance initiale revenait spontanément en moi, elle était toujours aussi atroce parce qu'antérieure à la promesse consolatrice que je m'étais faite de ramener le soir même Albertine. Cette phrase qui l'eût calmée, ma souffrance l'ignorait [*sa souffrance est autonome, donc*]. Pour mettre en œuvre les moyens d'amener ce retour, une fois encore, non pas qu'une telle attitude m'eût jamais très bien réussi, mais parce que je l'avais toujours prise depuis que j'aimais Albertine, j'étais condamné à faire comme si je ne l'aimais pas, ne souffrais pas de son départ, j'étais condamné à continuer de lui mentir. Je pourrais être d'autant plus énergique dans les moyens de la faire revenir que personnellement j'aurais l'air d'avoir renoncé à elle. Je me proposais d'écrire à Albertine une lettre d'adieux où je considérerais son départ comme définitif, tandis que j'enverrais Saint-Loup exercer sur Mme Bontemps, et comme à mon insu, la pression la plus brutale pour qu'Albertine revienne au plus

1. *Ibid.*, p. 4-5.

vite. Sans doute j'avais expérimenté avec Gilberte le danger des lettres d'une indifférence qui, feinte d'abord, finit par devenir vraie. Et cette expérience aurait dû m'empêcher d'écrire à Albertine des lettres du même caractère que celles que j'avais écrites à Gilberte. Mais ce qu'on appelle expérience n'est que la révélation à nos propres yeux d'un trait de notre caractère, qui naturellement reparaît, et reparaît d'autant plus fortement que nous l'avons déjà mis en lumière pour nous-même une fois¹ [...].

Il va faire revenir Albertine en lui écrivant une lettre d'adieux, au pluriel. Ce n'est pas qu'il se ment lui-même, il ment à Albertine parce qu'il pense que les gens ne reviennent que s'ils se considèrent, comme le narrateur, comme non désirés. Il faut que je vérifie si ce *x* de « adieux » persiste dans les autres éditions², mais si c'était le cas, ce serait très intéressant, parce que les adieux ne sont pas l'adieu. Je le dis avec précaution, mais une lettre d'adieu et une lettre d'adieux, ce n'est pas la même chose ; il y a déjà dans l'adieu multiplié, ou divisé, une atténuation de l'adieu, et d'autre part il y a aussi un style. Nous entrons donc dès le début d'*Albertine disparue* dans ce qui pourrait être de l'ordre de la comédie, sauf que ce n'est jamais de la comédie. C'est comme si Proust avait inventé un genre littéraire non pas tragi-comique, mais plutôt comi-tragique, qui est fait exclusivement de feintes et de calculs sur la subjectivité de l'autre, donc qui est totalement intersubjectif. Une lettre n'est jamais écrite par quelqu'un, elle est toujours partiellement écrite par la personne qui va la recevoir ; c'est une banalité. Mais chez Proust, on écrit sans cesse une lettre destinée à une personne en calculant la lecture de cette personne, et les lettres sont des machines qui sont machinées par ce qu'on pense que l'autre va penser de la lettre que cette lettre a écrite, à l'infini. Cela pose la question de ce qui peut bien s'échanger d'une lettre à l'autre, et du déchiffrement à la fois de l'écriture et de la lecture de chacun de ces documents. Je ne les ai pas comptés, ce serait intéressant de le faire. Je suppose qu'il y a des centaines de lettres dans *Albertine disparue*, de tous genres ; par exemple, la lettre qu'il a reçue et qu'il est pressé de lire mais qu'il ne lit pas tout de suite ; il y a la lettre qu'il se propose d'écrire, dont on ne sait pas si finalement il l'écrira – la lettre proposée, c'est le système Kafka – ; il y a des télégrammes, et toutes les espèces de télégramme : il y en a qui sont écrits à la

1. *Ibid.*, p. 19.

2. Le *x* à « lettre d'adieux » figure aussi dans l'édition antérieure de la Pléiade (*La Fugitive*, op. cit., p. 19).

main, qui sont traduits – dans le chemin de la télégraphie, de main en main, parce que ce n'est pas tapé à la machine, le télégramme se métamorphose au fur et à mesure. Il y a aussi les lettres de tous les personnages impliqués dans cette histoire qui sont les facteurs, tous des intermédiaires, depuis Madame Bontemps, la tante d'Albertine, Saint-Loup, l'ami aimé, le factotum. Il y a des centaines de lettres qui sont toutes dictées par le calcul et la spéculation sur l'autre. Il y a donc de fausses lettres, et le texte s'*indirecte* lui-même, sous forme de lettres tantôt signées, tantôt pas signées, tantôt avec de fausses signatures, qui rappellent d'autres lettres, etc.

Cela commence quand même par la lettre d'adieux qui dit pardon, c'est celle d'Albertine, qui ouvre l'espace différentiel entre dire de vive voix et dire par écrit, absolument essentiel. J'en ai beaucoup parlé, aussi à propos de mon propre livre, *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire* : « dire » est un mot assez équivoque en français, que nous utilisons à volonté soit concernant les dits de vive voix, comme elle dit, soit par écrit : je vous écris pour vous dire. Tout de suite, quelque chose se met à trembler, car il y a un différé, un écart, une prudence, qui se glisse entre la parole jaillissante et la lettre, même si on peut se dire qu'il y a des lettres qui ressemblent comme deux gouttes d'eau à un énoncé, qu'il y aurait donc des lettres spontanées, au sens propre du mot spontané, donc « de source ». Mais en général, la lettre a un temps supplémentaire, un retard sur la parole, et elle peut déjà supporter dans sa temporalité, dans le temps qu'il faut pour écrire, de l'arrière-pensée ou de l'arrière-lettre, que l'énoncé direct n'autorise pas. Entre dire et écrire, dire en disant, et dire en écrivant, dire par dire, ou dire par écrit, les différences sont énormes : les différences de traçage, de mémoire, d'enregistrement, de qualification, de pesée, de réception, sont absolument infinies, et il y aurait beaucoup à dire sur les pratiques de la parole, ou du témoignage, selon qu'il est prononcé de vive voix ou qu'il est écrit. Pour qui s'intéresse au droit, aux tribunaux, il y a beaucoup à travailler sur comment on parle quand on est supposé porter des énoncés ou des confidences ou des confessions, ou des témoignages dont la portée va entraîner des conséquences qui peuvent être lourdes. Cela ne se passe que dans un tribunal, puisque du tribunal-fantôme, il y en a partout : dans les scènes conjugales, ou familiales, il y a aussi toujours du tribunal ; donc, on a intérêt à surveiller sa parole, ou à en calculer les effets, ou au contraire à ne pas les calculer, mais on se trompe chaque fois qu'on calcule. De même que la souffrance vient lui dire quelque chose comme si elle était un

personnage extérieur à lui, de même la prudence est comme une sorte de confidente dans une pièce de Racine, la scène générale est de toute façon tellement complexe qu'aucun des effets que l'on calcule n'atteint jamais son but. On a calculé, mais ensuite arrive un événement.

Ce que Proust aura mis en scène de manière absolument merveilleuse et unique, c'est la vanité des efforts extraordinaires que l'on peut faire, poussés jusqu'au paroxysme de l'inscription, de l'écriture, du calcul, du complot, de l'intrigue passionnelle. Dès que j'envoie la lettre, elle est partie, elle est autonome, comme la souffrance, et elle va faire son travail de bombe, sans que je puisse la contrôler. Tout ce que je m'imagine avoir écrit est de toute façon détruit en cours de route et détruit à l'arrivée, sans aucun contrôle possible. Mais ce n'est pas seulement que la destinerrance se produit à la fin du trajet de la lettre, c'est que la lettre même, au moment même où je l'écris, est déjà partie. Dès que je commence à écrire une lettre, j'écris une autre lettre. Je suis déjà en train de déplacer une certaine lettre, qui sera, ou pas, écrite – ce qui fait que les lettres des personnes qui ont un petit peu d'esprit de suspicion, comme Kafka, ou Proust, sont en fait des enchevêtrements de propositions de lettres, barrées, reprises, annulées, modifiées, et jamais écrites, sauf par la main qui aura tenu la lettre ou le stylo, par le destinataire, mais par des milliers et des milliers d'interventions plus ou moins démoniaques qui font dévier. Les lettres sont donc des phénomènes admirables, comme les émanations shakespeariennes de nos passions. Nous croyons écrire une lettre, mais c'est la lettre qui nous écrit, et ceci à l'infini.

Le texte de Proust est parsemé de citations, tout à fait adéquates, du grand répertoire littéraire français, qui sont comme des sortes de clignotements, ou de clins d'œil, qui nous disent : attention, ici, littérature. Ces citations s'échangent entre Albertine et le narrateur – parce que le narrateur, étant un futur écrivain, est à l'école de la littérature, il a lui-même mis Albertine à l'école, et la figure du Pygmalion passe dans le texte, et Albertine s'y prend, pour se faire valoir, car c'était une époque où on se faisait valoir à la littérature, ce qui n'est plus du tout le cas maintenant. Interviennent ainsi entre eux, de manière fétichisée, des petites marchandises littéraires, que nous reconnaissons, de Racine à Mallarmé, et aussi du contemporain ; cela met en abyme la littérature, et inversement, avec quelque chose d'authentique, qui ouvre tout le texte à parenté immense, où on se dit que cela se passe aussi en littérature. Les citations sont aussi du snobisme : on montre qu'on a des lettres, mais il y en a qui sont en situation et de manière

étonnante. À un certain moment on arrive à Phèdre, sur un mode qui est extraordinairement étudié, d'une force, d'une ruse inouïes, et on y arrive parce qu'on est parti vers Phèdre depuis le début, avec des adieux, et de temps à autre avec des formules idiomatiques qui relèvent de la grande tragédie. On est dans de la petite tragédie mais elle est toute rebrodée de réminiscences de la grande tragédie, c'est imperceptible, cela devient de plus en plus net, de temps à autre il y a des alexandrins, et puis on arrive chez Racine. C'est magnifique à voir.

Je reviens à ce début, qui reste encore très bourgeois, et dont la figure de proue admirable et non négligeable est Françoise. Françoise est un personnage fabuleux dans *Albertine disparue*. Françoise n'est jamais Françoise dans *Albertine disparue*, elle n'est que le regard de Françoise sur la crise Albertine ; elle prend la place, comme on l'a remarqué, de la mère, très présente dans les premières versions d'*Albertine disparue*, et qui est complètement éliminée. Au fond, elle est un processus littéraire : le regard désapprobateur de la tierce personne, du témoin qui n'a aucun pouvoir, impuissant, mais qui n'en pense pas moins. Et la personne qui n'en pense pas moins a, elle aussi, un pouvoir d'intervention dans les lettres. D'abord, le narrateur ne peut jamais lire une lettre d'Albertine devant Françoise, donc chaque fois il faut attendre que Françoise sorte, pour pouvoir lire la lettre ; mais une fois qu'elle est sortie, il sent quand même le regard de Françoise derrière la porte ; tout est poussé, déformé, calculé à la lumière du regard désapprobateur de Françoise. C'est elle qui annonce le départ d'Albertine au narrateur, et elle est déjà dans la première lettre d'Albertine : J'aurai déjà demandé mes malles à Françoise avant que vous ayez lu cette lettre. Ils ne sont donc pas sans la ponctuation dérisoire et terrifiante, de l'ordre de la censure, de Françoise en tant qu'incarnation de la réprobation du bon sens. De même, Proust cède – Proust, pas le narrateur, on sent cela. Au moment où Phèdre entre sous forme de citation, et où la spectralité de Phèdre s'installe dans le texte magnifiquement, il y a une remarque infime, qui passe très vite, sur CEnone, où il est dit qu'CEnone c'est le mauvais côté de Phèdre. C'est comme si Proust avait cédé au besoin de faire un séminaire – qui n'est qu'une petite parenthèse, mais il a envie de dire : Il faut que je vous dise que moi j'ai bien lu *Phèdre*. D'ailleurs, pour les professeurs de littérature qui feront des cours sur *Phèdre*, il faudra relire *Albertine disparue* pour comprendre *Phèdre*. Ce personnage d'CEnone, qu'on ne connaît pas sauf sous la forme de ses effets néfastes, a, dans *Albertine*

disparue, un double muet mais dont on entend très bien le discours tout le temps.

« Pardon de ne pas vouloir dire » : si on se fie à cette phrase qui résonne mystérieusement, et si on la suit, on ira très très loin à travers les textes. Derrida n'a pas lu Thomas Bernhard non plus, et Thomas Bernhard ne dit que cela. Il dit qu'il faut précéder le moment où on dit pardon, il faut être impardonnable, il faut être dans l'impardonnable, avant que la séduction ou la tentation de demander un pardon qui est vide et qui est vain, ne vienne apaiser, lécher, recouvrir. « Pardon de ne pas vouloir dire », je le pose ici comme la phrase cachée ou qui recouvre le motif de la lettre feinte. Dès le début, le parti est pris par le narrateur de n'envoyer que des lettres feintes, de ne pas dire ce qu'il pense. C'est une énorme naïveté : c'est quand même déchiffrable, la personne qui reçoit cette lettre peut tout à fait lire, déchiffrer la feinte, à moins que la feinte soit celle de Iago, mais ce n'est pas Iago, le génie de la tromperie. Ce que manifeste une lettre d'adieux feinte, c'est la question : pourquoi est-ce qu'on feint ? C'est ce que dit Albertine : Je suis lâche.

Le pardon de ne pas pouvoir et le pardon de ne pas vouloir se rejoignent. Sauf que la charge de faute ou de culpabilité est plus forte du côté du vouloir. Je ne pense pas d'ailleurs qu'on demanderait pardon de ne pas pouvoir. Mais le ne pas vouloir et le ne pas pouvoir se superposent. Cela attire justement l'attention sur l'extrême importance du mot vouloir ; j'y reviendrai à propos du texte de Derrida. « Pardon de ne pas vouloir dire » est une phrase qui pourrait être dans la bouche d'Abraham, qui ne la dit pas, mais qui pourrait penser pardon de ne pas vouloir dire à Isaac, à Sarah, à son univers, qu'il a comme but d'emmener le garçon pour le sacrifier sur le mont Moriah. Là-dessus, Derrida ajoute que Dieu pourrait aussi dire cette phrase. Dans l'histoire d'Abraham et d'Isaac telle que la Bible nous la rapporte, une histoire de mise à l'épreuve, Dieu dit à Abraham : Prends ton fils Isaac, celui que tu aimes, et va là où je te dirai d'aller, et là sacrifie-le-moi, tue-le. Dieu ne donne aucune explication à Abraham – c'est là la grande machine sur laquelle Kierkegaard a travaillé, puis à sa suite Derrida, sur le secret, sur l'absence totale de commentaire. Fais ça : il n'y a pas d'explication. Et Abraham fait, et il ne donne pas d'explication. Aussi bien Abraham que Dieu pourraient dire, mais ils ne le disent pas, mais ils pourraient le penser, ce serait une virtualité : Pardon de ne pas vouloir dire. Dans le cas d'Abraham, ça s'expliciterait : Abraham se sentirait coupable de ne pas vouloir dire ; c'est important de préciser que c'est de ne pas *vouloir* dire, c'est l'acte

ou la faute pour laquelle on demande pardon. Dans le cas d'Abraham, c'est sublime : c'est un acte de foi pure, donc aveugle, puisque la foi ne peut être qu'aveugle ; j'épouse la volonté de Dieu, mais si je pouvais penser à deux pensées, une qui serait vers Dieu et l'autre qui serait vers l'homme, je pourrais dire la phrase « Pardon de ne pas vouloir dire », qui ne serait destinée qu'à Isaac ; mais je ne peux pas la dire, parce que si je la disais, j'offenserais Dieu. Dieu peut sans pouvoir : il ne peut pas non plus avoir à demander pardon, ce n'est tout simplement pas dans l'espace de Dieu, même si Dieu est un être équivoque, parce que c'est nous qui le faisons parler, c'est la grande marionnette à laquelle nous donnons la parole ; mais Dieu n'est pas là, son vouloir est un vouloir pur, il ne veut même pas, puisque c'est un vouloir tellement pur. Cependant, la phrase « Pardon de ne pas vouloir dire » reste suspendue par Derrida, justement parce qu'il se méfie, il sait très bien que tantôt cette phrase peut avoir des applications en littérature, et même produit de la littérature, tantôt si on va du côté de ses origines sublimes, elle disparaît en poussière lumineuse, parce qu'elle ne *veut* plus rien dire ; ce « Pardon de ne pas vouloir dire » ne veut rien dire du côté de Dieu, en Dieu.

Ceci dit, il faut associer ce « Pardon de ne pas vouloir dire » à la lettre feinte, qui est dans un registre que Kierkegaard appellerait le registre de l'éthique ou du général, un registre qui est le nôtre, là où nous portons des jugements éthiques, là où nous pensons qu'il y a du bien et du mal, qu'on peut vaguement les distinguer, même si l'un passe dans l'autre interminablement. La lettre feinte veut ne pas dire. La lettre qui veut ne pas dire, elle écrit, et elle dit de telle manière que pour quelqu'un d'averti, le ne pas dire se fait sentir. Dans *Le Verdict*, il y a un effet de ce genre :

Georg se contentait donc de communiquer à son ami des événements insignifiants, tels qu'ils se rassemblent dans la mémoire quand on est pensif par un dimanche paisible. Il ne voulait que laisser intacte l'image que l'ami s'était sans doute faite de sa ville natale depuis qu'il était parti et dont il s'était accommodé. Il arriva ainsi à Georg, dans trois lettres assez espacées les unes des autres, d'annoncer à son ami les fiançailles d'un garçon quelconque avec une jeune fille tout aussi indifférente, tant et si bien en l'occurrence que l'ami, sans que Georg l'eût du tout désiré [*c'est une dénégation*], se mit à s'intéresser à cette bizarrerie.

Mais Georg préférait de beaucoup lui raconter ce genre de choses, plutôt que de lui avouer qu'il s'était lui-même fiancé un mois auparavant avec une demoiselle Frieda Brandenfeld, jeune fille d'une famille fortunée. Il

parlait souvent avec sa fiancée de cet ami et de l'étrange correspondance qu'il avait avec lui. « Alors il ne viendra pas à notre mariage, disait-elle, j'ai pourtant le droit de faire la connaissance de tous tes amis¹ ! »

Sans que Kafka intervienne avec un appareil freudien lourd, il est parfaitement averti de tous les détours comiques que nous faisons quand nous voulons ne pas dire ; Georg ne peut pas s'arrêter de parler de fiançailles. On pourrait reprendre *Psychopathologie de la vie quotidienne* : il était une fois quelqu'un qui parlait de fiançailles tous les jours, il ne voulait surtout pas être fiancé. Toutes les lettres feintes sont des lettres dont la feintise est perceptible – sauf dans le cas de Iago, mais il faut que l'autre ait voulu être trompé –, la feintise se lit. Ce qu'on envoie, ce n'est pas une lettre, c'est une feinte qui dit : S'il te plaît déchiffre-moi, comme dans les contes de fées.

« Pardon de ne pas vouloir dire » peut donc rejaillir de toutes parts sous forme de petits éclats d'énigme, et il faudrait à chaque fois reprendre et repenser chacun des mots de cet énoncé à la fois transparent en apparence et en même temps tout à fait opaque. Parce que « Pardon de ne pas vouloir dire » ne peut pas être prononcé – il ne peut qu'être écrit. C'est une phrase mentale, ou, si elle est dite, elle est sadique. Je peux écrire cela quelque part et le laisser partir équivoquement. C'est un territoire gigantesque et merveilleux, donc j'y reviendrai. En contemplant ces pages du commencement de « La littérature au secret », je note aussi – et là, il faudrait faire intervenir la linguistique de la parole, qui travaillerait aussi sur le timbre, sur l'intonation – que cette fameuse phrase « Pardon de ne pas vouloir dire. », avec un point, trouve dans ces deux pages (161 et 163) six formulations différentes, et toutes ne se ressemblent pas. Le premier « *Pardon de ne pas vouloir dire* » est en italique, avec un point ; le deuxième est en caractères romains ordinaires, entre guillemets suivi de points de suspension ; la troisième occurrence est entre crochets, avec points de suspension, fermez les guillemets ; la quatrième occurrence, encore des guillemets, points de suspension ; il y a des variations interminables qui doivent nous mettre en alerte. Voici ce que Derrida en dit au début : « Imaginez que nous laissions cet énoncé à son sort. Acceptez au moins que pour un temps, je l'abandonne ainsi, seul, aussi démuné, sans fin, errant, voire erratique² [...]. » Il abandonne le deuxième « pardon de ne pas vouloir dire... »,

1. F. Kafka, *Le Verdict*, op. cit., p. 182-183. Traduction modifiée par Hélène Cixous.

2. J. Derrida, *Donner la mort*, op. cit., p. 161.

pas le premier, mais celui qui est entre guillemets et avec points de suspension – entre guillemets, comme s’il y avait citation du premier. Il y a déjà eu variation. Ici, Derrida ne nous dit pas « pardon », mais je note en passant qu’il y a abandon. « Est-ce là, cet énoncé, une phrase ? » Ce qui passe par cette question, c’est : masculin, féminin, la question de la différence sexuelle. Est-ce que cet « énoncé », masculin, est une « phrase », féminin. « Une phrase de prière ? Une demande dont il est encore trop tôt ou déjà trop tard pour savoir si elle aura été seulement interrompue, méritant ou excluant les points de suspension ? » Alors, voilà une autre forme : « Pardon de ne pas vouloir dire », excluant les points de suspension entre crochets. « À moins que je ne l’aie un jour trouvée, cette phrase improbable [*cette fois-ci ce n’est pas abandonné, c’est trouvé*], à moins qu’elle ne se trouve, elle-même, seule, visible et abandonnée [...]. » Je fais une halte à ce moment dans la lecture pour vous faire entendre le thème de l’exposition, qui est lié à l’abandon. Il y a un spectre ; c’est un enfant abandonné parmi bien d’autres ; les abandonnés célèbres, on les connaît : cela commence par Œdipe. « Voici donc le secret d’une phrase : “Pardon de ne pas vouloir dire...” dit-elle. / “Pardon de ne pas vouloir dire...” , c’est maintenant une citation [*mais cela fait déjà quatre fois que c’est une citation*]. / L’interprète alors se penche sur elle. » On se penche sur elle comme sur un berceau, comme sur un enfant.

Je passe à la phrase que je voulais lire comme grand exergue de ce travail ; c’est la Période 9 de *Circonfession*¹. Moi-même, puisque j’ai écrit un livre sur Derrida l’an dernier², où j’ai cité et travaillé un certain nombre de ces périodes, je croyais avoir aussi cité et travaillé la Période 9, mais je ne l’avais pas fait, et je me suis donc trouvée me trompant moi-même par une feinte non calculée. Elle n’est pas dans le *Portrait de Jacques Derrida*, et pourtant, elle est passionnante. Je la rappelle pour vous montrer un tour d’écriture, une ruse, qui va rejoindre le « pardon de ne pas pouvoir dire ». C’est quasiment non lisible de vive voix, car c’est une seule lancée de voix : « Parmi les phrases que G. a raison de ne pas citer [...] » : G. fait référence multiple, à la fois à Geoff, l’ami qui est le commentateur, et derrière G. ou à côté est toujours rappelée l’autre G., Georgette, la mère de Derrida, dont l’agonie est l’occasion de ce texte. C’est autour de G. que tourne,

1. Jacques Derrida, *Circonfession*, in Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, *Derrida*, Paris, Seuil, 1991. Ce texte de Derrida, inséré dans un livre qui glose sa pensée et son œuvre, se compose de 59 fragments appelés « périodes ».

2. Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*, Paris, Galilée, 2001.

que fait période tout *Circonfession*. « Parmi les phrases que G. a raison de ne pas citer, toutes en somme [...] », et là, double jeu ; G. ne cite aucune phrase : d'un côté Geoff, qui a décidé dans sa programmation de commentateur de ne pas citer ; à cela s'ajoute le fait que la mère, G., Georgette, ne peut pas citer une seule phrase de Derrida, d'abord parce qu'elle ne l'a jamais lu, mais aussi parce que dans l'état crépusculaire où elle se trouve, elle n'a plus la parole, elle ne peut plus citer non plus même les phrases les plus quotidiennes.

Parmi les phrases que G. a raison de ne pas citer, toutes en somme, il en est une, la seule, je la rappelle moi-même, mais justement comme si je ne l'avais pas écrite alors, il y a plus de dix ans, comme si je n'avais pas encore lu l'adresse ainsi gardée en réserve pour le contre-exemple ou le démenti que je veux apporter sans cesse à G., autrement dit à la survivante éternelle, à la figure théologicielle ou maternelle du savoir absolu pour laquelle la surprise d'aucun aveu n'est possible, et cette phrase dit qu'« on demande toujours pardon quand on écrit », afin de laisser suspendue la question de savoir si on demande enfin pardon par écrit pour quelque crime, blasphème, parjure antérieur ou si on demande pardon pour écrire, pardon pour le crime, le blasphème ou le parjure en lesquels consiste présentement l'acte d'écrire, le simulacre d'aveu dont a besoin la surenchère perverse du crime pour épuiser le mal, celui que j'ai fait en vérité, le pire, sans être sûr de l'avoir même épongé de ma vie, et c'est le pire, mais mon compatriote l'a pressenti, si une écriture digne de ce nom avoue pour demander pardon du pire, littéralement, *et nunc, domine, confiteor tibi in litteris*, et se détourne de Dieu par l'écrit même qui s'adresse aux frères à la mort de la mère, fût-ce prétendument pour les rappeler à la charité en la présence de Dieu, *legat qui uolet et interpretetur*, [...] n'empêche, l'écriture n'intéresse qu'à proportion et à l'expérience du mal, même s'il s'agit en effet de « faire » la vérité dans un style, un livre et devant des témoins¹ [...].

Il faudrait retravailler la totalité de la période, segment par segment, mais je voulais juste retenir ceci pour aujourd'hui. Si je ne vous avais pas rappelé que G. est aussi G., vous n'auriez pas compris que déjà à la cinquième ligne on était passé d'un G. à un autre G., de Geoff à Georgette. La survivante éternelle ce n'est pas elle, c'est « la figure théologicielle ou maternelle du savoir absolu », donc la personne qui saurait absolument, figurée ou ayant comme figure la mère. L'être, la personification du savoir absolu, qui est une abstraction, devrait être,

1. J. Derrida, *Circonfession*, op. cit., p. 46-48.

serait maternelle ; c'est le souhait de Derrida, c'est ce qu'il se figure. Voilà ce que je retiens : « Parmi les phrases [...] il en est une, la seule » ; la phrase des phrases, celle qu'il retient parmi toutes, « je la rappelle moi-même ». C'est un peu bizarre comme expression, « je la rappelle moi-même ». En 1979, il écrit cette phrase qu'il cite en 1989, « comme si je n'avais pas encore lu l'adresse ainsi gardée en réserve ». Cette phrase, il l'a écrite, mais il ne l'a pas écrite : c'est ce qui arrive lorsqu'on envoie une phrase ou une lettre, et qu'il y a une date. C'est donc comme s'il la lisait pour la première fois, « et cette phrase dit » ; ce n'est pas lui qui dit, c'est la phrase qui dit, lui il la rappelle, mais c'est la phrase qui parle, et elle dit qu'« on demande toujours pardon quand on écrit ». C'est une citation, et pour dépister plus loin la filature, ou la détection de l'origine de la phrase, il y a un astérisque qui renvoie à une note : « * *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà* », un livre de Derrida écrit en 1978-79. Le scripteur dit donc en 1989, entre parenthèses : « (Je crois) ». Voyez à quel point c'est astucieux, et à quel point c'est une feinte ; moi-même je rappelle cette phrase, écrite il y a plus de dix ans – donc il se rappelle, si je peux dire –, elle serait dans *La Carte postale*, mais au moment même où il nous dit qu'elle aurait été écrite il y a dix ans et maintenant je la rappelle – voulant garder le mythe ou la réalité de l'autonomie de cette phrase qui parle toute seule –, au moment où il interviendrait comme maître de la situation, il n'y a pas la page, il y a « je crois », qui veut dire j'en sais rien, qui n'est pas celui de la foi, mais celui de l'incrédulité. Il y a donc dérobade de l'origine, rupture avec la notion d'autorité, de source, insistant sur le fait qu'une fois écrit, l'énoncé s'en va tout seul ; la phrase, elle est partie. Lui, il s'en souvient, et pour cause, il était là quand elle est née, mais ensuite elle est partie ; il s'en souvient parce que c'est une phrase qui l'intéresse énormément, et d'ailleurs elle va revenir sans arrêt : elle revient en 1989, elle va revenir en 1999, elle revient dans *Donner la mort*, elle est partout. Il y a une phrase entre toutes les phrases, et Dieu sait qu'il y en a, il en a écrit beaucoup, à laquelle il tient et qu'il va chercher, c'est celle-là, celle qui dit « on demande toujours pardon quand on écrit ». Vient ensuite un développement sur lequel on devra revenir : « [...] afin de laisser suspendue la question de savoir si on demande enfin pardon par écrit pour quelque crime », ou, inversement, si on écrit pour commettre le crime pour lequel on demande pardon. Il cite cette phrase comme s'il ne l'avait pas écrite, comme s'il disait donc qu'il y a des phrases qu'on écrit « comme si » on ne les écrivait pas, « comme si je ne l'avais pas écrite alors [...] » ; cet « alors » a une force de référence extraordinaire : c'est

à cette heure-là, mais j'aurais pu aussi l'écrire à un autre *ors*. Comme si je ne l'avais pas écrite alors, mais dix ans plus tard, disant ainsi, au moment où il écrit cette période, le délai, qui est celui de la lettre, l'avance – il a écrit avant d'avoir écrit –, le retard – il a écrit après l'avoir écrite –, c'est-à-dire l'aventure prophétique de la phrase ou de la lettre, ou du livre, puisque tout ceci, c'est l'histoire du livre. On retrouve ici « Pardon de ne pas vouloir dire » avec une variation, sous la forme de « on demande toujours pardon quand on écrit ». Voilà ce qui se passe, il y a du pardon qui circule entre dire et écrire.

Je crois que ce qui est en train de se dire dans la Période 9, ce sont les scènes originaires de toutes les rencontres entre les êtres humains, les scènes du mal, du crime, ce que Derrida énumère ici (crime, blasphème, parjure), tout ce que nous effectuons, parfois de manière légère – en blasphémant on ne tue pas nécessairement, mais par exemple, si on lit *Don Juan* de Molière, on s'aperçoit que le blasphème est une figure de l'assassinat. La question du pardon suit l'acte de malversation : crime, parjure, assassinat de toute espèce, virtuel ou réel. Les êtres humains, s'ils sont victimes, ont tous une propension à espérer que le criminel ou le bourreau va demander pardon, va faire une tentative pour effacer ce qui a été fait – ce qui est évidemment impossible, puisque c'est ineffaçable. Et si c'est le bourreau, le criminel, le parjure, le blasphémateur qui demande pardon, on entre dans un espace encore bien plus complexe, où on pourrait imaginer, à l'intérieur de schèmes de religion, qu'il existerait quelque chose comme le pardon. L'absolution, c'est une forme de pardon. Les analyses que fait Derrida sont valables pour l'humanité entière. Ce sur quoi il aura travaillé est aussi largement illustré dans les plus grands textes littéraires, aussi bien dans Eschyle que dans Dostoïevski. Je dirais que le pardon, c'est le rêve, c'est ce à quoi tous les êtres humains rêvent et qui n'existe pas. Cela peut être aussi une stratégie, par exemple de réconciliation, comme il y en a eu en Afrique du Sud, et ensuite dans d'autres pays, afin d'essayer de faire passer éthiquement et politiquement une population dans une autre époque. Ce sont des scènes très intéressantes, qui ne font à aucun moment avancer la question du pardon – puisqu'il n'y en a pas –, mais par contre, elles peuvent avoir une valeur circonstancielle surdéterminée dans un certain espace daté ; ce sont des questions de date : datées de date et de lieu. On pourrait dire par exemple que toute la grande scène de demande de pardon et de réconciliation qui a eu lieu en Afrique du Sud était nécessaire

et bonne, en tout cas en Afrique du Sud à ce moment-là ; mais elle n'était pas exportable : elle n'a jamais eu lieu en France, on en parle interminablement. Il faut aussi distinguer les scènes subjectives, entre des sujets, et les scènes politiques.

Tout ceci nous amène à la grande question de la littérature ; ce qui propage l'écriture, ce qui propulse et promeut la nécessité d'écrire, c'est presque toujours l'urgence de faire apparaître, de faire parler, d'avouer quelque chose qui a été enfoui, qui a été retenu, qui est de l'ordre du péché, du crime, du blasphème, etc. Lorsque Derrida dit – non, ce n'est pas vrai : lorsque la phrase dit – « on demande toujours pardon quand on écrit », cela ne veut pas dire qu'il y a du pardon. Dès qu'on écrit, tout ce que l'on écrit est de manière explicite ou non explicite une demande de pardon double : pardon pour quelque chose qui a eu lieu ; pardon pour quelque chose qui est en train d'avoir lieu, et qui est justement le fait d'écrire. Demander pardon et écrire, c'est la même chose, mais cela ne veut pas dire qu'on attend d'être pardonné. C'est une demande ; on n'attend pas de réponse – il n'y en a pas. Seuls les gens qui souffrent trop, un peu comme le narrateur, vont vers cela : la souffrance est tellement grande qu'il faut demander quelque chose qu'on n'aura pas. La demande de pardon qui serait guérisseuse, puisque c'était un *healing process* qu'il y avait en Afrique du Sud, la demande qui guérirait, est totalement imaginaire – cela ne veut pas dire qu'on n'en a pas besoin.

Je viens de lire un petit texte d'un Afghan qui s'appelle Rahimi, *Terre et cendres*¹, et qui m'a laissée dans une sorte de sentiment indécidable. C'est un jeune écrivain contemporain, et son livre est un document, mais poétique, l'histoire d'un vieux qui survit à un bombardement par les Soviétiques – mais ça peut se passer aujourd'hui, que ce soit des bombes russes ou des bombes américaines, c'est pareil. Une bombe tombe sur son village, et il ne reste presque rien. Le vieux voyage avec son petit-fils survivant pour aller retrouver son fils aîné qui travaille dans une mine exploitée par les Russes, avec le message de mort. L'événement catastrophique réapparaît par petites bribes dans le récit. Le vieux a échappé parce que quand la bombe a éclaté, il était allé à la fontaine ; mais il arrive, il voit le village en flammes, et le pire, c'est qu'il voit sa bru, la femme de Mourad le mineur, toute nue, parce qu'elle était au hammam et elle est sortie toute nue en hurlant et en riant comme une folle, et elle se jette dans le brasier où elle est

1. Atiq Rahimi, *Terre et cendres*, Paris, P.O.L., 2000.

carbonisée. Aucune explication, sauf pour qui arrive à faire l'analyse : elle a bien fait de se jeter dans le brasier, parce que tout le monde l'a vue nue. À aucun moment le texte ne le dit, mais c'est le code. Et le vieux, il fait tout le chemin, alors qu'il n'a plus rien, qu'il crève de faim, que le gosse crève de faim, parce qu'il faut qu'il aille dire ça à son fils ; mais est-ce qu'il doit le dire, ou est-ce qu'il ne doit pas le dire ? Il se pose la question tout le temps. Et au moment d'arriver il se dit : Non, il ne faut pas le dire, parce que pour lui c'est affreux d'avoir à dire une chose aussi terrible. À aucun moment on n'arrive à savoir si ce qui est terrible c'est que tout le monde est mort, si c'est qu'il a vu la femme de Mourad nue et qu'il a fallu qu'elle se brûle pour que cette impureté soit lavée, ou bien si le pire c'est qu'il faut qu'il le dise. Il n'arrive pas à savoir s'il faut le dire ou non. Finalement il arrive à la mine, et le patron l'empêche d'entrer et lui dit que son fils est au courant ; pour le vieux, c'est un crève-cœur épouvantable ; alors que tout le long du trajet il s'est dit : j'aurais dû mourir, maintenant il se dit : Non, c'est maintenant que je dois mourir ; il le savait et il n'est pas allé tuer tout le monde et se tuer. Ce sont des questions culturelles ; en lisant ce livre, je trouvais cela beau, mais j'étais partagée, parce que c'est un livre afghan. Je me suis demandé où commence le crime, qui est criminel ; on pourrait dire que c'est le dieu des Afghans qui l'est, mais pas pour les Afghans. Et la guerre que nous sommes en train de faire n'a pas de sens non plus, parce qu'on fait une guerre occidentale à des gens dont les valeurs ne communiquent pas du tout ; c'est comme si on voulait mettre une prise dans un mur. Mais qui va demander pardon ? Qui devrait demander pardon à qui ? Il n'y a que souffrance d'un côté comme de l'autre. Alors, on règle les choses à coups de bombes, parce que les gens ont besoin de ça. Ce qu'est le pardon, je me le demande aussi ; c'est un mot très important parce qu'il est avec nous tout le temps, comme Dieu. Mais je dirais qu'il est plus insidieux, parce qu'il y a des gens qui ne croient pas en Dieu. Pardon, on continue à y croire, c'est un mot qui continue à circuler ; ne parlons pas de culpabilité ou de crime : la prochaine fois je vous parlerai des *Démons*, et de ce qui se passe là, dans une autre idéologie, dans une autre religion et dans une autre culture, chrétienne et spécifiquement orthodoxe ; c'est la problématique du pardon et du crime chez Dostoïevski. Il n'y a pas de réponse à la question : qu'est-ce que le pardon ?, il y a écho.

Le 24 novembre 2001

JE T'ADORE, COMPTE LÀ-DESSUS

Je donne à notre séance d'aujourd'hui un intitulé que je dérive d'*Albertine disparue* : « L'être de fuite », ou « Lettres de fuite¹ ». Je suis ici dans le travail de la différence ; vous écrivez ce titre comme vous voulez, à condition de l'écrire pluriellement ; mais vous soupçonnez que c'est bien sûr un métissage de l'être et de lettre. Je vais vous donner la citation exacte, même si l'exact, chez Proust, est assez compliqué, puisqu'il y a d'innombrables versions, reprises, repentirs éditoriaux de Proust. Les éditions de Proust sont largement posthumes, et il a laissé ses manuscrits retravaillés, dans des états très compliqués, avec des notes manuscrites, des dactylographies ; avec le temps on n'a pas cessé éditorialement de remanier, de refaire la mise à jour de cet immense système de fuite. J'ai commencé, pour le confort tout simplement, à travailler sur *Albertine disparue* en Folio, mais c'est un Folio qui date, j'en ai un deuxième Folio, qui n'est pas aligné, et, dans la Pléiade, ce sont maintenant de nouvelles éditions, où à nouveau, c'est décalé et où beaucoup d'autres éléments ont été ajoutés. J'ai aussi le premier Proust, celui que mon père avait et qui est totalement dépenaillé, en Gallimard ; il est vraiment vieux ; dans le Grasset c'est encore une autre version d'*Albertine disparue* ou « fugitive », comme dans son premier titre. Je lutte avec ou contre cette thématique de la fugitive, de la fugitivité – et non pas de la fugacité, car s'il y a quelque chose de pas fugace, c'est bien le travail de Proust ; mais le fugitif est son thème. J'ai fait il y a quelques années un séminaire dont l'intitulé était « Les livres qui se sauvent » ; je

1. Nous avons remplacé ce titre de chapitre, puisque nous l'avons choisi comme titre général de ce volume.

ne travaillais pas sur Proust, je me tenais encore à distance ; je pensais en termes de livres, comme ceux de Thomas Bernhard ou d'autres, ou comme les miens, qui prennent la poudre d'escampette : non seulement ils échappent à une tentative de maîtrise critique – mais c'est cela, l'écriture –, mais ils sont pris dans une urgence et dans une affolance qui les poussent à fuir la fin ; dès que la fin approche, ils détalent. On travaille généralement sur les incipit, mais on devrait aussi travailler sur les arrachements. Voici *L'Origine* :

Un jour, effectivement, après que depuis bien longtemps je m'étais intérieurement détaché du lycée [*détachement, fuite*], au milieu de mon chemin pour aller au lycée, qui me faisait passer par la Reichenhallerstrasse, je me suis décidé à aller à l'Office du travail, au lieu d'aller au lycée. Dans la même matinée l'Office du travail s'entremet pour moi auprès du propriétaire du magasin d'alimentation Podlaha, dans la cité ouvrière de Scherzhauserfeld, où sans en avoir dit un seul mot aux miens, je commençai un stage d'apprentissage de trois ans [*donc, commencement*]. J'avais à présent quinze ans¹.

C'est la dernière page, et cela commence. C'est votre faute si le livre finit, parce que ce n'est sûrement pas le fait ou la décision de l'auteur. Un petit avertissement à propos de la fin de l'œuvre littéraire. Je dis l'œuvre parce que je veux marquer la différence, l'écart entre le produit de marché et l'œuvre littéraire, pour des raisons politiques : on est entouré de ces produits de marché qui s'appellent littérature. J'ai fait il y a quelques jours une émission de radio et, pour me faire plaisir, quelqu'un a cité la fin d'*Osnabrück*², où le texte donne un mouvement qui dit que la narratrice va partir avec sa mère, et qu'enfin elle va partir et voir la ville natale d'Osnabrück ; donc mes lecteurs croient que je suis allée à Osnabrück avec ma mère et qu'on voit cela dans *Benjamin à Montaigne*. C'est incroyable à quel point la pulsion réaliste va avec la conception de la littérature-marché ; on ne conçoit pas que la littérature soit trans-figure, transposition, fuite artistique, esthétique, ruse, avec et devant le réalisme ; je dis réalisme, je pourrais dire réalité, mais non. Ce mouvement de fuite est peut-être le mouvement de la vie même, ou le mouvement de la mort ; il est aussi le mouvement de l'art, qui est un mouvement de résistance et d'échappement à ce qu'on finit par oublier. Quand on est dans le livre, on n'y pense pas, puisqu'on est à

1. Th. Bernhard, *L'Origine*, op. cit., p. 125.

2. Hélène Cixous, *Osnabrück*, Paris, Des femmes, 1999.

l'abri, dans l'œuvre, dans l'art, mais je crois que l'auteur ne cesse pas de se dire que derrière la porte, il y a les marchands. Et il faut absolument résister, justement, à la clôture, à l'enfermement, au cliché, au tout-fait, et se moquer : prendre le cliché et le moquer, le faire travailler, alors qu'il n'y a rien de plus paresseux qu'un cliché.

L'être ou lettre de fuite, cela me vient de ce passage du tout début, qui n'est peut-être pas dans toutes les éditions, car il appartient à une addition qui n'a pas été intégrée dans les premières versions éditoriales d'*Albertine disparue*.

M'étant donné à moi-même l'affirmation [*voyez la division qui s'est opérée*] que, quoi que je dusse faire, Albertine serait de retour à la maison le soir même, j'avais suspendu la douleur que Françoise m'avait causée en me disant qu'Albertine était partie (parce qu'alors mon être pris de court avait cru un instant que ce départ était définitif). Mais après une interruption quand d'un élan de sa vie indépendante, la souffrance initiale revenait spontanément en moi, elle était toujours aussi atroce parce qu'antérieure à la promesse consolatrice que je m'étais faite de ramener le soir même Albertine. Cette phrase qui l'eût calmée, ma souffrance l'ignorait¹.

Je vous relis cela pour orienter votre attention vers cet extraordinaire travail analytique, qui est d'une subtilité et d'un raffinement extrêmes, d'autant plus que Proust se tient à grande distance de Freud. Au moment même où il écrit, Freud est vivant, il écrit à côté de Freud mais en lui tournant le dos, et c'est comme si sans cesse il inventait une autre psychologie, comme s'il résistait de toute sa force à la théorisation que ferait Freud de cet état, par exemple, de division ou de dissociation ; et cela, à la fois parce qu'il est l'être qu'il est, mais aussi parce qu'il maintient le cap sur l'art dans son inventivité, qu'il doit rester fuyant à tout discours susceptible de l'intercepter pour la science. Il joue donc deux rôles. Le narrateur est plusieurs, et ceci nous est rapporté sous toutes les formes, en discours direct, en discours indirect, d'une manière qui ne s'attarde pas sur l'analyse, mais performe : « M'étant donné à moi-même l'affirmation », comme s'il était le plus naturel du monde, d'être deux ou plusieurs instances de moi, dans un discours intérieur, qui est donc originairement duel, divisé, dissocié, et où les différentes instances, qui prennent toute espèce de noms à travers le texte, tiennent des rôles. Là, par exemple,

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 19.

Moi dit à Même, ou Même dit à Moi : je t'affirme qu'elle sera rentrée ce soir ; c'est une instance rassurante, maternelle, mais « la souffrance revenait ». Maurice Blanchot va mettre en scène de manière beaucoup plus insistante l'autonomie de tous les affects, les sentiments, les décisions, ce qui fait quand même un sacré chaos intérieur, puisque tous les Moi et tous les Même s'en vont dans des directions différentes. On ne sait pas qui gouverne, c'est un combat incessant entre toutes ces instances, dont l'une n'est pas dominante. C'est pourquoi *Albertine disparue* est un des livres les plus enchevêtrés qui soit, dans la phrase et dans la portée textuelle : c'est qu'il n'y a pas de maître, il n'y a que des esclaves intérieurs, chacun étant esclave de l'autre, et chacun essayant de fuir l'autre. Moi est un ensemble d'esclaves. Et là-dessus arrive celui qui essaie de remettre de l'ordre, et vous allez reconnaître tout de suite qui c'est.

Quand on se voit au bord de l'abîme et qu'il semble que Dieu vous ait abandonné, on n'hésite plus à attendre de lui un miracle [*c'est vraiment le discours de la défiance*]. Je reconnais que dans tout cela je fus le plus apathique quoique le plus douloureux des policiers [*c'est une mise en scène : le policier a été caché derrière un rideau, et il revient*]. Mais sa fuite ne m'avait pas rendu les qualités que l'habitude de la faire surveiller par d'autres m'avait enlevées [*quelles sont ces qualités ?*]. Je ne pensais qu'à une chose : charger un autre de cette recherche¹.

Le grand mouvement du narrateur, c'est charger un autre de cette recherche. Cela va se jouer dramatiquement, c'est du plus haut comique, tout en étant totalement tragique, parce qu'ici est décrit le mécanisme de la division : quand vous chargez quelqu'un, quand vous déléguez, quand vous substituez, c'est une illusion enfantine de s'imaginer que ce n'est pas moi, c'est l'autre. C'est ce qui se passe en politique, ce qu'on voit en ce moment avec le procès Bonnet². Je pourrais garder « charger un autre de cette recherche » et me demander qui est chargé de la *Recherche du temps perdu*. Chargé de recherche, c'est une fonction ; qui est chargé de recherche ? Bien sûr, moi, mais : « Cet autre fut Saint-Loup, qui consentit. » Il faudrait travailler infiniment sur le double, la doublure : Saint-Loup comme doublure. *Albertine disparue* est à la fois une filature policière et une filature en

1. *Ibid.*, p. 18.

2. Bernard Bonnet, préfet de Corse à partir de 1998, fut jugé en novembre 2001 dans le cadre de l'« affaire des paillotes », faisant suite à l'incendie d'une paillote installée illégalement en bord de mer, sur le domaine public maritime. Le préfet fut reconnu comme l'instigateur des faits.

tant que la fabrique de fils, une usine à tisser. Ce que nous faisons en ce moment ici, c'est pareil ; entraînés par ce texte, on est en train de filer les fileurs, dans une filature interminable.

L'anxiété de tant de jours remise à un autre [*il ne le charge pas seulement de la filature, mais de l'anxiété aussi*] me donna de la joie et je me trémoussai, sûr du succès, les mains redevenues brusquement sèches comme autrefois et n'ayant plus cette sueur dont Françoise m'avait mouillé en me disant : « Mademoiselle Albertine est partie. » [*Le narrateur est d'une passivité totale : il ne s'est pas mouillé lui-même – sans parler des connotations sexuelles : c'est Françoise qui le mouille et Saint-Loup qui le sèche.*] On se souvient que quand je résolus de vivre avec Albertine et même de l'épouser, c'était pour la garder, savoir ce qu'elle faisait, l'empêcher de reprendre ses habitudes avec Mlle Vinteuil. C'avait été, dans le déchirement atroce de sa révélation à Balbec, quand elle m'avait dit comme une chose toute naturelle et que je réussis, bien que ce fût le plus grand chagrin que j'eusse encore éprouvé dans ma vie, à sembler trouver toute naturelle, la chose que dans mes pires suppositions je n'aurais jamais été assez audacieux pour imaginer. [...] Or cet amour, né surtout d'un besoin d'empêcher Albertine de faire le mal [*mâle, mal, vous l'écrivez comme vous voulez*], cet amour avait gardé dans la suite la trace de son origine. Être avec elle m'importait peu, pour peu que je pusse empêcher « l'être de fuite » d'aller ici ou là.

Cette page est inouïe, particulièrement dans la violence du naturel de l'aveu. Pour moi, c'est absolument répugnant, mais je projette mon éthique ; pour lui, il y aurait un amour qui serait né d'un besoin d'empêcher Albertine de faire le mal/mâle, c'est-à-dire l'homosexualité ; sa pulsion est donc d'empêchement ; empêcher « l'être de fuite » : antonomase. On épouse pour arrêter la fuite ; ses amours sont vécues comme des tentatives d'arrêter la fuite : la fuite du temps, la fuite érotique. C'est une projection analytique facile mais nécessaire : la souffrance originaire, qui engendre les autres souffrances, est cette souffrance de paralysé, de celui qui est enfermé ; mais il faut presque le prendre à la lettre, puisqu'il va donner ensuite à Albertine tous les moyens de mobilité alors que, lui, il est un immobile.

Mon intitulé éphémère, « L'être de fuite », c'est aussi « Les lettres de fuite », mais on s'aperçoit que ce sont également des lettres de garde. Je vous ai dit qu'*Albertine disparue* n'est qu'un système de lettres, mais poussé à un degré de complexité unique en littérature, même si la littérature est le lieu des lettres – lettres de feinte, ou encore lettres de cachet, puisqu'il s'agit d'une prison qui dit son nom. Je reviens une

seconde à ce titre supplémentaire, qui vient à la place du titre qui a disparu, *La Fugitive*, enfui à cause de Tagore. *Albertine disparue*, je l'entends comme un ablatif absolu, qui a toute une gamme d'applications possibles : une fois Albertine disparue, parce qu'Albertine était disparue, etc., ce qu'on appellerait peut-être aujourd'hui une proposition participe ; mais on peut aussi entendre un prénom et un nom : Albertine Disparue, ou bien entendre disparue comme un adjectif, une épithète alors que c'est un verbe, etc. Je cherchais des associations avec ce titre, en littérature, et il m'est venu *Jérusalem délivrée*¹ ; je pense qu'il y a quelque chose de cette scansion et de cet ablatif absolu, qui engendre toujours des conséquences, qui se joue dans *Albertine disparue*.

Arrive un autre disparu, que je ne veux pas laisser tomber, et qui, comme *Albertine* et comme *La Fugitive*, a changé de nom sans arrêt, c'est ce texte de Kafka qui s'est appelé *Amerika*, qui pendant un certain temps a porté le nom du premier chapitre de ce roman que Kafka était en train d'écrire, *Der Heizer*, « Le chauffeur », un titre presque incompréhensible quand on lit *Amerika*, mais qui fait référence au personnage que Karl Rossmann rencontre à la première page de son périple, le chauffeur du bateau. Or, ce chauffeur du bateau, qui est une sorte de géant, comme un personnage d'un conte, est le premier enleveur de ce petit Karl Rossmann, et ce n'est pas du tout qu'il l'enlève par la violence, mais c'est que ce Karl Rossmann est un enlevé. Ce chauffeur disparaît une fois passé le premier chapitre ; c'est aussi un système de disparition : l'un après l'autre les personnages apparaissent et disparaissent. Quand Kafka a avancé son texte jusque vers ce qui aurait dû être un achèvement – mais ce n'est pas fini, c'est un inachevé et un inachevable –, il l'appelait *Der Verschollene*, le disparu ; comme quand on dit : il y a trente-cinq morts et quarante disparus, c'est un état indécidable. *Der Verschollene*, c'est quelqu'un qui ne donne plus signe de vie, qui est introuvable, on ne sait pas s'il n'existe plus, s'il est mort, c'est comme un bruit, et *verschollen* vient de *verschallen*, de *Schall*, le bruit. C'est donc celui qui a cessé de faire du bruit, mais simplement le bruit de la présence. En principe, le silence est un attribut de la mort, mais on ne sait plus rien de lui, et c'est comme si on n'entendait plus rien de lui. La question du *Schall*, de l'éclat sonore, est mise en scène de manière tout à fait intéressante et en même temps discrète. C'est complètement perdu en français, une fois traduit. La traduction du texte de Kafka me désespère ; Kafka

1. Poème épique écrit en 1581 par l'Italien le Tasse.

souffre de quelque chose d'in vraisemblable en France, c'est d'avoir été trop aimé trop vite : il a été aimé dès qu'il a commencé à écrire, par un tout jeune homme qui s'appelait Vialatte, un génie en quelque sorte, puisqu'il a vraiment découvert Kafka en train d'écrire et il s'est précipité pour le traduire. Et on est asservi à ses traductions, et c'est nul. Joyce aussi a subi cela, mais c'est énorme en ce qui concerne Kafka. Vialatte est un personnage tout à fait émouvant, il a dû être follement amoureux à la fois de Kafka et de tous ses personnages. Je vous lis le début, génial, d'*Amerika*.

Lorsque, à seize ans, le jeune Karl Rossmann, que ses pauvres parents envoyaient en exil parce qu'une bonne l'avait séduit et rendu père, entra dans le port de New York sur le bateau déjà plus lent, la statue de la Liberté qu'il observait depuis longtemps, lui apparut dans un sursaut de lumière. On eût dit que le bras qui brandissait l'épée s'était levé à l'instant même, et l'air libre soufflait autour de ce grand corps.

« Qu'elle est haute ! » se disait-il. Il en oubliait de partir et fut repoussé petit à petit jusqu'au bordage par la foule sans cesse grossissante des porteurs.

Un jeune homme avec lequel il avait fait vaguement connaissance pendant la traversée lui dit au passage :

« Vous n'avez donc pas envie de descendre ? »

— Mais si, je suis prêt », fit Karl. Il le regardait en riant ; et dans l'orgueil de sa joie, comme c'était un solide garçon, il chargea sa malle sur son épaule. Mais, ayant jeté les yeux sur le jeune homme qui s'éloignait déjà avec les autres en agitant sa canne, il s'aperçut avec consternation qu'il avait oublié son propre parapluie au fond du bateau. Il se hâta de demander au jeune homme, qui n'en parut pas enchanté, de l'attendre un instant près de sa malle, examina encore l'endroit pour être sûr de se retrouver au retour et partit en forçant le pas. En bas, il y avait un passage qui aurait bien raccourci son chemin ; malheureusement il le trouva barré ; c'était sans doute une mesure nécessitée par le débarquement général ; il dut chercher péniblement des escaliers — qui succédaient indéfiniment à de précédents escaliers —, traverser des couloirs dont la direction changeait sans cesse et passer par une pièce vide ornée d'un bureau délaissé, jusqu'à ce que, n'ayant emprunté ce chemin qu'une ou deux fois, et toujours en assez nombreuse compagnie, il se trouvât réellement perdu. Il ne rencontrait personne et n'entendait que l'incessant frottement de mille pieds au-dessus de lui, ou, au loin, pareil à un souffle, le dernier travail des machines déjà embrayées ; alors, sans réfléchir, dans sa perplexité, il frappa à la première porte qui se présenta devant lui quand il s'arrêta de rôder. [*Vous voyez, c'est du Thomas Bernhard.*]

« C'est ouvert », cria-t-on de l'intérieur, et Karl poussa la porte avec un sincère soupir de soulagement.

« Pourquoi frappez-vous comme un sourd ? » demanda un homme gigantesque, avant même d'avoir aperçu Karl¹ [*et ça, c'est le chauffeur*].

Juste ceci, qui met en scène quelque chose d'inimaginable de force et d'intelligence analytique : si vous filmez cette première scène – parce que Kafka, c'est aussi un cinéaste –, d'abord, il voit la statue de la Liberté : immense, géante, qui agite son épée ; et cela ne gêne personne ! – parce qu'en vérité, elle n'a pas d'épée –, mais ça ne fait rien ; lui, ce qu'il voit, c'est ça. Toute l'histoire inconsciente de ce garçon se répète sans arrêt. En voyant partir le type qu'il avait rencontré sur le bateau, qui lui, va conquérir l'Amérique, il le voit partir avec sa canne, mais lui, il a oublié dans le bateau « son propre parapluie », ce qui est comique ; ce pourrait être juste son parapluie, mais c'est une histoire de propre. On peut même penser en termes de préservatif, c'est une énormité sexuelle. Et pour le récupérer il va foncer à l'intérieur de ce bateau qui est comme un *Titanic*, tout en laissant en échange sa valise. Vous pouvez là aussi penser en termes d'interprétation des rêves : voilà tous les instruments de la perte et de la fuite de Karl Rossmann.

Pour reprendre la chaîne des fuites et des disparitions, m'est revenu en mémoire ce génial petit texte de Thomas Bernhard qui s'appelle *Montaigne*. Ce texte commence par fuir, textuellement.

Pour fuir ma famille et donc mes bourreaux, je me réfugiai [*le texte français a du mal avec le fuir, parce que le passé simple n'en est pas évident, mais c'est flüchtete, prendre la fuite*] dans un coin de la Tour, et j'avais, sans lumière et donc sans rendre fous contre moi les moustiques, pris dans la bibliothèque un livre qui au bout de quelques phrases que j'y avais lues, s'avéra être de Montaigne, avec lequel je suis, d'une manière si intime et effectivement éclairante, parent comme avec personne d'autre².

Le point de départ, c'est cette combinatoire qui dit toute la littérature, cela s'appelle *Montaigne* d'une manière ininterprétable. Ici en France,

1. Franz Kafka, *L'Amérique*, in *Œuvres complètes*, t. I, traduction d'Auguste Vialatte, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 3-4.

2. C'est Hélène Cixous qui traduit. L'édition française disponible actuellement est la suivante : Thomas Bernhard, « Montaigne. Un récit », in *Goethe se mheurt*, traduction de Daniel Mirsky, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 2013.

dès que nous lisons : « Je me réfugie dans un coin de la tour », on se dit que c'est la tour de Montaigne, mais je ne pense pas que l'association soit aussi immédiate pour des gens qui ne savent pas qu'il y a la tour de Montaigne. Et toute la symbolique de la littérature est dans la question de l'obscurité, des deux obscurités : l'obscurité environnementale, en particulier jetée par la famille, donc les bourreaux, sur l'être de fuite, qui est aussi un être à littérature, l'être à lettres ; et la lumière intime, versée par l'intimité, en provenance du texte littéraire, qui est tellement puissante que même dans le noir vous pouvez lire. Voilà ce que nous dit Thomas Bernhard : vous prenez Montaigne, et il suffit que vous soyez dans l'état de l'être de fuite pour que dans l'obscurité, premièrement, vous trouviez le texte-lumière, et qu'en plus dans l'obscurité vous puissiez lire à la lumière du texte. Voilà la magie de la littérature.

J'avais, sur le trajet qui me conduisait à la tour, comme si cela seul et rien d'autre eût pu me sauver, tiré dans l'obscurité absolue de la bibliothèque un livre des rayons sans avoir la moindre idée du genre de livre dont il pouvait s'agir, sinon que c'était peut-être un livre philosophique, pensai-je, parce que les miens n'ont entassé du côté gauche de la bibliothèque que de ces livres qu'il est convenu d'appeler philosophiques, et comme il est naturel je n'avais tout de même, en pleine conscience, pas sorti du côté droit de la bibliothèque un livre appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler les belles-lettres, mais du côté philosophique, encore que je n'eusse pu savoir de quelle sorte de philosophie il s'agissait quand je l'avais tiré des rayons du côté gauche, car ç'aurait pu être effectivement un tout autre livre que celui que j'avais finalement tiré, non point Montaigne, mais peut-être Descartes, ou Novalis, ou Schopenhauer. Sur le trajet qui me conduisait à la tour, sur lequel je n'avais, comme je l'ai dit, pas allumé de lumière à cause des moustiques, je m'étais cependant efforcé dans la plus grande concentration de deviner quel livre j'avais bien pu tirer du rayon [...]

Et c'est celui qu'il désire plus que tout, Montaigne. Voilà comment resurgit, se rematérialise sans cesse cette course dite de fuite, de l'être de fuite, comme condition de l'écriture ; la fuite comme condition de l'écriture, la prison comme condition de l'écriture. Tout cela va nous amener à cette espèce de course dont le commandant reste totalement immobile, c'est-à-dire notre narrateur, tout en expédiant sans arrêt des facteurs, des messages, des suppléants, des remplaçants, ce qui va être la cause du livre *Albertine disparue*. C'est tellement organique, d'une certaine manière ; pour le lecteur, c'est quelque chose qui ne se conteste pas, qui s'impose, mais si on arrive à faire un pas de côté, à ne

pas être totalement fasciné par le récit, c'est quelque chose de fou. On voit ce narrateur qu'on ne voit pas, dont on ne sait rien, qui, immobile dans son lit, de manière théâtrale, n'arrête pas d'envoyer des ordres et contre-ordres, et pendant ce temps-là, autour de lui le monde tourne à toute allure, dans une précipitation et dans des contretemps incessants. Je crois qu'il n'y a pas d'autres exemples d'une histoire de passion qui soit une histoire aussi violemment et paradoxalement ancrée dans une immobilité produisant des effets de mobilité.

Prenons maintenant les fuites interminables qui se succèdent dans *Manon Lescaut*. J'en parle parce que Proust se dépêche d'introduire *Manon Lescaut* au tout début d'*Albertine disparue*. Dès que Manon Lescaut et le chevalier Des Grieux s'installent, se mettent dans une chambre, dans une maison, ou achètent un appartement ou un hôtel, ça dure trois jours ; tout de suite, c'est parti, et la fuite recommence ; c'est toujours sur le même modèle. La place du narrateur y est provisoire : ce serait Des Grieux, et Manon serait à la place d'Albertine ; mais ce n'est qu'une apparence, et les personnages qui jouent ces courses éperdues s'interchangent sans arrêt et de la manière la plus surprenante, parce que ce n'est pas explicitement dans une prise de rôle, mais dans le secret d'une phrase. L'histoire de *Manon Lescaut* vient donc au secours du narrateur – mais d'un autre côté c'est aussi l'inverse parce que dès que Manon court, Des Grieux court aussi, il n'arrête pas de courir ; alors même que les deux personnages passent leur temps à être arrêtés, jetés dans les fers, en prison, à l'hôpital, ils n'en sortent que pour repartir en courant, dans une succession de fuites. Des Grieux, à qui le narrateur se compare un instant, n'est pas du tout un personnage immobile ; ce qui fait même sa grandeur, c'est sa fabuleuse mobilité, le fait que, quels que soient les obstacles, il n'a qu'une loi, c'est de courir après Manon. Et vous savez que, à la fin, ils vont en Amérique ; on ne peut pas lui échapper. Les événements sont comme des sortes de gigantesques miroirs : ce qui se passe en ce moment, c'est que la scène shakespearienne de l'univers est toujours aimantée par cette chose absolument étrange qu'est le fantôme américain. Or, on pourrait imaginer que cette force d'attraction daterait de la fin du XIX^e siècle, ou de Kafka, mais ceci appartient en fait au début du XVIII^e siècle ; ces forces d'attraction, de compulsion sont déjà là au début de la littérature romanesque moderne, aux premières années du XVIII^e siècle : on va déjà en Amérique, on ne peut déjà pas éviter l'Amérique. Elle est présentée, comme pour Karl Rossmann, comme le lieu de la déportation, mais elle est aussi réévaluée sans cesse, dans une sorte de double valeur, par le fantôme de la liberté. On y va

en tant qu'exilé, banni, prisonnier, déporté, et en même temps – et c'est peut-être ce qui fait la force de ce fantasme – pariant sur des possibilités de liberté. Quand Manon Lescaut est arrêtée et enchaînée – elle a à ce moment-là atteint l'âge de dix-huit ans plus ou moins –, elle est traitée comme une bagnarde, et cela apparaît comme la fin, comme la Maison des morts chez Dostoïevski, des images d'une cruauté et d'une désespérance absolue. Des Grieux arrive, l'amant éperdu, et la retrouve, en ayant pensé constamment tout le long du chemin qui l'amène depuis Paris jusqu'au Havre à la garder de ce côté du monde, du côté de la culture. Il essaie tout pour la délivrer, comme le feraient les Trois Mousquetaires, mais cela rate tout le temps ; en particulier, ce qui ne marche pas du tout, c'est la grande machine qui fait tourner toute cette histoire, une machine d'argent, la tentative d'obtenir un résultat espéré par de l'argent. Je reviendrai là-dessus parce que c'est absolument essentiel. Quand plus aucun espoir ne reste, Des Grieux s'embarque sur le bateau de déportation, et il n'a pas besoin de payer, parce que l'Amérique veut du monde, il n'y a pas assez de monde ; l'unique fois de sa vie où il n'a pas besoin de payer, c'est la fois où il s'embarque pour être déporté ou autodéporté. Ils vont vers l'Amérique, et à ce moment-là il essaie de se tenir un discours de consolation, comme celui du narrateur dans Proust – « m'étant donné à moi-même l'affirmation qu'Albertine serait de retour à la maison » –, de même pour Des Grieux, il se donne l'affirmation que peut-être qu'ils sont déportés, mais là-bas au moins ils seront libres. Et ce fantasme prend figure de réalité pendant quelques mois, à la grande satisfaction du lecteur qui n'en peut plus d'avoir traversé tant et tant de catastrophes et de malheurs, car c'est le livre des malheurs. Les dernières images qui nous restent en mémoire, c'est du sans-adresse, nulle part, c'est le désert ; mais d'abord, l'Amérique ; toujours, direction l'Amérique. Sous toutes les figures, toutes les métaphores, toutes les transpositions et accompagnés par un taux de réalité absolument effrayant – la réalité dans laquelle nous sommes plongés en ce moment en étant dans une fiction de réalité, entretenue, alimentée par les journaux, la télévision, etc. –, cette machine est en route depuis trois siècles, chose inimaginable. Cela expliquerait de manière complexe les événements dans lesquels nous sommes pris ces temps-ci ; par exemple, il y a une aura qui concerne l'Amérique, liée à la question du capital, mais le capital ne fait pas fonctionner le fantasme tout seul. La question de l'argent, de l'or, de la puissance, s'accompagne de son autre inverse et indissociable, le fantasme de la liberté. C'est pourquoi *Amerika* commence avec une image tellement spectaculaire et, en plus,

transposée, parce que Kafka fait de la littérature, il ne fait pas du réalisme, et donc il entame son œuvre sous le signe de l'épée brandie. Cela vaudrait pour Jean Genet : comme si tous les exclus, les bannis et donc les poètes, mais aussi les marginaux, enfin l'univers entier de l'angoisse, de l'anxiété, comme dirait le narrateur, est en même temps tourné vers l'Amérique, dans l'ambivalence, à la fois dans l'horreur, dans la terreur, en se disant que c'est le baigneur, et en se disant que c'est aussi la chance de la liberté. Et, pour revenir aux événements du 11 septembre : avoir choisi cette cible est dicté aussi par ce fantasme, le plus ancien de notre époque moderne, et finalement le plus solide parce qu'il n'a jamais été détecté comme fantasme politique ; mais c'est un fantasme érotique, et il est tout le temps là.

Concernant ces histoires d'argent, j'aurais dû ajouter à ma liste, après les lettres de cachet, les lettres de change. Il faut entendre lettres de change de toutes les manières, là aussi. La force motrice de la psyché du narrateur dans *Albertine disparue* est une force de calcul, mais c'est notre calcul : nous sommes des calculateurs ; chez le narrateur, c'est paroxystique, mais notre vie est une série de calculs, qui peuvent aller du calcul le plus innocent au plus machiavélique ; tout ce que nous appelons des projets, ce sont des calculs. Nous n'arrêtons pas, en fait, de faire des calculs, soit raisonnables, de sagesse, qui appartiennent à des économies de sobriété, ou au contraire, qui appartiennent à des économies de dépense, mais nous calculons aussi constamment nos rapports avec les autres, et on devrait revenir dans l'espace immense ouvert par la réflexion de Derrida sur la question du don. Lui-même, dans son questionnement du don, prend son origine dans les observations faites par Marcel Mauss sur les pratiques du potlatch ; à l'origine, donc, il y a les peuples primitifs. Aujourd'hui, le potlatch existe encore sous sa forme la plus primitive dans des sociétés qui ont gardé un rapport au rite, comme par exemple la Bretagne, et sous des formes diluées et cultivées, dans nos rapports à nous. Nous sommes tous victimes et bourreaux, et policiers, dans des scènes quotidiennes, relevant de ce potlatch redoutable dont Derrida a fait l'analyse philosophique très systématique, en rappelant sans arrêt qu'il n'y a pas de don. Il n'y peut pas y avoir de don – sauf ; le sauf, c'est notre affaire. Je redis très rapidement le piège affreux : on ne peut pas donner sans ouvrir la scène de l'échange avec dette, sans créer de la dette. Et on pourrait ensuite s'en aller vers toutes les histoires de dettes mondiales, qui sont le mécanisme politique de l'asservissement de tous les pays ; aussi bien politiquement que dans la

relation intime, on ne peut rien donner qui n'engendre la face poison du don. Tout ce que Derrida a analysé, c'est aussi tout ce qui passe par le *gift*, un mot qui existe en anglais et en allemand, et en allemand, c'est du poison et du don ; c'est la même racine : on ne peut pas *geben* sans que ce soit du *gift*, sans que cela devienne du poison. Toutes les relations de don apparent, à commencer par l'amour, sont des relations empoisonnantes et empoisonnées ; c'est désespérant, on n'est plus que dans le monde du commerce. Mais le projet de la littérature, dans sa forme la plus noble, est là où elle peut déjouer par la langue – par la langue intelligente – les effets de cette machine implacable, qui existe parce que nous sommes des êtres qui enregistrent. Il y a de la dette parce que nous sommes conscients instantanément du mouvement de la destination, et ne peut être donné que ce qui nous arrive sans inscription de destinataire, si nous sommes le destinataire et que nous recevions à la condition que l'instance de destination reste complètement indéchiffrable et anonyme. Mais cela demande une réceptivité : il faut aussi pouvoir recevoir du don anonyme. Nos problèmes en littérature ont tous à voir avec ce déjeu de la terrible loi de l'impossibilité de donner et ces mises en scène du calcul, qui font le théâtre, à la fois mondial, politique, et littéraire. La plupart des gens sont heureux d'être calculateurs, on naît calculateur et calculé ; certains voudraient s'arracher au calcul et il y a moyen. Mais ce que les textes littéraires mettent en scène, c'est plutôt le destin du calcul – le calcul et son destin.

L'autre jour je commençais à vous indiquer les grandes manœuvres faites par les écrivains de lettres dans *Albertine disparue*. Toute la grande machine à lettres du narrateur est une machine dont le moteur est pervers et malheureux, qui consiste à dire le contraire de ce qu'il pense, en faisant un calcul qu'il analyse lui-même. Je reviens à la citation que j'ai déjà faite, à propos de « l'être de fuite ».

Pour mettre en œuvre les moyens d'amener ce retour, une fois encore, non pas qu'une telle attitude m'eût jamais très bien réussi, mais parce que je l'avais toujours prise depuis que j'aimais Albertine, j'étais condamné à faire comme si je ne l'aimais pas, ne souffrais pas de son départ, j'étais condamné à continuer de lui mentir. Je pourrais être d'autant plus énergique dans les moyens de la faire revenir que personnellement j'aurais l'air d'avoir renoncé à elle. Je me proposais d'écrire à Albertine une lettre d'adieux où je considérerais son départ comme définitif, tandis que j'enverrais Saint-Loup exercer sur Mme Bontemps,

et comme à mon insu, la pression la plus brutale pour qu'Albertine revienne au plus vite¹.

Voilà le mécanisme dans lequel il est pris originairement, dont il ne sortira jamais, qui relèverait d'une psychanalyse lacanienne : dans l'intersubjectivité, comme Albertine lui répond, tous les deux font comme si, ils sont tous les deux dans le comme-si. Et donc la première lettre d'Albertine, la fameuse lettre dont il dit qu'il était très pressé de la lire :

Le plus pressé était de lire la lettre d'Albertine puisque je voulais aviser aux moyens de la faire revenir. [...] Quand Albertine était à la maison j'étais bien décidé à garder l'initiative de notre séparation. Et puis elle était partie. J'ouvris la lettre d'Albertine. Elle était ainsi conçue [*elle n'est pas écrite, elle est conçue ; comme un complot*] :

Mon ami, pardonnez-moi de ne pas avoir osé vous dire de vive voix les quelques mots qui vont suivre, mais je suis si lâche, j'ai toujours eu si peur devant vous, que, même en me forçant, je n'ai pas eu le courage de le faire. Voici ce que j'aurais dû vous dire² : [...].

Vous remarquerez les redondances, les répétitions, le différer, et toujours l'insistance sur « de vive voix ». Voilà ce que j'aurais dû vous dire – et que je ne vous dis pas ; ce qu'elle va faire, c'est l'écrire. On retrouve ici la piste de la différence entre dire et écrire. Disant cela, elle annule son propre dire ; et faire remettre la lettre par Françoise, c'est évidemment une perfidie supplémentaire, que seul le lecteur attentif repère : Françoise est le personnage otage de toute cette scène. Elle est vraiment la passeuse, prise dans tout le trafic des deux, y compris avec ses propres sentiments, sachant que Françoise sera si contente, enfin, divisée, de remettre une lettre de départ au narrateur, puisqu'elle hait Albertine. Après l'avoir lue, entre la question du calcul.

Il faut aviser au plus pressé c'est qu'Albertine soit rentrée ce soir. Il est triste de penser que les Bontemps sont des gens véreux qui se servent de leur nièce pour m'extorquer de l'argent [*voilà l'analyse : et tout ça, c'est un coup des Bontemps, ils veulent l'argent*]. Mais qu'importe. Dussé-je pour qu'Albertine soit ici ce soir donner la moitié de ma fortune à Mme Bontemps, il nous restera assez³ [...].

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 19.

2. *Ibid.*, p. 4-5.

3. *Ibid.*, p. 5.

Voyez comme on a dérapé ! On était dans une douleur atroce, comme il n'en avait jamais connu, et il est obligé de dire que de cette douleur on n'en peut rien dire, exactement comme Des Grieux dit que la douleur est tellement grande, unique au monde, que personne ne peut en parler.

Même si l'adhésion de Mme Bontemps ne suffit pas, si Albertine ne veut pas obéir à sa tante et pose comme condition de son retour qu'elle aura désormais sa pleine indépendance, eh bien ! quelque chagrin que cela me fasse, je la lui laisserai ; elle sortira seule, comme elle voudra ; il faut savoir consentir des sacrifices, si douloureux qu'ils soient, pour la chose à laquelle on tient le plus [*il travaille constamment sur la « chose » ; vous ne trouverez jamais l'amour pour Albertine, c'est toujours la chose*] et qui, malgré ce que je croyais ce matin d'après mes raisonnements exacts et absurdes, est qu'Albertine vive ici. [*Ce n'est pas l'amour ; il est prêt à payer.*]

Je reviens à la question du calcul et de l'argent, en faisant un petit passage par *Manon Lescaut*, un géant simple dont le sort a été particulier. Il a été écrit par l'abbé Prévost ; je cherchais des traces de l'abbé Prévost dans le Larousse du XIX^e siècle et je ne le trouvais pas ; il y avait des dizaines de Prévost, mais je ne savais pas son vrai nom, qui est Prévost d'Exiles – c'est quand même intéressant, comme signifiant. Il a écrit énormément, et ce texte-là est du cru de son sang. Voici l'entrée de *Manon Lescaut* dans *Albertine disparue* : le narrateur est en train de suivre à la trace mentale le périple de son envoyé spécial qui est en train de courir après la famille Bontemps et Albertine à Balbec pendant que lui est à Paris en train de crever.

Pouvoir entendre prononcer sans charme et sans souffrance les noms des stations par où le train passait pour aller en Touraine m'eût semblé une diminution [*notez bien ce mot*] de soi-même (simplement au fond parce que cela eût prouvé qu'Albertine me devenait indifférente). [*Pour l'instant sa souffrance est greffée sur les noms des stations.*] Il était bien, me disais-je, qu'en me demandant sans cesse ce qu'elle pouvait faire, penser, vouloir, à chaque instant, si elle comptait, si elle allait revenir, je tinsse ouverte cette porte de communication que l'amour avait pratiquée en moi, et sentisse la vie d'une autre submerger, par des écluses ouvertes, le réservoir qui n'aurait pas voulu redevenir stagnant¹.

1. *Ibid.*, p. 34.

Ici, remarquez bien la ponctuation et le système d'enchaînement des virgules, parce que dans le travail de la ponctuation surgit quelque chose d'inattendu, un travail d'écriture qu'on peut ne pas entendre. Avec les virgules, vous vous trouvez dans un système de segmentation où tout d'un coup il se demande sans cesse ce qu'elle est en train de faire : « ce qu'elle pouvait faire, penser, vouloir », ici tout est facteur de pensée ; ensuite : « si elle comptait, si elle allait revenir » ; le compter, en principe, est repris par un « revenir » : si elle comptait revenir, si elle allait revenir, mais voilà qu'à cause du système de la segmentation on a : je me demandais sans cesse si elle comptait ; et cela passe, mais cela ne passe pas ; cela revient.

Bientôt, le silence de Saint-Loup se prolongeant, une anxiété secondaire – l'attente d'un télégramme, d'un téléphonage de Saint-Loup – masqua la première, l'inquiétude du résultat, savoir si Albertine reviendrait. Épier chaque bruit dans l'attente du télégramme me devenait si intolérable qu'il me semblait que, quel qu'il fût, l'arrivée de ce télégramme, qui était la seule chose à laquelle je pensais maintenant, mettrait fin à mes souffrances.

Ici, transfert, substitution : maintenant, la seule chose qu'il veut, c'est l'arrivée d'un télégramme. Albertine a disparu ; à la place, il y a un télégramme. Du point de vue de l'observation, c'est fabuleux ; c'est vrai qu'il veut tellement ce télégramme, qu'Albertine a vraiment disparu ; donc Albertine est un télégramme, ou le télégramme est Albertine.

Mais, quand j'eus reçu enfin un télégramme de Robert où il me disait qu'il avait vu Mme Bontemps, mais, malgré toutes ses précautions, avait été vu par Albertine, que cela avait fait tout manquer, j'éclatai de fureur et de désespoir, car c'était là ce que j'avais voulu avant tout éviter. Connue d'Albertine, le voyage de Saint-Loup me donnait un air de tenir à elle qui ne pouvait que l'empêcher de revenir et dont l'horreur d'ailleurs était tout ce que j'avais gardé de la fierté que mon amour avait au temps de Gilberte et qu'il avait perdue. Je maudissais Robert, puis me dis que si ce moyen avait échoué, j'en prendrais un autre. Puisque l'homme peut agir sur le monde extérieur, comment en faisant jouer la ruse, l'intelligence, l'intérêt, l'affection, n'arriverais-je pas à supprimer cette chose atroce [*toujours la chose*] : l'absence d'Albertine ? [*Vous voyez à quel point c'est toujours disloqué, à quel point ce n'est jamais Albertine, mais tout ce qui vient à sa place, et en particulier la « chose ».*] On croit que selon son désir on

changera autour de soi les choses, on le croit parce que, hors de là, on ne voit aucune solution favorable. On ne pense pas à celle qui se produit le plus souvent et qui est favorable aussi : nous n'arrivons pas à changer les choses selon notre désir, mais peu à peu notre désir change. La situation que nous espérions changer parce qu'elle nous était insupportable, nous devient indifférente. [...] J'entendis à l'étage au-dessus du nôtre des airs de *Manon* joués par une voisine [*là c'est le travail du hasard, c'est tout à fait théâtral*]. J'appliquais leurs paroles que je connaissais à Albertine et à moi, et je fus rempli d'un sentiment si profond que je me mis à pleurer¹.

Alors évidemment, les pleurs viennent directement de *Manon Lescaut*, parce que Des Grieux pleure sans arrêt, il a d'ailleurs toujours deux ruisseaux de larmes.

C'était :

*Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage,
Le plus souvent, la nuit d'un vol désespéré revient battre au vitrage*

et la mort de Manon :

*Manon réponds-moi donc ! – Seul amour de mon âme,
Je n'ai su qu'aujourd'hui la bonté de ton cœur.*

Puisque Manon revenait à Des Grieux, il me semblait que j'étais pour Albertine le seul amour de sa vie. Hélas, il est probable que si elle avait entendu en ce moment le même air, ce n'eût pas été moi qu'elle eût chéri sous le nom de Des Grieux, et, si elle en avait eu seulement l'idée, mon souvenir l'eût empêchée de s'attendrir en écoutant cette musique qui rentrait pourtant bien, quoique mieux écrite et plus fine, dans le genre de ce qu'elle aimait. Pour moi je n'eus pas le courage de m'abandonner à la douceur de penser qu'Albertine m'appelait « seul amour de mon âme » [*c'est Des Grieux qui dit cela, pas Manon ; mais il y a eu un petit tour, et « Albertine m'appelait "seul amour de mon âme" », comme s'il était à ce moment-là Manon, et elle Des Grieux*] et avait reconnu qu'elle s'était méprise sur ce qu'elle « avait cru l'esclavage ». Je savais qu'on ne peut pas lire un roman sans donner à l'héroïne les traits de celle qu'on aime. Mais la fin du livre a beau être heureuse, [*non seulement il est Manon, mais il y a une ironie dramatique incroyable, qu'on peut rater, parce que si on ne connaît pas la fin d'Albertine disparue et la fin de Manon Lescaut, on rate cette chose bizarre*] notre amour n'a pas fait un pas de plus et, quand nous l'avons fermé, celle que nous aimons et qui enfin est venue à nous dans le roman, ne nous aime pas davantage dans la vie².

1. *Ibid.*, p. 34-35.

2. *Ibid.*, p. 35-36.

On peut vraiment réfléchir en termes de *happy end*, mais on peut aussi se demander si une fin malheureuse n'est pas une fin heureuse ; il passe son temps à nous dire que le malheur est un bonheur et vice versa. C'est d'une complexité incroyable.

Je reviens à « si elle comptait » : le compteur se demande si elle compte. Et je vous fais une autre citation extraordinaire : « Je t'adore, compte là-dessus¹. » J'ai d'ailleurs failli intituler le séminaire « Je t'adore, compte là-dessus » ; je la garderai parmi mes phrases préférées. C'est littéralement le résumé et la devise de Manon Lescaut, et cela a disparu dans l'opéra d'Halévy ; c'est un trait de génie. Le livre de Prévost cavale, va à une vitesse folle, c'est une des qualités de ce texte admirable, il va même à une vitesse accélérée : à la fin cela va de plus en plus vite, tellement vite qu'il n'y a pas de fin.

Voilà donc la fameuse lettre de Manon, écrite lors d'une de ses éclipses, des fuites de la fugitive numéro un qu'est Manon, la fugitive des fugitives. Voici le contexte : il l'attend, elle doit revenir, mais elle ne revient pas, pour la bonne raison qu'elle est partie avec un autre. Elle n'arrête pas de quitter le « je t'adore », pour « compte là-dessus ». Le côté admirable, singulier de Manon, c'est : l'argent d'abord ; cela pourrait être grossier, mais c'est joué par Prévost de manière tellement extraordinaire que le lecteur, lui aussi séduit, parce qu'elle est séductrice, finit par suivre la pente de Des Grieux, d'une façon plus convaincante et plus inquiétante que *Le Joueur* de Dostoïevski, qui est le texte de l'argent, du jeu. Je pense qu'on ne s'identifie pas au joueur, on le regarde sombrer, alors qu'on s'identifie à Des Grieux, et à Manon secondairement.

Je [*c'est Des Grieux qui parle*] laissai couler quelques heures, que je passai à lire. Enfin, n'étant plus le maître de mon inquiétude, je me promenai à grands pas dans nos appartements. J'aperçus, dans celui de Manon, une lettre cachetée qui était sur sa table. L'adresse était à moi, et l'écriture de sa main. Je l'ouvris avec un frisson mortel ; elle était dans ces termes : [...].

On a l'impression de relire Proust : « elle était ainsi conçue : » ; dans les lettres, c'est toujours de la mise en scène et du théâtre ; c'est : deux points, comme si la lettre était d'une autre espèce que le texte,

1. Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, édition de Maurice Allem, Paris, Classiques Garnier, 1995, p. 69.

comme si elle était l'âme, le génie, la clé, l'abîme, le puits du texte. « L'adresse était à moi, et l'écriture de sa main. Je l'ouvris avec un frisson mortel » : pourquoi a-t-il un frisson mortel s'il ne l'a pas encore lue ? Mais si, il l'a déjà lue, alors qu'il ne l'a pas lue. En plus, il ne commet pas d'acte répréhensible, puisque c'est une lettre pour lui, qu'il n'a pas volée. C'est une lettre de mort, il n'a même pas besoin de lire la lettre, elle est déjà toute lue, parce que – c'est une leçon – une lettre est toujours de mort, on n'écrit des lettres que de mort ; on n'écrit de lettres que dans un simulacre, que dans un décor, sur un voile, sur un transparent de mort. Je ne parle pas des lettres administratives, mais toutes les lettres provenant de quelqu'un que l'on aime, et qui nous aime, là où passe de l'amour, ce sont des lettres de mort, parce que tout simplement elles signent, du fait même de leur existence, une séparation qui est toujours métaphore de la séparation définitive ; cela peut être une séparation provisoire, mais elle image pour nous la séparation définitive. Même si c'est une lettre d'amour passionné, cette lettre d'amour passionné est toujours endeuillée. Les lettres d'amour sont toujours des lettres de mort. Donc il l'ouvre avec un frisson mortel, et il lit ce qu'il s'attend à lire :

Je te jure [*et là il faudrait reprendre tout Derrida sur le thème qu'on n'écrit jamais que pour se faire pardonner un parjure*], mon cher Chevalier, que tu es l'idole de mon cœur, et qu'il n'y a que toi au monde que je puisse aimer de la façon dont je t'aime [*et là on a un frisson, on est dans Proust, parce que « tu es l'idole de mon cœur », ça suffit, mais si on ajoute « il n'y a que toi au monde que je puisse aimer de la façon dont je t'aime », ce n'est pas un plus, c'est évidemment un moins, et encore un moins : l'amour, dès qu'il commence à se qualifier, se disqualifie*] ; mais, ne vois-tu pas, ma pauvre chère âme [*c'est une façon de parler qui a cours à l'époque, mais cela fait passer dans la relation quelque chose qu'il faudrait aussi prendre à la lettre : le Chevalier serait la pauvre chère âme de Manon ; et d'une certaine manière, c'est vrai*] que, dans l'état où nous sommes réduits, c'est une sottise vertu que la fidélité ? Crois-tu qu'on puisse être bien tendre quand on manque de pain ? La faim [*on peut l'entendre de toutes les manières : fin, faim*] me causerait quelque méprise fatale ; je rendrais [*ce n'est qu'une hypothèse, ce n'est pas un futur, alors qu'on entend un futur*] quelque jour le dernier soupir, en croyant en pousser un d'amour. Je t'adore, compte là-dessus ; mais laisse-moi, pour quelque temps, le ménagement de notre fortune. Malheur à qui va tomber dans mes filets ! Je travaille pour rendre mon Chevalier riche et heureux. Mon

frère t'apprendra des nouvelles de ta Manon, et qu'elle a pleuré de la nécessité de te quitter.

Je demeurai, après cette lecture, dans un état qui me serait difficile à décrire car j'ignore encore aujourd'hui par quelle espèce de sentiments je fus alors agité.

On voit dans cette lettre, de la manière la plus rassemblée et la plus percutante qui soit, les deux registres de *Manon Lescaut* : le registre amoureux, « Je t'adore » ; le registre comptable, « compte là-dessus ». Et le malheur de Manon Lescaut, l'explosion, la fatalité, c'est que ces deux propositions, qui appartiennent à deux registres, l'amoureux et le comptable, ne devraient pas se trouver dans la même phrase ; ces deux registres, l'amour ou l'adoration, et la comptabilité, sont les deux bras de ce texte qui étroit de manière mortelle, et qui, de manière tout à fait stupéfiante, ne parle que d'argent. Vous savez que Manon n'arrête pas de quitter Des Grieux pour des types qui ont de l'argent, et que, petit à petit, Des Grieux, qui au début est un homme d'honneur, est emporté dans l'abîme. Il sait que Manon ne peut pas vivre sans des richesses colossales, et comme il ne peut pas les fournir, il est aux abois et est acculé par la libido folle de Manon : plutôt mourir que de ne pas avoir de l'or ; et pour lui, plutôt mourir que de ne pas avoir Manon. La loi de l'or s'est implacablement installée, comme dans *Le Joueur*, où le joueur au début cherche à gagner la jeune femme qu'il aime avec de l'or. C'est très moral finalement, mais très équivoque : pendant qu'on lit, on se demande toujours, et Des Grieux aussi se demande toujours, si quand même Manon n'aime pas mieux l'or. Il y a une hiérarchie, elle l'aime l'or, et, dans le long chemin de ce récit tragique, elle va vers une équivalence inattendue, elle va tout transformer en or. En particulier Des Grieux ; elle finit par le transformer en or, c'est-à-dire par pouvoir dire : « je t'adore, je t'adore » ; mais c'est dans la mort seulement. Alors, voilà un petit moment de comptage, où elle implique Des Grieux ; elle veut feindre d'accepter l'argent que lui propose un admirateur (G... M...) qui veut la ravir à Des Grieux, avec la complicité de celui-ci.

Il voulait partager avec elle quarante mille livres de rente dont il jouissait déjà, sans compter ce qu'il attendait après la mort de son père. Elle allait être maîtresse de son cœur et de sa fortune, et, pour gage de ses bienfaits, il était prêt à lui donner un carrosse, un hôtel meublé, une femme de chambre, trois laquais et un cuisinier.

— Voilà un fils, dis-je à Manon, bien autrement généreux que son père. Parlons de bonne foi, ajoutai-je ; cette offre ne vous tente-t-elle point ?

— Moi ? répondit-elle, en ajustant à sa pensée deux vers de Racine [*qu'elle emprunte à Iphigénie, comme quoi vous voyez où Proust a été à l'école*] :

Moi ! vous me soupçonnez de cette perfidie ?

Moi ! je pourrais souffrir un visage odieux,

Qui rappelle toujours l'Hôpital à mes yeux¹ ?

Et voici une autre lettre, que G... M... lui écrit.

Elle la reçut en effet le lendemain, par un laquais sans livrée, qui se procura très adroitement l'occasion de lui parler sans témoins. Elle lui dit d'attendre sa réponse, et elle vint m'apporter aussitôt sa lettre. Nous l'ouvrîmes ensemble. Outre les lieux communs de tendresse, elle contenait les détails des promesses de mon rival. Il ne bornait point sa dépense. Il s'engageait à lui compter dix mille francs, en prenant possession de l'hôtel, et à réparer tellement les diminutions de cette somme qu'elle l'eût toujours devant elle en argent comptant. Le jour de l'inauguration n'était pas reculé trop loin : il ne lui en demandait que deux pour les préparatifs, et il lui marquait le nom de la rue et de l'hôtel, où il lui promettait de l'attendre l'après-midi du second jour, si elle pouvait se dérober de mes mains. C'était l'unique point sur lequel il la conjurait de le tirer d'inquiétude ; il paraissait sûr de tout le reste² [...].

M. B..., le premier, propose à Manon un million de francs ; l'entretien d'un carrosse, c'est 360 000 francs par an, nous dit un commentateur de *Manon Lescaut* ; puis, à un certain moment il ne leur reste que 20 000 francs. Le travail du chercheur est très bien fait, c'est une conversion en francs ; malheureusement ce texte est maintenant dépassé, il va falloir convertir tout cela en euros. Des Grieux possède 15 000 francs quand il quitte Amiens, en trois aventures galantes, c'est 7 500 000 francs que Manon a soutirés à ses amants en moins de deux ans. L'échelle des revenus à cette époque entre les salaires ouvriers et les cadres moyens est de un à mille ; elle soutire 500 000 francs à chaque occasion sexuelle. Je ne pourrais pas faire les comptes, par contre l'Abbé l'a fait, et les gens qui lisaient à cette époque faisaient

1. *Ibid.*, p. 126.

2. *Ibid.*, p. 131.

les comptes, et les amants payaient ces sommes colossales ; évidemment, Des Grieux est dépassé, puisque c'est une lutte à mort entre l'amour et l'argent.

Proust aussi n'arrête pas de calculer « le résultat de cette lettre », vingt fois. « J'étais en train de calculer [...] ma liberté¹ » ; Françoise lui demande avec combien de timbres elle doit affranchir la lettre. Vous avez une transposition complète de la comptabilité de *Manon Lescaut* sous des formes moins crues, moins nues, mais qui valent bien le sordide ouvert de *Manon Lescaut*, lequel se sublime, ensuite, se transpose – il y a une alchimie. J'en viens à ce passage tout à fait passionnant qui tourne autour des machines à sous d'*Albertine disparue*.

Furieux, je télégraphiai à Saint-Loup de revenir au plus vite à Paris, pour éviter au moins l'apparence de mettre une insistance aggravante dans une démarche que j'aurais tant voulu cacher. Mais avant même qu'il fût revenu selon mes instructions, c'est d'Albertine elle-même que je reçus ce télégramme [*c'est le fameux chassé-croisé incessant, la danse des télégrammes*] :

MON AMI, VOUS AVEZ ENVOYÉ VOTRE AMI SAINT-LOUP À MA TANTE, CE QUI ÉTAIT INSENSÉ [*elle déchiffre le comique de la chose*]. MON CHER AMI, SI VOUS AVIEZ BESOIN DE MOI, POURQUOI NE PAS M'AVOIR ÉCRIT DIRECTEMENT ? [*Cela peut apparaître comme une façon de se donner l'air, comme lui se donne l'air, mais c'est une analyse qui met en question le besoin : pourquoi n'écrit-il jamais directement ?*] J'AURAIS ÉTÉ TROP HEUREUSE DE REVENIR ; NE RECOMMENCEZ PLUS CES DÉMARCHES ABSURDES².

La fin du télégramme sonne de manière totalement équivoque : « J'AURAIS ÉTÉ TROP HEUREUSE », trop peureuse ; bien sûr qu'elle est peureuse, c'est même de cela qu'il s'agit ; elle dit tout le temps : je n'ai pas le courage, je suis lâche, et là j'aurais été trop peureuse de revenir. Et on ne sait pas ce que ce « NE RECOMMENCEZ PLUS » vise ; on se dit, en une première lecture : Écrivez-moi directement, mais, deuxième lecture, le contraire. Et lui qui reprend :

« J'aurais été trop heureuse de revenir ! » Si elle disait cela, c'est donc qu'elle regrettait d'être partie, qu'elle ne cherchait qu'un prétexte pour revenir. Donc je n'avais qu'à faire ce qu'elle me disait, à lui écrire que j'avais besoin d'elle, et elle reviendrait. [*De donc en donc, on dirait*

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 41.

2. *Ibid.*, p. 36.

une comédie de Shakespeare ; ces donc sont déjà des formules mathématiques.] J'allais donc la revoir, elle, l'Albertine de Balbec [...].

C'est le chemin du renversement. Il devrait donc lui envoyer un télégramme, mais, au lieu de se précipiter, il fait un retour en arrière.

Cependant, je relisais sa lettre et j'étais tout de même déçu du peu qu'il y a d'une personne dans une lettre [*et maintenant on entre dans le paragraphe qui est la clé de tout le livre*]. Sans doute les caractères tracés expriment notre pensée, ce que font aussi nos traits ; c'est toujours en présence d'une pensée que nous nous trouvons. Mais tout de même, dans la personne, la pensée ne nous apparaît qu'après s'être diffusée dans cette corolle du visage épanouie comme un nymphéa. Cela la modifie tout de même beaucoup. Et c'est peut-être une des causes de nos perpétuelles déceptions en amour que ces perpétuelles déviations qui font qu'à l'attente de l'être idéal que nous aimons, chaque rendez-vous nous apporte une personne de chair qui tient déjà si peu de notre rêve. Et puis quand nous réclamons quelque chose de cette personne, nous recevons d'elle une lettre où même de la personne il reste très peu, comme dans les lettres de l'algèbre il ne reste plus la détermination des chiffres de l'arithmétique, lesquels déjà ne contiennent plus les qualités des fruits ou des fleurs additionnés. Et pourtant, amour, être aimé, ses lettres, c'est peut-être tout de même des traductions – si insatisfaisant qu'il soit de passer de l'une à l'autre – de la même réalité, puisque la lettre ne nous semble insuffisante qu'en la lisant, mais que nous suons mort et passion tant qu'elle n'arrive pas, et qu'elle suffit à calmer notre angoisse, sinon à remplir avec ses petits signes noirs notre désir qui sent qu'il n'y a là tout de même que l'équivalence d'une parole, d'un sourire, d'un baiser, non ces choses mêmes.

J'écrivis à Albertine :

*Mon amie, j'allais justement vous écrire*¹ [...].

Ce passage demande un long commentaire que je ferai tout à l'heure, mais je voulais juste attirer votre attention sur le mot qui se situe au milieu de ce long travail sur l'effet de lettre. Premièrement, le peu qu'il y a d'une personne dans une lettre ; deuxièmement, le peu qu'il y a de notre rêve dans une personne de chair ; vous voyez une trace s'accroissant de plus en plus « peu », si je puis dire. Tournant autour de ce mot « comme dans les lettres de l'algèbre il ne reste plus la détermination des chiffres de l'arithmétique » ; Albertine comme

1. *Ibid.*, p. 37.

algèbre : c'est quasiment un synonyme, Albertine n'aura été qu'un système de signes. Le mot algèbre en lui-même est passionnant, qui était d'ailleurs déjà annoncé par toute une série de mots qui se promenaient dans le texte, en particulier le mot algarade ; c'est comme si entraient sur la pointe des pieds les chiffres et les lettres appartenant à un certain univers exotique. Algèbre, en arabe, c'est réduire, une réduction ; ce mot vient de très loin et arrive vers nous au ix^e siècle, l'algèbre étant un système de substitutions, où l'on met des lettres à la place des valeurs numériques. Le terme de réduction s'étend à tout, même la réduction des fractures, une façon de remettre ensemble des éléments ou des membres disloqués. Voilà donc l'opération de réduction à laquelle le narrateur se livre autour d'Albertine comme absence, de l'absence d'Albertine, d'Albertine disparue. Dès qu'on commence à s'attarder sur le texte, on est saisi par le calcul. Le calcul vu de près est toujours grotesque et nous renvoie à Molière ; on est entre Racine et Molière, entre la citation de Racine et le registre moliéresque : le registre de l'amour et le registre de la comptabilité, le registre du sublime et du grotesque, mais du grotesque ridicule, se touchent.

J'ai un peu peur en faisant ce travail avec vous, parce que je me demande si je ne suis pas en train d'assécher le cours des lettres ; moi, il y a longtemps que je l'ai asséché, mais je rêve à ce qui pourrait s'écrire autour, à ce qui viendrait maintenant à la place d'*Albertine disparue*. Je cherche une transposition : à l'époque de l'e-mail, la navigation des lettres est autre, il y a tout le temps ces contretemps, ces lettres qui vont plus vite que d'autres. La problématique du temps, de l'expédition, de la signature, de la trace et du trait, tout cela serait totalement transformé.

Je garde comme devise la phrase que j'avais empruntée à Derrida, « Pardon de ne pas vouloir dire », qui flotte parmi nous dans l'équivoque la plus absolue, en notant que si l'on commence à philosopher autour du pardon, du dire, du ne pas dire, du écrire pour ne pas dire, ou dire pour ne pas écrire, toutes ces signatures à valeurs diverses, ce qui est totalement périmé, comme le don et comme écrire des lettres, c'est la possibilité de demander pardon. Quand Derrida écrit sa Période 9, il le sait. Demander pardon est un geste qui est discrédité de manière extrême, jusqu'à être une sorte d'équivalent d'un mentir. On ne peut pas demander pardon sans déraiper dans l'espace de la falsification, du faux, de la feinte – si on est averti, parce qu'on peut demander pardon naïvement. Derrida s'avertit lui-même dans la Période 9, où il ruse pour se débarrasser de la responsabilité de la phrase qu'il a écrite et qu'il ne peut pas assumer sans devenir menteur. Dans la citation que je vous ai

faite, il cite la phrase qu'il avait écrite : « on demande toujours pardon quand on écrit », comme s'il ne l'avait pas écrite, et en faisant comme s'il citait une phrase dont il ne serait pas l'auteur, mais dont il fut l'auteur. Il la renvoie à son lieu d'origine : « *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà* (je crois) », pour performer la légitimité, l'origine, la généalogie de ce dit ou de cette phrase. C'est la manipulation d'Albertine dans sa lettre, et celle effectuée par le narrateur dans sa lettre en réponse, qui est un chef-d'œuvre monstrueux, mais un chef-d'œuvre. Autre exemple, Manon : dès que je l'écris, je le jure, et je le parjure. Dans cette lettre de Manon, tout tourne autour d'une protestation de fidélité ; toute fidélité est infidèle, et dès qu'on dit Je suis fidèle, c'est une infidélité à la fidélité. De manière cruelle, toutes les lettres que nous avons ici participent de cette entreprise véreuse, où tout ce qui est dit ment, mais Proust va ajouter quelque chose qui est le comble du raffinement : de même que Bernhard disait qu'il fallait écrire vite au moment de la colère bouillante, qu'il fallait précéder l'embellissement, Proust dit qu'il y a un travail du temps dans tout ce que nous disons, et que tout ce que nous disons change de valeur et de signe avec le temps ; ce qu'il prend en considération, qui est comme un facteur fantôme, puisqu'on est dans une scène tout à fait fantomatique, c'est qu'avec le temps tout ce qu'on a dit mentant devient vrai. C'est à la fois une observation admirablement audacieuse, menaçante, terriblement vraie, sur l'inséparation entre mentir et vrai-dire. Au fond des modulations de quelque chose qui ne sera jamais ni vrai ni faux, qui disqualifie la pureté aussi bien du supposé mentir que du supposé vrai-dire, l'un venant de l'autre, l'un étant couvé par l'autre, dès que l'on commence à dire quelque chose de mensonger, cet énoncé est déjà en train de muter vers un accomplissement de ce qui est dit mensongèrement. Un énoncé comme « je renonce à vous irrévocablement », dit par feinte et dans l'intention de porter un coup à l'autre afin de le faire réagir, va brusquement cesser d'être joué pour devenir, comme on dit quand on joue, pour de vrai, pour de bon, comme s'il y avait dans le dire, ou dans l'écrire, différemment, une sorte de pouvoir magique qui appelle notre attention à ce qu'il peut y avoir d'extrêmement dangereux dans tout ce que nous énonçons, prononçons, même si nous n'y ajoutons pas poids ou foi ; comme si on ne pouvait ni vraiment mentir, ni vraiment vrai-dire.

Le « Pardon de ne pas vouloir dire » résonne alors encore plus loin. C'est à la fois la réserve du pas-dit pour mille et mille raisons, les secrets étant soit nobles soit ignobles ; mais il se peut que quelqu'un d'averti s'abstienne de dire afin d'éviter ces impossibilités qui sont logées dans

tout dire. Je pense qu'une certaine écriture qui veut communiquer quelque chose de délicat ou d'indicible cherche les moyens de ne pas dire, cherche l'inédit qui permet de dire sans dire, et passe par des ellipses, des ruses calculées ou pas, pour essayer d'échapper à cette malédiction. Je vais revenir à cette lettre, écrite par le narrateur pour persuader ; c'est une lettre de dissuasion destinée à persuader Albertine de revenir ; elle dit à Albertine : ne revenez pas, afin qu'elle revienne ; c'est donc une tactique extraordinairement complexe. Ce qui commande ces gesticulations assez déshonorantes par ailleurs, est aussi attendrissant d'une certaine manière, car, aussi bien elle que lui, ils sont complètement inspirés par la peur, ce sont des terrifiés. Et cette peur est peut-être toujours là dans les relations amoureuses. Dans *Manon Lescaut*, un des deux est au-delà de la peur, assez fou pour ne plus avoir peur ; c'est Des Grieux. Chaque fois qu'il pourrait avoir peur, et donc reculer, il choisit de sublimer, de transformer, de traduire, en ajoutant, en additionnant du plus et pas du moins. Il n'est pas du côté de la diminution, il est du côté de l'augmentation, et c'est assez rare. Avec *Albertine disparue*, on est tout le temps dans le trop peureux ; il se peut que ce soit inévitable. Cette tragédie grotesque est à mon avis irreprésentable ; on retourne vers le grandiose de l'écriture à cause de la beauté extraordinaire du travail artistique, mais dès qu'on revient tout près des sentiments, c'est d'un comique... Cela se déploie ainsi : « Mon cher ami, si vous aviez besoin de moi, pourquoi ne pas m'avoir écrit directement ? », puis « cependant je relisais sa lettre », et entre les deux se sont déroulées deux cent soixante pages de disparition : tout ce temps est occupé par ces navettes incessantes et manquées d'échanges de correspondance entre le narrateur, Albertine et leurs représentants, car ils sont eux-mêmes remplacés sans arrêt. Il y a beaucoup d'interlocuteurs qui font la queue devant les lettres.

Je laissai toute fierté vis-à-vis d'Albertine, je lui envoyai un télégramme désespéré lui demandant de revenir à n'importe quelles conditions [*on arrive à l'inconditionnel*], qu'elle ferait tout ce qu'elle voudrait, que je demandais seulement à l'embrasser une minute trois fois par semaine avant qu'elle se couche [*même là il y a du calcul, une minute trois fois par semaine*]. Et elle eût dit : « Une fois seulement », que j'eusse accepté une fois. Elle ne revint jamais. Mon télégramme venait de partir que j'en reçus un [*comme si c'était le même télégramme*]. Il était de Mme Bontemps. Le monde n'est pas créé une fois pour toutes pour chacun de nous. Il s'y ajoute au cours de la vie des choses [*toujours des choses*] que nous ne soupçonnions pas. Ah ! ce ne fut pas la suppression de la souffrance que produisirent en moi les deux premières lignes du

télégramme : MON PAUVRE AMI ; NOTRE CHÈRE PETITE ALBERTINE N'EST PLUS, PARDONNEZ-MOI DE VOUS DIRE CETTE CHOSE AFFREUSE, VOUS QUI L'AIMIEZ TANT. ELLE A ÉTÉ JETÉE PAR SON CHEVAL CONTRE UN ARBRE PENDANT UNE PROMENADE. TOUS NOS EFFORTS N'ONT PU LA RANIMER. QUE NE SUIS-JE MORTE À SA PLACE¹ !

Il y a compétition pour l'hypocrisie. Madame Bontemps ne pense pas une seconde « QUE NE SUIS-JE MORTE À SA PLACE ! ». C'est une lettre de convention : « PARDONNEZ-MOI DE VOUS DIRE CETTE CHOSE AFFREUSE », elle s'en fout ; « VOUS QUI L'AIMIEZ TANT », elle s'en fout. « TOUS NOS EFFORTS N'ONT PU LA RANIMER. QUE NE SUIS-JE MORTE À SA PLACE ! », elle s'en fout. Tout est fiction et convention.

Je suspends ici pour aller à la fin de ce texte, après mille lettres et télégrammes. Le narrateur est à l'hôtel à Venise, et vous vous souvenez que ce qui l'embêtait avec Albertine, c'est qu'elle l'empêchait d'aller à Venise seul. Il réalise enfin ses désirs, il jouit beaucoup.

Un soir pourtant une circonstance telle se produisit qu'il sembla que mon amour aurait dû renaître. Au moment où notre gondole s'arrêta aux marches de l'hôtel, le portier me remit une dépêche que l'employé du télégraphe était déjà venu trois fois pour m'apporter [*remarquez comme Proust jouit là ; c'est qu'un jeu avec le fatal, le fatidique, comme si les lettres, les télégrammes, les dépêches étaient des êtres animés*], car à cause de l'inexactitude du nom du destinataire (que je compris pourtant à travers les déformations des employés italiens être le mien), on demandait un accusé de réception certifiant que le télégramme était bien pour moi².

Ce qui est magnifique, dans cette mise en scène spectaculaire, c'est que tout était fait pour que cela n'arrive pas. L'« inexactitude du nom du destinataire » éveille dans le lecteur plein de doutes : est-ce que le télégramme était bien pour lui ?

Je l'ouvris dès que je fus dans ma chambre, et jetant un coup d'œil sur un libellé rempli de mots mal transmis, je pus lire néanmoins : MON AMI VOUS ME CROYEZ MORTE, PARDONNEZ-MOI, JE SUIS TRÈS VIVANTE, JE VOUDRAIS VOUS VOIR, VOUS PARLER MARIAGE, QUAND REVENEZ-VOUS ? TENDREMENT. ALBERTINE.

1. *Ibid.*, p. 58.

2. *Ibid.*, p. 220.

Comme si on pouvait demander pardon d'être vivante. Voilà un tournant inattendu ; et, alors que son amour aurait dû renaître, son amour ne peut pas renaître. Autre chose intéressante, c'est que c'est de l'Albertine, c'est bien Albertine ; on découvrira beaucoup plus tard que ce n'est pas Albertine qui écrit, mais puisque nous pensons que c'est Albertine, que le narrateur pense que c'est Albertine qui écrit, c'est bien Albertine qui écrit. Le système de substitutions dans lequel tout est pris, aussi bien les sentiments, les dires, les lettres, fonctionne d'un bout à l'autre de la chaîne de telle manière que c'est l'être de fuite. Toute personne peut écrire une lettre d'Albertine, à condition que cela joue sur ce registre très simple : Vous me croyez morte, je suis très vivante, pardonnez-moi. On saura plus tard qui a envoyé ce télégramme, mais le doute – c'est de l'*unheimlich* – porte non pas sur la lettre, non pas sur Albertine, mais sur lui : est-ce bien à lui que cela s'adresse ? est-ce que le télégramme est bien pour moi, est-ce qu'il est aussi *bien* pour moi ? Bien sûr que non ; toutes ces adresses sont chaque fois l'occasion d'ébranler la certification.

Alors il se passa d'une façon inverse la même chose que pour ma grand-mère : quand j'avais appris *en fait* que ma grand-mère était morte je n'avais d'abord eu aucun chagrin. Et je n'avais souffert effectivement de sa mort que quand des souvenirs involontaires l'avaient rendue vivante pour moi.

On notera que le narrateur n'est jamais où il est ; tout ce qui se passe, tous les états d'âme, tous les événements, sont accompagnés d'un autre, d'un double. Alors, le double est parfois biographique, par exemple la grand-mère à la place d'Albertine, ou à cause d'Albertine, ou contrairement à Albertine, et très souvent, comme au début, ce sont des doubles littéraires, et on s'aperçoit qu'il vit complètement en littérature. « Maintenant qu'Albertine dans ma pensée ne vivait plus pour moi, la nouvelle qu'elle était vivante ne me causa pas la joie que j'aurais cru. » Il ne peut penser quelque chose autour d'Albertine ou à propos d'Albertine qu'en passant d'abord par le contraire, la situation de la grand-mère. Ce qui relie le thème d'Albertine et celui de la grand-mère, c'est l'inattendu du trait : quand j'avais appris que ma grand-mère était morte je n'avais d'abord eu aucun chagrin / quand j'avais appris qu'Albertine était vivante, je n'avais éprouvé aucune joie ; il est en miroir : miroir et inversion. C'est un coup de théâtre ; *Albertine disparue* est plein de coups de théâtre.

Je reviens maintenant à la fameuse lettre calculée : « Cependant, je relisais sa lettre¹ [...] » C'est un travail qui s'adonne à une sorte d'analyse de ce que c'est qu'une lettre, d'une manière étonnamment déconstructrice ; alors même que nous pensons que nous sommes dans l'action, dans cette course éperdue pour rattraper Albertine, ce à quoi il pense c'est à la lettre. Il pense à la lettre à la lettre, mais je rappelle qu'Albertine est elle-même un système de signes algébriques pour désigner les questions de lettres. « Si j'écrivais à mon ami [*revenons brièvement à Kafka*], [...] il est probable qu'il viendrait, j'en suis du moins persuadé, mais il se sentirait contraint et lésé, peut-être m'envierait-il, puis certainement insatisfait et incapable de se libérer jamais de cette insatisfaction, il repartirait seul². » Les lettres ne produisent pas l'effet désiré, elles produisent l'effet indésiré, mais l'effet indésiré est justement l'effet désiré. Voilà comment se traite ou se trace, ou se tresse, le système mensonge-vérité. La lettre cherche à obtenir l'effet indésiré. C'est totalement paradoxal.

« Cependant, je relisais sa lettre et j'étais tout de même déçu du peu qu'il y a d'une personne dans une lettre³. » Tout d'un coup, il y a scène avec la lettre ; on se dit que c'est une banalité et, au fond, c'est assez incompréhensible. Puis, il s'explique : « Sans doute les caractères tracés expriment notre pensée, ce que font aussi nos traits ; c'est toujours en présence d'une pensée que nous nous trouvons. » Ce qui l'embête c'est de se retrouver en présence d'une pensée, tandis qu'il voudrait se trouver en présence d'une personne ; il privilégie la personne sur la pensée ; non pas la pensée, mais une personne sans pensée : il aime Albertine sans pensée. C'est toujours en présence d'une pensée que nous nous trouvons ; cependant, quand la pensée est dans la personne et pas dans la lettre, alors elle « ne nous apparaît » pas comme dans une lettre, mais « qu'après s'être diffusée dans cette corolle du visage épanoui comme un nymphéa ». Il ne tolère de rapport à la pensée qu'à condition qu'elle soit diffusée comme une substance, ou comme un parfum, un nymphéa – quelque chose de l'ordre du floral ; et nymphéa nous renvoie tout de suite à un autre monde, celui de la représentation picturale. Puis, il y a restriction : « Cela la modifie tout de même beaucoup. » On ne sait pas ce qui est modifié, si c'est la personne, la corolle, ou la pensée. Quelque chose donc s'évanouit, fuit, entre personne, pensée, et nymphéa. C'est l'histoire des jeunes

1. *Ibid.*, p. 37.

2. F. Kafka, *Le Verdict*, op. cit., p. 183. Hélène Cixous modifie la traduction française.

3. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 37.

filles en fleurs qui est là quelque part, sauf qu'ici, il faut le prendre à la lettre. Il était amoureux des jeunes filles en fleurs, et d'ailleurs il est même embêté, parce que finalement il a sélectionné Albertine, mais au fond il voulait le bouquet, et il a donc un problème, un problème de substitution. « Et c'est peut-être une des causes de nos perpétuelles déceptions en amour, que ces perpétuelles déviations [...] » : ce ton généralisateur est un peu drôle ; il passe constamment de la première personne du singulier à la première personne du pluriel, comme s'il empochait tout le lectorat, comme si nous étions tous d'accord avec lui. Tous les êtres humains pensent que ces « déceptions en amour [*ne sont que*] ces perpétuelles déviations qui font qu'à l'attente de l'être idéal que nous aimons [*c'est explicite, nous aimons l'être idéal, pas le réel ; à l'attente de l'être idéal, et aussi à l'attente de la lettre idéale*], chaque rendez-vous nous apporte [*comme un objet*] une personne de chair qui tient déjà si peu de notre rêve ». La contradiction ne le gêne pas, le paradoxe non plus. Vous noterez aussi le nombre d'abstractions et d'allégorisations : une personne de chair est donc l'enveloppe qui contient un petit reste de notre rêve ; la personne, c'est une enveloppe ; vous voyez l'intrication du motif lettre et du motif personne. On ne sait pas ce qu'est une personne de chair finalement.

Et puis quand nous réclamons quelque chose de cette personne, nous recevons d'elle une lettre où même de la personne il reste très peu [*c'est de moins en moins, on est toujours en train de réduire, c'est la réduction algébrique*], comme dans les lettres de l'algèbre il ne reste plus la détermination des chiffres de l'arithmétique, lesquels déjà ne contiennent plus les qualités des fruits ou des fleurs additionnés.

Alors, bien sûr que si « l'être idéal que nous aimons », c'est « les qualités des fruits ou des fleurs », il est toujours déçu ; donc fausse lettre, mauvaise lettre, et cela c'est l'algèbre d'Albertine, c'est l'anagramme. Puis, il dit : « Et pourtant, amour, être aimé, ses lettres [...] » : apposition bizarre ; on se demande des lettres de qui il s'agit ; qui est le possesseur ? Ce sont les lettres d'« amour » et « être aimé » en tant qu'êtres ? Ou bien ce sont les lettres de l'algèbre qui fonctionnent ici ? « Amour », « être aimé » seraient donc des formules algébriques ? « [...] c'est peut-être tout de même des traductions [...] de la même réalité, puisque la lettre ne nous semble insuffisante qu'en la lisant [...] » : la lettre idéale, c'est la lettre qu'on ne lit pas ; elle est insuffisante dès qu'on la lit, mais quand on l'attend, c'est la lettre idéale. « [...] mais que nous suons mort et passion tant qu'elle n'arrive pas, et qu'elle suffit

à calmer notre angoisse, sinon à remplir avec ses petits signes noirs notre désir qui sent qu'il n'y a là tout de même que l'équivalence d'une parole, d'un sourire, d'un baiser, non ces choses mêmes ».

Il y a, par l'algèbre, non pas la réduction des fractures, mais la réduction totale de tout ce qui pourrait être de chair, de tout ce qui pourrait être incarné, à des petits signes qui ne gardent leur pouvoir magique que tant qu'ils n'arrivent pas. Donc il faut la lettre, il faut quand même l'écrire, mais ensuite il ne faut pas la recevoir ; on peut aussi ne pas la recevoir même quand on l'a dans la main, tous les tours de passe-passe sont bons à ce moment-là.

J'écrivis à Albertine :

Mon amie, j'allais justement vous écrire [à nouveau on ne sait pas, dans le système de temps, si la lettre qui vient est une lettre qu'il va écrire, qu'il a écrite ; à nouveau ça valse] et je vous remercie de me dire que si j'avais eu besoin de vous, vous seriez accourue ; c'est bien de votre part de comprendre d'une façon aussi élevée le dévouement à un ancien ami et mon estime pour vous ne peut qu'en être accrue.

Là, on commence à entendre le pas de Racine. Petit à petit, on entend entrer des alexandrins, sur la pointe des pieds, et on est en route vers *Phèdre* : « nous revoir, au moins d'ici bien longtemps, ne serait peut-être pas pénible, jeune fille insensible »... Le fragment qui suit est une sorte de stratagème d'une phrase à l'autre, dont la thématique est la peur. Je saute et poursuis la lecture.

Même, à cause de cela, j'avais pensé à profiter de ces quelques derniers jours où nous voir ne serait pas encore pour moi ce qu'il sera dans une quinzaine [il entre à nouveau dans les calculs à la Manon Lescaut ou à l'Albertine], plus tôt peut-être [parce qu'il veut être exact] (pardonnez-moi ma franchise) un dérangement, – j'avais pensé à en profiter avant l'oubli final, pour régler avec vous de petites questions matérielles où vous auriez pu, bonne et charmante amie, rendre service à celui qui s'est cru cinq minutes [pas plus] votre fiancé¹.

Et maintenant on déploie le traquenard : vous aviez tout ; d'abord l'approbation de ma mère, qui a écrit une lettre, dit-il, pour accepter un mariage, et cette lettre est arrivée exactement en même temps que la lettre de la disparition d'Albertine – tout cela étant faux, bien sûr.

1. *Ibid.*, p. 38.

[...] (*cela me fait presque de la peine en vous écrivant de penser que cela a failli être, qu'il s'en est fallu de quelques secondes*), j'avais pensé à organiser notre existence [et là on dirait G... M...] de la façon la plus indépendante possible, et pour commencer j'avais voulu que vous eussiez ce yacht où vous auriez pu voyager [maintenant il lui donne, par écrit, le yacht – c'est le bateau fantôme] pendant que, trop souffrant, je vous eusse attendue au port ; j'avais écrit à Elstir pour lui demander conseil, comme vous aimez son goût. Et pour la terre, j'avais voulu que vous eussiez votre automobile à vous, rien qu'à vous [il est très déçu], dans laquelle vous sortiriez, voyageriez, à votre fantaisie [maintenant il lui donne une automobile fantôme]. Le yacht était déjà presque prêt, il s'appelle, selon votre désir exprimé à Balbec, le Cygne [parce que la littérature vient]. Et, me rappelant que vous préféreriez à toutes les autres les voitures Rolls, j'en avais commandé une. Or, maintenant que nous ne nous verrons plus jamais [...]

Voyez ce système de dénégarion ; c'est la stratégie, mais sur le mode grotesque, lamentable et terrible, de Phèdre avec Hippolyte. C'est un système très articulé, très bien fait de propositions retirées : tout ce que je vous donne, je vous le retire ; je retire en vous donnant, comme l'aveu de Phèdre à Hippolyte, et la suite. On y reviendra.

[...], comme je n'espère pas de vous faire accepter le bateau ni la voiture (pour moi ils ne pourraient servir à rien) j'avais donc pensé [non sans sadisme] – comme je les avais commandés à un intermédiaire mais en donnant votre nom – que vous pourriez peut-être en les décommandant, vous, m'éviter ce yacht et cette voiture inutiles. Mais pour cela et pour bien d'autres choses il aurait fallu causer. Or je trouve que tant que je serai susceptible de vous réaimer, ce qui ne durera plus longtemps, il serait fou, pour un bateau à voiles et une Rolls-Royce [c'est-à-dire pour moi et pour vous], de nous voir [donc, séparation du bateau et de la Rolls, lui et elle] et de jouer le bonheur de votre vie, puisque vous estimez qu'il est de vivre loin de moi. Non, je préfère garder la Rolls et même le yacht. Et comme je ne me servirai pas d'eux et qu'ils ont chance de rester toujours, l'un au port [c'est bien lui] désarmé, l'autre à l'écurie¹ [...].

C'est une énormité : la Rolls à l'écurie ; c'est vrai qu'on mettait les Rolls dans les écuries, à l'époque, puisque c'était nouveau, et qu'il y avait des chevaux, mais c'est en même temps comme une insinuation du destin : l'écurie mène droit à la mort d'Albertine – telle que la

1. *Ibid.*, p. 38-39.

tante l'annonce, du moins. Vous voyez donc comment la littérature se mêle de cette comédie affreuse. De même que Derrida parle de la littérature comme la mise en œuvre du secret, de ce qu'il ne faut pas dire, et de ce qui est trahi, de ce qu'il faut à la fois trahir en disant, du parjure – toute cette thématique complexe – de même, cependant que nous avons l'impression d'assister à une scène de comédie assez basse, la littérature en fait son bien, et sur un mode très caché, très secret, de plus en plus élaboré, même si c'est de la comédie bourgeoise vulgaire – non, c'est un travail sur une intertextualité, un jeu sur la métaphore. Je reprends :

Et comme je ne me servirai pas d'eux et qu'ils ont chance de rester toujours, l'un au port désarmé, l'autre à l'écurie [ça se scande, on va toujours vers Racine], je ferai graver sur le ...¹ du yacht (mon Dieu, je n'ose pas mettre un nom de pièce inexact et commettre une hérésie qui vous choquerait) ces vers de Mallarmé que vous aimez. [...] Vous vous rappelez, – c'est la poésie qui commence par : Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. Hélas, aujourd'hui n'est plus ni vierge, ni beau. Mais ceux qui, comme moi, savent qu'ils en feront bien vite un « demain » supportable, ne sont guère supportables².

Qu'est-ce qui n'est pas mis ici, à la place des points de suspension ? C'est le comble de la stratégie de subtilité, un jeu plus digne de Shakespeare que de Molière, poussé à un degré de satirique extraordinaire. Je ne crois pas qu'il y ait un trésor caché sous les points de suspension ; il pointe vers une partie du bateau qui aurait un nom technique mais, s'il était scrupuleux, il irait voir dans le Larousse du XIX^e siècle, et il trouverait tout de suite ; donc, c'est une feinte. Dans cette longue lettre – qui n'est pas finie, il y a encore une page – il y a un blanc ; pour le reste il n'a aucune hésitation. C'est le comble de la tartufferie, du snobisme, il se présente comme un des personnages qu'il décrit dans les salons où il est ; il joue donc cette espèce de comédie absolument lamentable, c'est une signature, et la signature de cette lettre, c'est un blanc. Mais elle jouerait aussi la comédie d'être offusquée par l'inexactitude, puisqu'elle a appris à son école à faire des citations, elle s'est cultivée ; ce qu'elle a cultivé, c'est l'hypocrisie qu'il lui a donnée à la place du yacht et de la Rolls. Il a dû travailler sur cette lettre d'une manière absolument folle.

1. Il existe de nombreuses variantes quant à l'édition de ce passage (un blanc, des points de suspension, ou tout simplement « sur le yacht »). Pour plus de précisions, se reporter *ibid.*, p. 1054.

2. *Ibid.*, p. 39.

Quant à la Rolls, elle eût mérité plutôt ces autres vers du même poète, que vous disiez ne pas pouvoir comprendre :

Tonnerre et rubis aux moyeux
 Dis si je ne suis pas joyeux
 De voir dans l'air que ce feu troue

 Flamber les royaumes épars
 Que mourir pourpre la roue
 Du seul vespéral de mes chars.

Il finit sur un feu d'artifice, ces quelques vers de Mallarmé. Mais qui peut recevoir une lettre comme ça ? Qui peut y croire ? C'est une lettre qui est signée fiction, facticité, et qui veut être démasquée comme telle. L'envoi, « *Adieu pour toujours, ma petite Albertine* », c'est comme « *ma décision étant irrévocable*¹ » : c'est de la comédie, c'est du Marivaux moliérisé et amené dans les salons Verdurin.

Adieu pour toujours, ma petite Albertine [c'est comme de l'opéra italien, mais il y a une chute qui n'a rien à voir], *et merci encore de la bonne promenade que nous fîmes ensemble la veille de notre séparation. J'en garde un bien bon souvenir.*

P.-S. [Mensonge ultime] – *Je ne réponds pas à ce que vous me dites de prétendues propositions que Saint-Loup (que je ne crois d'ailleurs nullement en Touraine) aurait faites à votre tante. C'est du Sherlock Holmes* [autrement dit, c'est lui, Sherlock Holmes, le policier]. *Quelle idée vous faites-vous de moi ?* [C'est énorme, mais ce n'est pas la fin de cette terrible comédie.]

Sans doute, de même que j'avais dit autrefois à Albertine : « Je ne vous aime pas », pour qu'elle m'aimât, « J'oublie quand je ne vois pas les gens » pour qu'elle me vît très souvent, « J'ai décidé de vous quitter » pour prévenir toute idée de séparation, maintenant c'était parce que je voulais absolument qu'elle revînt dans les huit jours que je lui disais : « Adieu pour toujours² » [...].

Si Albertine n'est pas une idiote totale, elle reçoit la lettre et en lisant « Adieu pour toujours » elle se dit : J'arrive ! Ils ne peuvent pas faire autrement, les malheureux, que de jouer quelque chose qui est dicté par la peur. Je crois que personne ne bat Proust sur ce registre-là, parce que c'est à la fois tout ce qu'il y a de plus bourgeois, et ce n'est

1. Dans la lettre d'adieu d'Albertine : *ibid.*, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 39.

pas pathétique, c'est quand même très admirable du point de vue de l'art de l'affabulation. Ce ne sont pas, par exemple, les mêmes enjeux de fausses lettres, de faux rendez-vous que vous auriez dans Balzac, qui sont hyper tragiques. C'est tout à fait dédramatisé, et on rejoint le calcul, dans ce qu'il peut avoir de tragique froid. C'est comme s'il inventait une autre chimie que celle du roman du XIX^e siècle ; là, il invente quelque chose. « [...] c'est parce que je voulais la revoir que je lui disais : "Je trouverais dangereux de vous voir" ; c'est parce que vivre séparé d'elle me semblait pire que la mort que je lui écrivais : *Vous avez eu raison, nous serions malheureux ensemble*¹ ». C'est adressé aux lecteurs, parmi lesquels pourrait se glisser Albertine, au cas où elle ferait une faute d'interprétation. C'est aussi une leçon de lecture. Il aura donc laissé des traces, tellement petites, pour dire : attention, c'est une lettre feinte ! Par exemple, ce blanc à propos du yacht. De temps en temps il utilise de très grosses ficelles, mais qui demandent quand même un lecteur intelligent et fin. Le malheur, c'est le filet, comme dit Manon : « Je vais jeter mes filets » ; le narrateur et Albertine, eux, ils se jettent mutuellement des filets, dont ils ne pourront pas sortir. Le choix de la feinte comme substitut, à cause de la peur, d'une tentative d'être « direct » (un mot que je lui emprunte) les conduit à la séparation et à la mort. Mais là se pose la question du désir ; le désir aura tourné autour de l'indésiré : il ne désire pas ce qu'il désire ; il ne peut pas désirer ce qu'il désire ; il craint ce qu'il désire. Il ne peut justement que désirer dans l'absolu. « Hélas, cette lettre feinte, en l'écrivant pour avoir l'air de ne pas tenir à elle [...] j'aurais dû d'abord prévoir qu'il était possible qu'elle eût pour effet une réponse négative, c'est-à-dire consacrant ce que je disais² [*et non pas ce que je faisais semblant de dire*] [...] ». Il faut donc pousser le calcul très loin : il faut qu'il calcule qu'Albertine va déchiffrer que quand il dit « je ne vous aime pas », cela veut dire je vous aime, mais il faut aussi qu'il calcule que quand Albertine lit « je ne vous aime pas », peut-être qu'elle le croit – il faut qu'il démultiplie à l'infini. Le problème, c'est que lui et Albertine sont identiques.

Sans s'arrêter aux intentions que j'énonçais dans cette lettre, le seul fait que je l'écrivisse, n'eût-il même pas succédé à la démarche de Saint-Loup [*c'est une démarche d'écrivisse : écrivisse, écrivisse*], suffisait pour lui prouver que je désirais qu'elle revînt et pour lui conseiller de me laisser m'enfermer dans l'hameçon de plus en plus. Puis après avoir prévu la possibilité

1. *Ibid.*, p. 39-40.

2. *Ibid.*, p. 40.

d'une réponse négative, j'aurais dû [*encore un calcul*] toujours prévoir que brusquement cette réponse me rendrait dans sa plus extrême vivacité mon amour pour Albertine. Et j'aurais dû [*encore un calcul*], toujours avant d'envoyer ma lettre, me demander si, au cas où Albertine répondrait sur le même ton et ne voudrait pas revenir, je serais assez maître [*partie d'échecs, il faut calculer la conséquence du mensonge, plus l'autre conséquence*] de ma douleur pour me forcer à rester silencieux, à ne pas lui télégraphier : REVENEZ ou lui envoyer quelque autre émissaire, ce qui, après lui avoir écrit que nous ne nous reverrions pas, était lui montrer avec la dernière évidence que je ne pouvais me passer d'elle, et aboutirait à ce qu'elle refusât plus énergiquement encore, à ce que, ne pouvant plus supporter mon angoisse, je partisse chez elle, qui sait ? peut-être sans même être reçu. Et sans doute c'eût été, après trois énormes maladroites, la pire de toutes, après laquelle [*là, c'est du Dostoïevski*] il n'y avait plus qu'à me tuer devant sa maison. [...] Mais je ne prévis rien de tout cela. Le résultat de cette lettre me paraissait être au contraire [*donc il est un très très mauvais calculateur : il envoie une lettre pour le résultat calculé de cette manière*] de faire revenir Albertine au plus vite¹.

Et là, c'est incroyable, un peu plus loin : « Le résultat de cette lettre me paraissant certain, je regrettai de l'avoir envoyée². » Donc annulation complète de toutes les opérations qu'il a faites jusqu'ici.

Car en me représentant le retour en somme si aisé d'Albertine [*tout cela est donc spectral : le yacht spectral, la Rolls spectrale, et le retour d'Albertine ; elle est déjà là, elle est revenue, la voilà*], brusquement toutes les raisons qui rendaient notre mariage une chose mauvaise pour moi revinrent avec toute leur force. J'espérais qu'elle refuserait de revenir. J'étais en train de calculer que ma liberté, tout l'avenir de ma vie étaient suspendus à son refus ; [*de calculer*] que j'avais fait une folie d'écrire ; [*de calculer*] que j'aurais dû reprendre ma lettre hélas partie, quand [*deus ex machina*] Françoise, en me donnant aussi le journal qu'elle venait de monter [*voyez comme c'est monté, même du point de vue des jeux de scène, sous le journal il y a la lettre*], me la rapporta. Elle ne savait pas avec combien de timbres elle devait l'affranchir [*tout le travail sur le calcul, la liberté, l'affranchissement, etc.*]. Mais aussitôt je changeai d'avis [*en fait on se rend compte que la lettre joue avec lui, c'est la lettre qui est l'auteur de ce livre*] ; je souhaitais qu'Albertine ne revînt pas, mais je voulais que cette décision vînt d'elle pour mettre fin à mon anxiété, et je voulus rendre la lettre à Françoise. J'ouvris le journal. [*On se dit*

1. *Ibid.*, p. 40-41.

2. *Ibid.*, p. 41.

qu'il va la lui rendre, et au lieu de rendre la lettre à Françoise : « J'ouvris le journal » ; encore une substitution.] Il annonçait la mort de la Berma.

C'est une construction littéraire de A à Z, géniale. De même qu'on avait entendu la voisine jouer un air de *Manon*, ici on entend la mort de la Berma.

Alors je me souvins des deux façons différentes dont j'avais écouté *Phèdre*, et ce fut maintenant d'une troisième que je pensai à la scène de la déclaration. Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi-même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie. Il y a dans notre âme des choses [toujours des choses] auxquelles nous ne savons pas combien nous tenons. Ou bien, si nous vivons sans elles, c'est parce que nous remettons de jour en jour, par peur d'échouer, ou de souffrir, d'entrer en leur possession [et toujours le règne de la peur, et toujours les choses].

Après avoir traversé la grande séquence de *Phèdre* que nous verrons tout à l'heure, voici la lecture incroyable que Proust fait de *Phèdre* : « Mais il [Hippolyte] n'aurait pas eu cette indignation, que, devant le bonheur atteint, Phèdre aurait pu avoir le même sentiment qu'il [le bonheur] valait peu de chose¹. » C'est-à-dire que si Hippolyte n'avait pas rejeté Phèdre, elle aurait pu avoir le même sentiment que le bonheur valait peu de chose : elle aurait pu être moi ; Phèdre, c'est moi, et donc, devant le bonheur, elle l'aurait fui – ce qui est une pure projection. Et voilà qu'il joue Phèdre et Hippolyte : « Mais dès qu'elle voit qu'il n'est pas atteint, qu'Hippolyte croit avoir mal compris et s'excuse, alors, comme moi [parce que, sous-entendu, Racine copie Proust, c'est donc modelé sur les aventures du narrateur] venant de rendre à Françoise ma lettre, elle veut que le refus vienne de lui [...]. » Cet homme ne sépare pas ce qu'il appelle le monde, ce qu'il appelle l'imagination, qui est pour lui la seule réalité, de son expérience vitale. Le primat de la littérature s'impose de tous les côtés, et il vit toujours sur ce registre, leurrant et trompeur.

[...] elle veut pousser jusqu'au bout sa chance :

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue,

Et il n'y a pas jusqu'aux duretés qu'on m'avait racontées de Swann envers Odette, ou de moi à l'égard d'Albertine, duretés qui substituent

1. *Ibid.*, p. 42.

à l'amour antérieur un nouveau, fait de pitié, d'attendrissement, de besoin d'effusion et qui ne fait que varier le premier, qui ne se trouvent aussi dans cette scène [*il est dans la scène, on n'est plus du tout dans le malheur avec Albertine*] :

Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.

Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.

La preuve que le *soin de sa gloire* n'est pas ce à quoi tient le plus Phèdre [*je croyais que j'étais en train de lire Albertine disparue, et voilà que je lis un petit volume de critique littéraire en plein milieu, et à loisir*], c'est qu'elle pardonnerait à Hippolyte et s'arracherait aux conseils d'Ænone, si elle n'apprenait à ce moment qu'Hippolyte aime Aricie. Tant la jalousie, qui en amour équivaut à la perte de tout bonheur, est plus sensible que la perte de la réputation¹.

Or il n'y a pas cet enjeu-là, dans le texte ; il a une tentation de citations et d'analyse littéraire, et il en oublie le propos principal ; cela peint du plus intérieur la personne étrange du narrateur. Phèdre, c'est le narrateur ; le voilà en Phèdre, mais il n'est pas que Phèdre, il va être Ænone ; il joue tous les personnages. Je saute un peu, à regret, et j'arrive à :

Ces réflexions [*on est dans Racine, lu par lui, surinterprété, différé*] n'avaient d'ailleurs rien changé à ma détermination, et je rendis ma lettre à Françoise [*c'est le troisième « rendre la lettre à Françoise » : il l'a rendue ou il ne l'a pas rendue ?*] pour qu'elle la mît enfin à la poste, et pour avoir fait auprès d'Albertine cette tentative qui me paraissait indispensable depuis que j'avais appris qu'elle ne s'était pas effectuée².

Toujours la machine à inverser, plus l'anacoluthie, rupture de construction qui va avec la rupture de la continuité de son propre état d'esprit ; chose invraisemblable, c'est aussi la rupture de temps permanente : en rendant, ayant rendu, « je rendis ma lettre à Françoise », alors qu'il l'avait déjà rendue, on aurait perdu le fil et on aurait un malaise si on ne se rendait pas compte que la scène est une scène fantasmatique qui n'en finit pas ; ensuite, quatrième « rendre » de la lettre :

Mais l'autre tendance n'est pas moins importante, car, née de la croyance au succès de notre entreprise, elle est tout simplement le commencement, le commencement anticipé de la désillusion que nous éprouverions bientôt en présence de la satisfaction du désir, le regret d'avoir fixé pour nous, aux dépens des autres qui se trouvent exclues,

1. *Ibid.*, p. 42-43.

2. *Ibid.*, p. 43.

cette forme de bonheur. J'avais donné la lettre à Françoise en lui disant d'aller vite la mettre à la poste¹.

Je regrette de ne pas savoir si Proust a programmé tout cela ; s'il l'a programmé, c'est génial, parce que c'est dément, mais il se peut qu'il ait lui-même été pris dans la toile de la lettre – parce que c'est un tissage d'araignée, la stratégie de l'araignée. Je pense que cette folie du temps, et de l'expédition de la lettre qui n'arrête pas de se faire et de ne pas se faire, qui revient sans cesse se faire renvoyer, a été programmée minutieusement. C'est exactement le modèle que nous avons déjà vu dans Kafka. Je ne pense pas du tout qu'il y ait un passage entre Kafka et Proust : on pourrait imaginer que Kafka ait lu Proust, parce que Kafka est un lecteur ouvert, curieux, mais je ne pense pas bien sûr que Proust ait lu Kafka. Cependant c'est exactement la même histoire de cette lettre folle du *Verdict*, qui ne part pas ; chaque fois qu'elle est partie, on s'aperçoit qu'elle n'est pas partie ; chaque fois que l'annonce des fiançailles va être faite, elle n'est pas faite. Tout *Le Verdict* est donc une tentative d'annoncer des fiançailles, qui ressemble étonnamment à l'histoire des fiançailles du narrateur, qui ont duré cinq minutes : J'ai été votre fiancé pendant cinq minutes. On pourrait d'ailleurs appeler toute cette histoire « Les cinq minutes de fiançailles », bien que ces cinq minutes durent évidemment des mois et des mois ; mais, rétrospectivement, j'ai été fiancé cinq minutes ; tout le reste n'aura été que fiction de fiançailles, fiançailles feintes. On se pose la question du rapport entre les cinq minutes de fiançailles et la folie de la lettre, l'affolement de la lettre, sa trajectoire différée, les crochets qu'elle fait sans arrêt, ainsi que les crocs-en-jambe ; l'impossibilité d'arriver jusqu'à la boîte aux lettres... Dans *Le Verdict*, dès que notre malheureux Georg a écrit la lettre, le différé commence, le retardement.

Il la ferma avec lenteur, comme par jeu, puis le coude appuyé sur le bureau il regarda par la fenêtre le fleuve, le pont et les collines sur l'autre rive.

Il songeait à cet ami [*et il lui envoie à ce moment-là une lettre mentale ; il y a un pseudo-réalisme, dans Kafka*] [...] comme il [*l'ami*] le racontait il n'avait pas vraiment d'attaches avec la colonie locale de ses compatriotes [*c'est comme si en ce moment on s'échangeait des lettres fantômes, l'ami lui raconte dans des lettres fantômes ce qui se passe dans cette Russie qui est là pour le lointain*] [...].

1. *Ibid.*, p. 44.

Que fallait-il écrire à un homme pareil, qui avait manifestement fait fausse route, que l'on pouvait plaindre, mais sans pouvoir lui venir en aide ? Peut-être fallait-il lui conseiller de rentrer au pays¹ [...].

Cette page devrait être plus tôt, avant l'écriture de la lettre, puisque c'est une réflexion qui précède l'écriture de la lettre, alors que je croyais, quand j'ai commencé à lire le texte, que la lettre était écrite. Encore une fois, ce sont des techniques cinématographiques, des flash-back, des retours en arrière, des répétitions. Pour Kafka je suis absolument sûre qu'il y a une influence cinématographique, mais je me demande pour Proust. C'est d'une modernité extrême dans la narration, des stratégies narratives qui appartiennent au début du xx^e siècle comme s'ils avaient reçu des lettres du cinéma. Lettre imaginaire, donc, qui vient à la place de la lettre dont nous pensons qu'elle a déjà été écrite. Sur toutes les autres lettres dans l'intervalle, qui sont racontées, envoyées au lecteur, jusqu'à la petite « algarade » – on peut emprunter le mot à Albertine et à Proust – entre Georg et la fiancée qui lui dit : Mais si tu ne lui dis pas que nous allons nous marier, il ne viendra pas au mariage, ce qui serait terrible puisque, s'il vient au mariage, le mariage n'aura pas lieu, parce qu'il ne peut pas supporter l'idée du mariage. Lui, c'est moi, comme moi, je suis Phèdre.

« Et dans la longue lettre qu'il écrivit le dimanche matin [*mais c'est quinze pages après le début*] il annonça effectivement à son ami² [...] » ; pourtant, moi, je croyais avoir lu : « C'était par un dimanche matin, un jeune commerçant était assis chez lui, il venait de terminer une lettre. » Procédés de renvoi, donc, de renversements, tous des façons de nous rappeler que nous sommes des écrivains de lettres qui, sous le crâne, ne rendent aucun compte à la chronologie, à la logique, à la rationalité – des annulateurs de lettres, nous passons notre vie à écrire des lettres que nous n'écrivons pas ; moi, je le fais sans arrêt, je sais que toutes les nuits j'écris des centaines de lettres, qui s'annulent les unes les autres, qui se courent après, etc. Kafka sur un mode plus restreint et Proust d'une manière immense, traitent pour la première fois de l'échangeabilité, de la substitution entre l'être et lettre – parce qu'ils sont installés dans le territoire de l'inconscient.

La fausse lettre, là où elle nous fausse compagnie, quelle que soit notre intention, comme Proust le dit, et le calcul qui préside à notre

1. F. Kafka, *Le Verdict*, op. cit., p. 180-181 (traduction modifiée par Hélène Cixous).

2. *Ibid.*, p. 183.

façon d'écrire des lettres, que ce soit sur du papier ou que ce soit mental – en ce moment je suis en train de vous écrire une longue lettre –, toutes ces lettres sont d'une certaine manière affranchies du devoir de vérité, elles sont timbrées, elles sont toutes folles ; elles sont affranchies du lieu d'énonciation, elles s'en vont, elles font leur travail toutes seules, elles reviennent, elles disent le contraire de ce qu'on dit, ceci se passant dans l'espace de l'affectivité, du passionnel. Cette gigantesque machination de la lettre feinte s'étend à tous les domaines. On joue avec le faux de la même manière aussi bien dans la scène de l'inconscient, de la passion, que dans la scène politique, le politique étant l'endroit où on code et on vérifie les lettres très systématiquement, parce qu'il faut les arrêter, il faut qu'elles fassent loi, il ne faut pas qu'elles fuient, parce qu'autrement ce serait le chaos généralisé, mais tous les dévergondages du politique sont des effets de fausses lettres. Les personnages qui s'occupent d'essayer de régler la circulation des lettres, de faire la police des lettres, s'agitent de manière tout à fait vaine. Les tribunaux et le droit ont pour but de faire dire la vérité, ou de faire avouer – ces entreprises vaines mais codées, qui ne subsistent qu'en se croyant elles-mêmes. Rien ne m'apparaît comme plus fascinant et plus terrifiant que les endroits les plus croyants, ceux qui croient dur comme fer qu'on peut capturer une trace de vérité, qu'on peut juger, qu'on peut trancher, qu'on peut condamner. De même que les portraits qu'on fait dans les tribunaux ; faire des portraits des personnes inculpées ou accusées, sans avoir l'art de la littérature, c'est terrifiant.

Quelques mots sur *Phèdre*, encore.

C'est ce qui m'était arrivé pour Gilberte, quand j'avais cru renoncer à elle. Qu'avant le moment où nous sommes tout à fait détachés de ces choses, moment bien postérieur à celui où nous nous en croyons détachés, par exemple, la jeune fille se fiance, nous sommes fous, nous ne pouvons plus supporter la vie qui nous paraissait si mélancoliquement calme. Ou bien, si la chose [*toujours la chose*] est en notre possession, nous croyons qu'elle nous est à charge, que nous nous en déferions volontiers ; c'est ce qui m'était arrivé pour Albertine. Mais que [*cette série de « que » et tout le style des pages qui vont suivre disent la hantise par la littérature classique française*] par un départ l'être indifférent nous soit retiré, et nous ne pouvons plus vivre. Or l'« argument » de *Phèdre* ne réunissait-il pas les deux cas ? Hippolyte va partir. *Phèdre* qui jusque-là a pris soin de s'offrir à son inimitié, par scrupule dit-elle ou plutôt lui fait dire le poète, plutôt

parce qu'elle ne voit pas à quoi elle arriverait et qu'elle ne se sent pas aimée, Phèdre n'y tient plus¹.

Il essaie encore de séparer, mais cela ne va pas tenir, le personnage de fiction du personnage réel : ce n'est pas elle qui le dit, c'est le poète qui lui fait dire, et puis petit à petit c'est le personnage qui triomphe. Je relis le *Phèdre* de Racine, où tout tourne longuement sur le prétexte de l'enfant de Phèdre ; Hippolyte qui n'aime pas particulièrement Phèdre mais qui est indifférent, ne cesse de rassurer Phèdre. Il dit gentiment :

Peut-être votre époux voit encore le jour ;
Le ciel peut à nos pleurs accorder son retour.
Neptune le protège, et ce dieu tutélaire
Ne sera pas en vain imploré par mon père².

C'est de l'ironie tragique, puisque Thésée va implorer un peu plus tard Neptune, en lui demandant de tuer Hippolyte que Phèdre a accusé de tentative de viol sur elle. Et effectivement, Neptune va répondre à Thésée.

PHÈDRE

On ne voit point deux fois le rivage des morts,
Seigneur. Puisque Thésée a vu les sombres bords,
En vain vous espérez qu'un Dieu vous le renvoie,
Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.
Que dis-je ? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous,
Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux ;
Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'é gare,
Seigneur ; ma folle ardeur, malgré moi se déclare.

Hippolyte, on peut dire Hypocrite 1 et Hypocrite 2, comme dans Proust – alors je me dis que c'est une tradition française ; je pense même que Proust n'aurait pas pu écrire *Albertine disparue* s'il n'y avait pas eu Racine, s'il n'y avait pas eu l'art de l'hypocrisie, porté jusqu'aux plus extrêmes raffinements de cour, qui est passé dans le code de l'expression en France. Hippolyte n'entend pas, il fait semblant, bien sûr.

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 41-42.

2. Jean Racine, *Phèdre*, in *Œuvres complètes. Théâtre – Poésie*, t. I, édition de Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 770 (acte II, scène 5).

Je vois de votre amour l'effet prodigieux.
Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux ;
Toujours de son amour votre âme est embrasée.

Deux possibilités : ou bien Hyppolite n'est qu'un Hippolyte, ou bien c'est un hypocrite ; ou bien il prend Phèdre à la lettre, ou bien il entend très bien le message. Cet indéchiffrable fait partie du discours amoureux français depuis quatre cents ans ; alors, on peut se poser la question de si cela existe dans les autres cultures. Est-ce que quand on se déclare l'amour ou la haine, on a aussi ces facilités, qui sont des héritages ?

PHÈDRE

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée [*elle accepte, utilisons le code*].

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche ;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche [*même dans Mal-
larmé vous avez un écho à cela*],
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos Dieux ou tel que je vous vois.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors ? Pourquoi sans Hippolyte
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite ?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors [*dit-elle en tant que pute*]
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ?
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite.
Pour en développer l'embaras incertain,
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main [*c'est Ariane*].
Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée :
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
C'est moi, Prince, c'est moi dont l'ultime secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours [*c'est aussi tout le laby-
rinthe du discours*].
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante !
[...]

HYPPOLITE

Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux ?

PHÈDRE

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?

HYPPOLITE

Madame, pardonnez. J'avoue en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue ;
Et je vais...

PHÈDRE

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue¹.

Scène très célèbre, terrible, où l'on passe sans cesse d'un bord à l'autre de l'aveu et de son déni, scène qui peut se jouer parce que Thésée et Hippolyte sont des doubles, et qu'ils peuvent se substituer l'un à l'autre. De cela, Proust hérite : « *Ah ! cruel tu m'as trop entendue*² » ; il cite Phèdre, et le voilà donc en Phèdre ; on est complètement à l'intérieur de l'intertextualité, de la citation. Emporté par la passion et l'angoisse, les identifications se font, et il n'analyse pas le fait qu'il prend la place de Phèdre, même s'il prend aussi toutes les autres places. Mais s'il prend la place de Phèdre, Albertine est à la place d'Hippolyte. Et on voit derrière tout le champ d'amour, de tourment, de dissimulation, de déguisement, de remplacement, dans lequel Proust déplace sa fantasmatique amoureuse, parce que là, c'est comme s'il faisait une déclaration à qui est derrière Albertine, c'est-à-dire Hippolyte, ce fameux Hippolyte qui comme vous le savez ne se tue pas à cheval mais dans un avion, et dans un avion que Proust lui avait offert³. Derrière, vous voyez passer la satisfaction que se donne subrepticement, de manière spectrale et insuffisante, un auteur, simplement en exprimant par la bouche de *persona* les affects qui sont les siens. L'important, c'est de pouvoir exprimer l'affect, de pouvoir envoyer la lettre, et on se fiche de la destination. L'important, c'est de pouvoir exhaler la souffrance, lui donner des mots, faire chanter

1. *Ibid.*, p. 770-771.

2. M. Proust, *Albertine disparue*, *op. cit.*, p. 42.

3. Hélène Cixous fait ici référence à Alfred Agostinelli, jeune homme qui fut le secrétaire de Proust et qui mourut à vingt-sept ans dans un accident d'avion au large d'Antibes. Proust en ressentit un immense chagrin.

quelque chose qui est tu, et qui est tué. Proust le dit lui-même à un certain moment, concernant la position du narrateur : celui-ci éprouve lui-même des plaisirs à utiliser des substituts pour exprimer ses sentiments. Et là, le narrateur est un substitut de l'auteur. J'arrête là pour aujourd'hui. On reprendra cette incroyable histoire, ces odyssees impossibles de l'être.

Le 8 décembre 2001

LA LETTRE DOUBLE

J'espère qu'on ne va pas geler comme dans le conte qui a bercé mon enfance, de *Max et Moritz*, où les deux petits garçons merveilleux et monstrueux, qui étaient les héros des bandes dessinées de l'Allemagne du XIX^e siècle, après avoir commis tous les péchés du monde, les deux petits diables – ce qui nous dit qu'il faut être deux pour être diable – étaient partis, en contravention, en pleine campagne d'hiver allemand. Et ils avaient été pris dans la glace, et s'étaient transformés en blocs de glace. Moi, le regardant de mon Algérie où il n'y avait ni glace ni neige, j'étais absolument fascinée de voir ces deux petits diables figés, pétrifiés comme deux petits bonshommes de glace. Un voisin, plein de compassion, les trouvait et il se disait qu'il allait les faire chauffer devant le fourneau dans la maison. Mais malheureusement, en entrant dans la maison, il trébuche sur le seuil, lâche les deux petits bonshommes de glace qui se brisent en milliers de petits morceaux de glace et voilà la fin de *Max et Moritz*, qui était un livre d'une extrême cruauté. Changeons les noms, ce seraient Marcel et Saint-Loup, par exemple. Je dis Marcel parce que vous savez que le narrateur est nommé une seule fois, et cet événement extraordinaire m'autorise à être indiscrète et à vous dire qu'il s'appelle Marcel. Sinon, il est soigneusement non nommé ; pourquoi donner un nom au diable ? Le diable, c'est le diable, puis il a des représentants, parmi lesquels Saint-Loup et bien d'autres.

Quelques mots sur le diable, que je reprends de l'an dernier, comme di-able, personnage de la division. On fait comme si Di-eu n'était pas, lui, divisé ; même si Di-eu est supposé être un, il y a une fois dans la Bible où on aperçoit que Di-eu se divise contre lui-même, dans

l'épisode du Déluge. Il se prend à partie, et à témoin, se disant qu'il a commis une erreur dans la création, que la création *est* une erreur ; donc il se reprend, il se repent, il a un repentir, et il se dit : puisque j'ai raté mon coup, je n'ai plus qu'à l'effacer et à recommencer. C'est extraordinaire : le Dieu de la Bible est un Dieu qui a recommencé. Le recommencement n'est pas identique au commencement puisqu'il s'agit d'effacer, sauf qu'il garde deux cellules : la famille de Noé et les animaux deux par deux. Il y a donc une division interne, à la fois naturelle mais aussi la racine de toute la littérature, de tout ce qui est le tragique et l'insoluble de la vie humaine, le fait qu'on se divise contre soi-même et qu'on avance de cette manière, toujours en boitant, en se dissociant, quotidiennement, en réparant, en recentrant, mais parfois dans une sorte d'irréparable qui est la structure même de l'existence ou de l'histoire d'un sujet. Dans *Albertine disparue* on voit une dissociation irréparable dont je parlerai tout à l'heure. Je regrette de ne pas pouvoir vous emmener plus loin dans ce domaine parce que dans Dostoïevski il n'y a que ça, mais je ne dispose pas de la langue russe ; je suis alors obligée de rester dans la thématique et c'est très dommageable.

Je reprends le fil que j'avais commencé à dévider la dernière fois, celui qui fait jouer lettre/l'être de fuite avec lettre/l'être de feinte. On pourrait aussi parler de la lettre double, un supplément à ce système de lettres ; lorsqu'une lettre part, elle s'accompagne de son diable, de son ombre, de son contraire. Le mot que je vais utiliser en cours de lecture est celui de « complice » ou bien celui d'« acolyte ».

Kafka est le personnage le plus hanté, le plus déchiqueté par cette structure humaine portée chez lui au rouge, au paroxysme. Plus dans son *Journal*, dans ses petits textes, que dans les grands romans, où l'ennemi semble être extérieur ; dans les petits textes, l'ennemi est intérieur. Dans *Le Verdict*, Georg Bendemann a des ennemis qui sont tous des fragments de lui-même, ce que Kafka reconnaît et développe dans son *Journal*, dans un commentaire critique à son propre travail créateur. D'une part *l'ennemi que je suis*, reprenant une thématique que l'on trouve constamment dans Derrida ; il faut se remettre à l'écoute de la langue française et entendre l'homonymie du « je suis » du verbe être et celui du verbe suivre. L'ennemi que je suis, c'est l'ennemi que je suis – et je le suis fidèlement, et je le suis fidèlement ; deux fois. Donc il y a l'ennemi que je suis, le Georg qui se trahit lui-même en permanence, et puis les projections toutes proches qui sont en même temps des parts de lui-même, comme

le fameux ami qui est un ennemi, l'ami-ennemi russe, et, bien sûr, massivement, le père.

Je me tourne vers Kafka pour qu'il me parle du diable, qui est une foule. En même temps il est une faille, comme la fente tectonique du moi avec ses lignes de faille sur lesquelles les tremblements de terre sont programmés, se préparent pendant des millénaires, et qu'on appelle joliment, en Californie – métaphore particulièrement intéressante – des *faults*, les fautes de la terre. Notre Kafka nous parle du diable dont le nom allemand est *Teufel*, sous l'intitulé *Die Erfindung des Teufels*, « L'invention du diable », qu'il faut entendre aussi dans l'amphibologie : l'invention que je fais du diable ou l'invention que fait le diable ; c'est un génitif totalement équivoque, qui dit bien notre rapport au diable.

L'invention du diable. Si nous sommes possédés du diable, il n'est pas possible qu'il soit un et qu'il soit seul, car alors, sur terre tout au moins, nous vivrions en paix, comme avec Dieu, dans l'unité, sans réflexion, sans contradiction, toujours sûrs de celui qui est derrière nous. [*Voilà, c'est ça la définition du diable : Plus d'un.*] Son visage ne nous effraierait pas, puisque, en créatures diaboliques quelque peu sensibles à ce spectacle, nous serions assez intelligents pour sacrifier une main qui nous servirait à cacher son visage. [...] Ce n'est que la foule des diables qui peut faire notre malheur terrestre. Pourquoi ne s'exterminent-ils pas en en laissant subsister un, ou pourquoi ne se soumettent-ils pas à un grand diable unique ? Ces deux possibilités iraient dans le sens du principe diabolique, qui consiste à nous tromper aussi parfaitement que possible. [...] Mais tant que ce diable comme foule sera en nous, ce n'est pas encore cela qui nous fera parvenir à la santé¹.

Le diable n'est pas mauvais, dit Kafka. Il n'est pas un représentant du mal ; ce qui nous fait mal, c'est cette agitation, cette multiplicité, cette incessante substitution, ce remplacement incessant d'un diable par un autre, d'un par un. Le diable invente le diable, il ne cesse pas d'inventer, en quoi nous ne sommes qu'à l'image du diable ; nous sommes des inventeurs qui inventons sans arrêt, et toute invention, toute littérature, est cause de notre agitation, de notre trouble, de notre possession-dépossession, de notre dépossession par nous-mêmes. Nous sommes nous-mêmes dépossédés, nous sommes nous-mêmes des possédés.

1. F. Kafka, *Journaux*, op. cit., p. 284-285. Traduction légèrement modifiée par Hélène Cixous.

Je reviens au *Verdict*, à l'énoncé du verdict par le père à son fils, qu'il a d'une certaine manière, dit-il, démasqué, dont il a déchiffré les arrières-pensées.

« Comme tu as mis du temps à acquérir de la maturité ! [*crie le père*] Il a fallu que ta mère meure, il ne lui a pas été donné de vivre ce jour de joie, ton ami dépérit dans sa Russie ; il y a trois ans, il était déjà jaune comme s'il était bon à jeter et moi, tu vois bien où j'en suis, car pour ça tu as l'œil.

— Tu m'as donc guetté ? » s'écria Georg.

D'un air de commisération, le père lâcha négligemment : « Cela, tu voulais sans doute le dire plus tôt ? Maintenant c'est tout à fait déplacé. »

Puis, plus fort : « Tu sais donc maintenant ce qui existait en dehors de toi ! [*Cet en-dehors est un dehors qui est en dedans, on ne peut imaginer qu'il y a un dehors et un dedans.*] Auparavant tu ne t'es préoccupé que de toi ! Au fond, tu étais un enfant innocent, mais, encore plus au fond, tu étais un être diabolique. C'est pourquoi, sache ceci : je te condamne maintenant à la mort par noyade¹. »

C'est exactement la définition du diable en tant qu'innocent diabolique ; c'est inséparable, et d'autant plus l'un que l'autre. La logique du diable est d'être le plus propre de l'innocence. Plus tu es innocent, moins tu es innocent, plus tu es diabolique. Quel est l'être qui nous fait le plus de mal, sinon l'enfant à innocence redoutable, prenons Isaac, qui arrachera à Abraham des cris muets ? Il faut bien qu'un père se défende ! Et qu'il condamne ce diable d'innocence – comme on dirait un monstre d'innocence –, il faut qu'il le condamne à la mort par noyade. Du point de vue théâtral, c'est extraordinaire. Le père change de proportions parce qu'il s'invente tout le temps : d'abord il est à moitié mourant, il est petit ; tout d'un coup il est géant, il va jusqu'au plafond. Sa condamnation à mort est terrifiante. Il me vient à l'esprit toutes les condamnations à mort dont on a vu des scènes ces derniers temps à la télévision – ces exécutions par les talibans, ces pendus, ces coupés en morceaux, etc. Mais le père le condamne à la mort par noyade, et il n'y a rien de pire ; d'abord, parce que c'est concret, ce n'est pas symbolique ; et le fils court se noyer. Si on était dans la langue française, je prendrais le signifiant de « noyade » : *necare*, c'est effectivement « tuer » ; mais en allemand, il dit *ertrinken*,

1. F. Kafka, *Le Verdict*, op. cit., p. 190-191. Traduction également changée par Hélène Cixous.

comme si on était bu par l'eau. Si c'était en français, je dirais que le père a condamné son fils à la mort par mort ; alors, je suis obligée de déplacer et de penser la scène ailleurs, et je ne peux interpréter cette décision précise, ce choix, cette élection de ce mode de mort qu'analytiquement, en apercevant la valeur de l'eau et de la noyade dans l'inconscient. Tu retournes à l'eau d'où tu es sorti ; je t'annule, tu n'as jamais été ; tu es né et maintenant tu es néant ; c'est un renversement de la naissance. On pourrait longuement rêver sur toute la symbolique de ce genre de mort. Même chez les Grecs : la disparition du corps est quelque chose que les Grecs ne toléraient pas puisqu'on cherchait toujours à enterrer. Les rites funéraires tournent autour d'un corps physique réel et on cherche partout le corps. Il faut qu'il y ait une trace, sinon on revient avant la naissance ; on n'a même pas vécu, c'est la vie entière qui est annulée.

Je reviens à mes diables et à ce qu'ils font, des opérations qui produisent des annulations ; ce sont des annulateurs. L'invention du diable, c'est que dans cette espèce de déguisement incessant qui joue de la dépossession, on déploie, sans en être totalement conscient, d'énormes forces suicidaires. Parce qu'on n'arrête pas d'annuler, d'anéantir une personne par l'autre, jusqu'à la rendre, jusqu'à rendre *moi* méconnaissable.

Si je change de registre et que je repasse du côté de Proust, je suis du côté de la feinte ou du mensonge. Notre narrateur est un condamné, comme il le dit dans cette séquence que je vous ai lue la dernière fois et que je reprends ici, où il se propose d'écrire à Albertine une lettre d'adieux tandis qu'il envoie Saint-Loup chez la tante pour convaincre Albertine de revenir tout de suite. La machine à catastrophes est mise en place, et ce thème étrange de la condamnation : « j'étais condamné à faire comme si je ne l'aimais pas » : il n'y a jamais d'explication, d'auto-analyse. C'est sa structure ; c'est une condamnation absolue. Le signe même du fatidique ou de la fatalité, c'est la compulsion de répétition ; il recommence sans cesse, comme s'il était ligoté dans cette structure qu'il répète, alors même qu'une instance en lui lui dit que ce n'est pas tellement rentable, mais il ne peut pas faire autrement. On pourrait dire un enfant innocent et plus proprement encore un diable : il est son propre diable. Je reviens vers cette fameuse lettre, et à cette double manœuvre. La lettre d'adieux et l'expédition de Saint-Loup, on devrait les mettre en parallèle. Comme le texte a son fil narratif et qu'il est extrêmement long, on a la lettre et on est pris dans une sorte de moi principal, qui

est celui du narrateur, pendant que de son côté, Saint-Loup fait une pression inverse et extrêmement brutale ; mais il faut qu'on rassemble ces deux qui semblent dissociés, puisque c'est le même qui commande la manœuvre : je te repousse et je t'attrape. C'est la définition de l'hystérique : d'une main elle repousse et de l'autre elle agrippe, sauf que là, il y a deux personnes, semble-t-il, pour la même manœuvre. D'un côté je renvoie Albertine et je la dépossède, c'est-à-dire je lui donne un yacht fantôme et une Rolls fantôme ; je lui donne des biens considérables, gigantesques, que je lui reprends. Saint-Loup fait l'inverse : il offre à la tante une somme d'argent considérable, peut-être autant que la somme fantôme qui est dédiée à la Rolls et au yacht. Ces histoires d'argent, fantôme ou réel, sont, métaphoriquement, une autre espèce de possession/dépossession, d'acheter, de séduire, de corrompre par des propriétés, par des objets que l'on peut s'approprier comme si c'étaient des équivalents possibles de la passion amoureuse, ce qui n'est pas à exclure. Je ne sais pas si la critique a fait un sort à cette question pourtant gigantesque. Sans cesse reviennent les histoires d'héritage, de mariage, tout étant articulé, et l'argent fonctionne comme métaphore de bien d'autres choses. On voit ainsi la navigation, inimaginable, de ce que je vais appeler ces « espèces ». J'utilise ce mot en l'envoyant aussi loin que possible : c'est un mot pour dire l'argent, et aussi toutes ces espèces bizarres, diaboliques que notre narrateur ne peut pas s'empêcher de faire travailler au retour d'Albertine. Mais, au même moment où ce retour pourrait s'annoncer, il se dit qu'il ne faut surtout pas qu'elle revienne. Le malheureux est totalement divisé intérieurement, puisqu'il veut désespérément ce qu'il veut surtout ne pas avoir ; il meurt de terreur à l'idée d'avoir ce qu'il veut avoir. Ce personnage très complexe fait jouer deux machines, une machine psychologique et une machine financière, qui sont comme des engrenages qui tournent en sens inverse. D'un côté on a la lettre feinte, et il sait que c'est une bombe puisqu'il a déjà vécu le fait que la feinte finit par devenir vraie. Donc cette lettre est aussi très calculée, puisque si on attend trop longtemps, cette lettre fautive reste dans la feinte. Elle est un masque pendant un certain temps, puis elle colle au visage et devient vraie. Il faut donc que cette lettre fasse un effet assez vite, avant que la feinte se transforme en vérité. Cela implique un troisième élément dans cette gigantesque mise en scène, dans ce champ de manœuvre : le temps. Le temps est la substance, la matière de tout le travail de Proust mais ici c'est une espèce de temps encore plus singulier que le temps perdu, le temps de l'altération, un temps

organique humain dont on ne connaît pas exactement les données ou les durées, qui a son action propre et incontrôlable. Là, le temps est le grand maître de cette histoire : si j'attends trop longtemps, tout ce que je ne pense pas, tout ce que je ne pense pas vouloir, je vais finir par le vouloir. C'est un temps alchimique, qui produit – et *Albertine disparue* travaille entièrement sur le travail du temps, tout ce que le temps produit comme transformation lente, dans le personnage. On pourrait l'apparenter au temps du deuil, parce que le narrateur est en détachement – d'Albertine – tout au long du texte. Depuis le début, alors qu'il veut absolument qu'elle revienne – parce que si elle ne revient pas, il va mourir de douleur –, en même temps, dans cette douleur même et dans ce besoin vital même, il y a le contraire.

Après plusieurs coups de théâtre, Albertine disparaît – apparemment, puisque tout est simulacre. Il y a un verdict de la réalité qui fait que le travail qu'il faisait, le déchiètement intérieur auquel le narrateur se livrait, est confronté à quelque chose qui l'oblige à entrer dans une longue période très compliquée, apparentée au deuil qui n'est pas vraiment le travail du deuil, puisque ce n'est pas un être simple, c'est un être diabolique, dissocié : il veut à la fois conserver l'amour d'Albertine, l'amour qu'il a pour Albertine, ou dont il peut imaginer qu'Albertine pouvait l'avoir pour lui, et en même temps, il ne veut pas. On entre dans un long, long, long travail de détachement, incontrôlable, fait de moments de calme et d'autres d'une douleur éclatante ; comme dans le deuil, elle réapparaît toujours là où on ne l'attend pas, puisque la machine à souffrir est programmée par l'imprévisible. J'en viens au mot « détachement » : le narrateur détache Saint-Loup, qui par ailleurs est un militaire ; Saint-Loup est en détachement pour la cause, au service des désirs divisés et tordus et compliqués de notre narrateur. Alors que lui, il est attaché dans son système de feintes à Paris dans sa chambre, il détache Saint-Loup, un élément détaché qui va sur le terrain pour mener d'autres opérations contraires mais ayant la même destination, le même sens.

La lettre se termine, comme nous l'avons vu, par un feint « Adieu pour toujours »... Moi-même, j'ai écrit un jour, et j'étais très fière de moi, dans *Tambours* : « Adieu. Les adieux doivent être brefs¹. » Je me suis dit : je ne peux pas écrire ça parce que c'est trop court ; si au théâtre vous dites : Adieu !, on vous dit : mais il manque trois pieds – parce qu'il faut qu'on puisse sortir. Et j'ai quand même joué

1. Hélène Cixous, *Tambours sur la digue*, Paris, Éditions du Théâtre du Soleil, 1999, p. 58.

cette carte, les adieux doivent être courts, à la lettre : « Adieu ». Et le public était très content que l'adieu soit court. Comment dit-on adieu ?, c'est notre diable. Cette lettre du narrateur, c'est « une lettre d'adieux », au pluriel, c'est-à-dire quelque chose qui ne peut pas se détacher. Non seulement il y a le travail de la feinte, tout ce qui se propose à l'envers sur le mode de la dénégation, mais il y a aussi une lettre interminable et qui ne peut pas se terminer, qui dans son élongation, dans ses circonvolutions incessantes, mine la brièveté de l'adieu. Un adieu, c'est un mot ou rien, et là, on voit la multiplication, la prolifération de l'agrippement, au moment même où on prétend au détachement. Et après l'adieu, il y a un P.-S., évidemment. On aurait dû s'y attendre. Le séminaire d'aujourd'hui, d'une certaine manière, c'est sur le *post-scriptum*. On attend, depuis le début, les derniers mots : que seront les derniers mots, c'est une problématique gigantesque. Nous tous, nous sommes en proie au P.-S. chaque fois que nous écrivons des lettres, mais les P.-S. n'existent que dans des lettres affectées, parce que, dans une lettre administrative, s'il y a un P.-S., c'est du genre « pièces incluses ». Le P.-S. dit toujours l'interminable. C'est comme si *Le Verdict* était un gigantesque P.-S. : il a fini la lettre et puis elle recommence, et elle recommence à l'envers. Le voici, le P.-S. de la lettre : « *Je ne réponds pas à ce que vous me dites de prétendues propositions que Saint-Loup (que je ne crois d'ailleurs nullement en Touraine) aurait faites à votre tante. C'est du Sherlock Holmes. Quelle idée vous faites-vous de moi ?* » Fin de la lettre. La lettre donc relance l'opération numéro 2, l'autre manœuvre, celle de Saint-Loup, qu'il nie absolument, c'est à son insu. Et cela nous rappelle la double scène : « *Quelle idée vous faites-vous de moi ?* » Soit on le prend à ce niveau familier, soit cela relance tout. C'est la grande question : quelle idée vous faites-vous de moi ?, tout le temps.

P.-S. Je rappelle que le livre de Derrida qui s'appelle *La Carte postale*² travaille constamment sur P.-S. comme initiales à la fois de *post-scriptum* mais aussi de Platon Socrate ; de Platon Socrate, jouant, puisque cela tourne autour de la lecture supposée, de la lecture feinte d'une carte postale trouvée à la Bodleian d'Oxford, représentant une gravure médiévale où l'on voit Platon et Socrate l'un derrière l'autre, Socrate dictant à Platon, l'un n'écrivant pas, l'autre écrivant, même

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 39.

2. Jacques Derrida, *La Carte postale – De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

si ce qui est mis en question, c'est qui écrit, et qui vient *post*, après ; qu'est-ce qui vient après ?

De même, il faudrait faire tout un tour par ce système de citations de la lettre, en faisant allusion à la thématique de l'époque mais et aussi à la personnalité de ce narrateur qui est tout pétri de littérature et qui ne peut pas rompre sans l'aide de toute la littérature française, de *Manon Lescaut*, de Racine, de Mallarmé ; toute la littérature française, poétique, vient à son secours, au secours de la rupture, comme s'il devait emprunter constamment à d'autres, comme s'il avait besoin d'un nombre insoupçonné et indéterminé d'acolytes dans la rupture, dans la rupture à réparer. Je reviens à Saint-Loup, ce personnage qui, dans cette partie du récit, est réduit à ce rôle d'étrange ami qui va faire d'étranges commissions, alors que c'est un aristocrate. Les suppléants des personnages sont en activité permanente. Si on arrive à se représenter la scène du narrateur et d'Albertine, en général ils ne sont pas seuls, on les voit rarement ensemble. Je crois même que, puisque tout est réminiscence, l'histoire d'Albertine est ici entièrement de l'ordre du souvenir, du rappel, c'est un personnage inventé, une invention du narrateur. À travers tout *Albertine disparue*, il est à la recherche d'Albertine. Ce serait l'antithèse de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice : c'est la poursuite de l'être aimé, mais cet être aimé n'existe pas. Albertine est tout à fait fugitive, fugace, une sorte d'objet autour duquel le narrateur tisse sans arrêt de la mémoire et de l'oubli, mais en tant que personne, jamais elle n'est sujet principal ; elle est sujet-objet, c'est extraordinaire. C'est un personnage rapporté, raconté, observé ; un personnage tout à fait *unheimlich*, à cause de l'art de la narration, et c'est une invention aussi du narrateur puisqu'il la forme, la cultive, la tire de l'ignorance, lui ingurgite Racine et Mallarmé. Je reviens encore à Saint-Loup avant de retourner à ce personnage incroyable d'Albertine : Saint-Loup, l'acolyte. « Acolyte » est un mot intéressant : il est péjoratif, ce sont les complices, mais à l'origine, il appartient au lexique de l'Église, emprunté au grec ; *akolouthos* grec est le suivant ou le serviteur, mais il entre dans la langue française par l'Église au XII^e siècle en tant que servant du prêtre. Si l'on suit la piste du servant, c'est un mot qui, au masculin, est réservé à l'Église ou à l'artillerie, celui qui sert le canon. Le servant à la messe est le complice du prêtre qui devient le complice du malfaiteur ; ce sont des opérations de subtilisation, de transmutation. Dans Proust, il n'y a pas de vraisemblance, on est dans les galeries, dans les grottes de la folie psychique, mais, en amitié, on peut envoyer un Saint-Loup

faire des courses de ce genre. Et donc ce Saint-Loup, il prend le train et il part faire son travail dégueulasse, chez Madame Bontemps. On n'interroge pas non plus l'inconscient de Saint-Loup parce que le narrateur ne l'interroge pas et parce que tout simplement, c'est un loup-é total : il tire mais il rate son coup complètement. Le narrateur reçoit en même temps que le télégramme d'Albertine, une lettre de Saint-Loup qui dit qu'il a échoué. Regardez cette phrase : « Connue d'Albertine, le voyage de Saint-Loup me donnait un air de tenir à elle qui ne pouvait que l'empêcher de revenir et dont l'horreur d'ailleurs était tout ce que j'avais gardé de la fierté que mon amour avait au temps de Gilberte et qu'il avait perdue¹. » C'est une phrase folle, tout en anacoluthes, en ruptures de construction : on ne comprend absolument rien ; l'horreur, c'est probablement l'air de tenir, ou bien l'horreur de tenir. Le narrateur est emberlificoté dans ses propres manœuvres ; il y a un si grand nombre de glissements de construction que, à tout moment, on est semé ; « mon amour avait au temps de Gilberte et qu'il avait perdue » : ou bien c'est Saint-Loup ou bien c'est l'amour ; on ne sait pas ! Cela dit aussi que le narrateur n'endosse aucune responsabilité ; ce n'est pas lui, ce n'est jamais lui ; c'est le voyage qui a fait une chose, ou Saint-Loup, alors que lui, c'est un troisième personnage ; ce n'est même pas lui qui a perdu la fierté : l'amour a perdu la fierté ou Saint-Loup l'a perdue, mais pas lui ; lui, il faut qu'il soit dans son trou et à l'abri. « Je maudissais Robert [*je ne sais pas qu'en penser mais je crois bien que Robert, c'est le nom du frère de Proust*], puis me dis que [*on change aussi de temps, il y a un brusque énullage de temps*] si ce moyen avait échoué, j'en prendrais un autre. » Et on lit en situation, en construction : Robert, ce moyen ; Robert est un moyen mais Robert, il est aussi moyen – il faut entendre aussi l'adjectif substantivé ; vous voyez comment il traite ses acolytes.

Ce qui est le plus extraordinaire, c'est que tout ceci est une copie. Ces lettres et toute cette scène sont des copies exactes, quasiment conformes, des lettres et des épisodes des amours de Proust avec Agostinelli, où, de toute façon, notre narrateur a, dans la version réalité – comme on dirait télé réalité –, expédié un Saint-Loup qui est son ami Nahmias faire le boulot de Saint-Loup avec exactement les mêmes consignes, les mêmes termes. Voilà les lettres et télégrammes adressés par Proust entre le 1^{er} et le 7 décembre 1913 à son jeune ami et homme de confiance Albert Nahmias, au moment de la fuite

1. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 35.

d'Agostinelli. Je ne sais pas que faire de cet Albert, mais on a ainsi une vision latérale du monde de Proust, de quel usage il faisait de son cercle d'amis masculins. Une forme de perversité peut se promener sur cette scène-là : ce qu'il fait avec ses innombrables amis, qui tous sont des complices, des acolytes de ses amours ; comme le héros du roman le fera avec Saint-Loup, il envoie Albert en mission pour faire revenir le fuyard. Proust l'envoie à Nice avec charge de rencontrer à Monaco le père d'Alfred [*il n'y a que des Al-*], « en ayant soin de ne pas vous montrer [...] que pour que l'argent soit envoyé régulièrement il faut non seulement que cette personne rentre à Paris avant la fin de la semaine mais encore ne s'absente plus un seul jour avant avril¹ [...] ». Ces messages sont accompagnés d'un luxe de précautions. Proust ne signe pas ses télégrammes, ou signe d'un faux nom, utilise des boîtes aux lettres ou la poste restante, donne ses instructions sous forme codée, multiplie les détails au point d'atteindre 473 mots dans l'une de ces dépêches. Il manifeste la plus grande impatience : « [...] réfléchissez que l'on veut sans doute vous faire marcher faire l'affaire à des conditions meilleures pour eux². » Autre exemple, encore plus littéral : la dernière lettre que Proust écrit à Agostinelli ; c'est le jour où Agostinelli s'est tué, avec son avion.

Mon cher Alfred

Je vous remercie beaucoup de votre lettre (une phrase était *ravissante* (crépusculaire etc.). [...] Pour l'aéroplane c'est plus compliqué pour la même raison que pour Grasset dernièrement vous vous souvenez le jour où il m'a écrit : « je vous délie de tout traité, faites ce que vous voudrez », je n'ai plus pu faire qu'une chose, ce qu'il désirait. Or je suis retourné avant-hier voir M. Collin, dans la nuit, dans la pluie, avant d'aller aux Ballets Russes. Il a été excessivement gentil et m'a laissé en quelque sorte ma liberté dont je n'ose plus guère user. Enfin je verrai. Mais ne croyez pas qu'il ait, lui, un intérêt quelconque sur ces ventes. Il ne touche pas *un centime* sur les 27.000 francs que coûte l'appareil. En tout cas si je le garde (ce que je ne crois pas) comme il restera vraisemblablement à l'écurie, je ferai graver sur (je ne sais pas le nom de la pièce et je ne veux commettre d'hérésie devant un aviateur) les vers de Mallarmé que vous connaissez. [*Puis il cite la totalité du sonnet au cygne.*] C'est la poésie que vous aimiez tout en la trouvant obscure, et qui commence par : *Le vierge, le vivace et le Bel Aujourd'hui / Va-t-il*

1. M. Proust, *Correspondance*, vol. XII : 1913, Paris, Plon, 1984, p. 357 : À Albert Nahmias fils, mercredi 3 décembre 1913.

2. *Ibid.*, p. 363 : À Albert Nahmias fils, samedi 6 décembre 1913.

*nous déchirer avec un coup d'aile ivre / Ce lac dur oublié, que hante sous le givre, / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui*¹.

Tout cela, c'est un coup des livres. On pourrait aussi dire qu'il peut s'imaginer, le pauvre, qu'un coup délivre, mais un coup ne délivre pas. Alors je reprends cette lettre.

Surtout pour en finir avec cette question de l'aéroplane, je vous prie instamment de croire que mes récits à cet égard ne contiennent aucune intention, si cachée soit-elle, de reproche. [*C'est ce qu'on appelle de la dénégation.*] Ce serait idiot. J'aurais assez de justes reproches à vous faire, et vous savez que je ne les tais pas. Mais vraiment il faudrait être trop bête pour vous rendre responsable (j'entends moralement) de l'inutilité d'un achat que vous ne saviez pas !

C'est le modèle exact de l'épisode d'Albertine. On est entraîné dans cette espèce de tourbillon extraordinaire qui va en rond, qui fait cercle comme dans :

Tonnerre et rubis aux moyeux
Dis si je ne suis pas joyeux
De voir dans l'air que ce feu troue
Flamber les royaumes épars
Comme mourir pourpre la roue
Du seul vespéral de mes chars².

Cette roue-là, qui est donc la roue de la littérature, nous ne savons pas du tout ce qui la meut. Et jamais personne ne répondra ; Kafka n'a de cesse de répondre autour de cela, sans qu'il y ait une réponse décisive. Est-ce que Proust vit pour la littérature, est-ce qu'il utilise sa vie comme matériau de la littérature ? De quelle manière ? Ce qu'il a vécu est dans ses livres, mais la question qu'on peut se poser, c'est jusqu'où il programme, puisque c'est un programmeur, un spéculateur, un calculateur ; jusqu'où, au moment où il écrit la fameuse lettre à Alfred Agostinelli, n'est-il pas en train d'écrire la lettre à Albertine. Nous ne le savons pas ; il est en train d'écrire, de toute façon. Est-ce

1. M. Proust, *Correspondance*, vol. XIII : 1914, Paris, Plon, 1985, p. 217-219. Lettre à Alfred Agostinelli du 30 mai 1914.

2. Il s'agit des deux derniers tercets du sonnet « M'introduire dans ton histoire » de Mallarmé, repris (de mémoire, et donc en mélangeant l'ordre de certains vers) par le narrateur dans sa lettre à Albertine. M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p. 39.

que cette lettre, il l'envoie à Alfred ou à Albertine ? Est-ce que, au moment où il l'écrit il fait un double ? Il écrit sa lettre et il la double. D'ailleurs, est-ce qu'à cette époque on faisait des carbones ? J'ai honte de poser cette question technique. Ou bien il les réécrit tout de suite après et dans les deux cas, les deux scènes sont la même ; c'est une histoire de carbone avec une petite différence dans le temps. Je dirais même qu'écrire avec un carbone est peut-être moins violemment une affaire de miroir que de recopier la lettre exactement, parce qu'il y a une simultanéité du carbone qui fait qu'on peut même fermer les yeux ; c'est le double, instantané. Alors que si je me mets à recopier je suis bien obligée de me voir dans un miroir. Et ce ne sont pas des lettres littéraires ; ce sont des lettres d'adieux ! Comme le narrateur qui est peut-être Proust le dit : de temps à autre quand on ne voyait pas que j'allais pleurer ; mais qu'est-ce que ces larmes-là ? Moi, je suis sûre que c'est des vraies ; mais il les recopie instantanément, c'est des copies de larmes ; et, encore une fois, je ne porte aucun jugement, je ne suis pas en train de vous dire que je ne le ferais pas, et je ne suis pas non plus en train de vous dire que je le fais. C'est juste une scène qui dit que la racine Proust est une racine d'écriture et, donc, une racine double puisque l'écriture c'est une double. Nous ne pouvons pas savoir ce qui commande. On sait que Proust a écrit à mort, mais nous ne savons pas du tout quel est l'investissement, quelle est l'évaluation. Par contre la question de la possession, ou de la dépossession, est immense car là, tout est littérature. La littérature gagne, mais comme une couleur se répandrait dans un tissu spongieux, ou comme gagnerait une maladie. Il y a une contamination générale par la littérature parce qu'il n'y a pas d'écart, de temps. La vie, l'événement dans la réalité n'a pas le temps de devenir souvenir avant d'être littérature ; c'est littérature instantanément ; je décris simplement un certain phénomène.

C'est que quand on lit la lettre elle est franchement à mourir de rire. Je trouve que c'est un chef-d'œuvre ; je pense que Svevo ou Dostoïevski pourraient l'écrire, cela passe à la scène instantanément. C'est une lettre qui joue, qui se joue d'elle-même, qui respire, qui halète absolument l'ironie ; l'ironie à l'égard de soi : elle dénonce elle-même son stratagème à chaque seconde par toutes les ruses de la langue française, par les anacoluthes, les amphibologies, les dénégations, tous les procédés d'autocritique ou d'énonciation. Mais alors, on voit la personne de Proust comme joueur, un joueur en littérature ; c'est le personnage qui fait cela et je ne peux pas dire qu'on soit en

sympathie avec lui puisqu'on rit ; on ne pleure pas, on rit de cette lettre. Mais Proust est probablement un joueur structurellement, il n'a pas d'autre être ; dans la série de l'enfant innocent, du diable, etc., il n'y a probablement pas d'autre ; dans le fond de la chambre du moi, il n'y a pas le personnage sérieux, par exemple, de Dostoïevski ; il y a quelqu'un qui probablement n'a pas d'autre structure subjective et sociale que celle du stratagème ; sa lettre à Agostinelli n'est qu'un stratagème. Il se voit, il se regarde, c'est une lettre tout en miroir, tout en reflets, tout en ricochets. Il cite Mallarmé, il le re-cite ensuite, toute cette espèce de jeu où il se cite lui-même : il n'arrête pas, c'est un citeur, ce qui n'empêche pas de la souffrance, parce que quand il envoie Albert Nahmias apporter du fric à Nice, comme il va envoyer Saint-Loup apporter de l'argent aux Bontemps, il y tient ; il est prêt à payer, et sa souffrance existe aussi. Il y a en lui un veilleur ; ce veilleur le voit faire, se voit faire ; il y a une réflexivité impitoyable. C'est pourquoi tout le texte s'écrit dans ce registre qui est quand même de la grande comédie bourgeoise, parce que la douleur absolue, le déchirement total que l'on peut trouver chez d'autres auteurs n'est pas chez Proust ; et tout cela n'est que descriptif.

La littérature, on peut la considérer comme une lettre feinte, à une certaine distance du moi. On peut imaginer, même si Balzac nourrit tout ce qu'il écrit de ses expériences, qu'il y a aussi une formidable invention à grande distance du moi. Mais la littérature est une lettre double : dès que l'on se met à écrire, dans l'instant même, on n'est pas très loin de ce qu'est en train de faire Proust. Pour Proust, c'est tellement équivalent que c'est vertigineux ; mais autrement, ce n'est qu'une immense feinte, où il s'agit, et je reviens à ce qui m'a servi d'exergue, à l'aveu qui n'est pas un aveu, de Derrida :

[...] cette phrase dit [*c'est tout aussi retors que Proust : cette phrase dit, pas moi, ce n'est pas moi*] qu'« on demande toujours pardon quand on écrit [...] », afin de laisser suspendue la question de savoir si on demande enfin pardon par écrit pour quelque crime, blasphème, parjure antérieur [*Proust ne cesse pas d'être dans un équivalent de parjure, puisque tout est simulacre, dans un déferlement de mentir*] ou si on demande pardon pour écrire, pardon pour le crime, le blasphème ou le parjure en lesquels consiste présentement l'acte d'écrire, le simulacre d'aveu dont a besoin la surenchère perverse du crime pour épuiser le mal, celui que j'ai fait en vérité, le pire, sans être sûr de l'avoir même épongé de ma vie, [...] n'empêche, l'écriture n'intéresse qu'à proportion

HÉLÈNE CIXOUS

Lettres de fuite

Séminaire 2001-2004

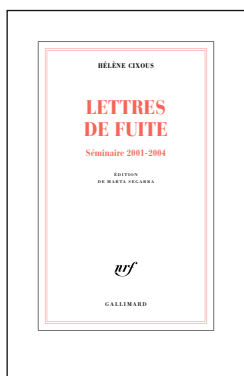
Le travail théorique et critique d'Hélène Cixous, plus connue par son œuvre de fiction et pour le théâtre, a surtout été élaboré publiquement au séminaire qu'elle donne annuellement depuis près d'une cinquantaine d'années. Aussi ce séminaire appartient-il à l'époque « glorieuse » de la pensée française, aux côtés des séminaires de Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan ou Roland Barthes, mais, à la différence de ceux-ci, celui d'Hélène Cixous était resté inédit jusqu'à aujourd'hui.

Son séminaire se caractérise par le fait qu'il associe étroitement la littérature et la pensée : la voix d'Hélène Cixous, forte et séduisante, nous entraîne dans une lecture très personnelle de la grande littérature occidentale (nous y rencontrons Eschyle, Balzac, Dostoïevski, Freud, Joyce, Kafka et surtout Proust, mais aussi l'*Odyssée* et l'Ancien Testament, parmi bien d'autres œuvres), jointe à la philosophie, puisque la lecture s'ouvre à l'interprétation du monde.

Lettres de fuite regroupe trois ans de séminaire, de la rentrée 2001 (après le 11 septembre, qui a changé nos vies et le monde que nous connaissons) à juin 2004 (date du dernier dialogue public avec Jacques Derrida, avec qui Hélène Cixous entretient une conversation permanente). Le séminaire fait une place essentielle au désir, à l'amour et à la sexualité, des thèmes universels, mais il est aussi toujours attentif à ce qui se passe sur la scène du monde. Ce volume possède ainsi une unité thématique autour de la perte, la mort et la guerre – mais aussi de l'amour, la beauté et la vie.

Lettres de fuite est donc un hommage aux « puissances autres » de la littérature. Hélène Cixous conclut : « Dans sa fragilité, dans son côté désarmé, la littérature est absolument indispensable. »

Marta Segarra est directrice de recherche au CNRS, au Laboratoire d'études de genre et de sexualité (LEGS). Elle a beaucoup travaillé sur l'œuvre d'Hélène Cixous, en y consacrant des travaux, en organisant des colloques internationaux et en dirigeant plusieurs volumes collectifs (dont le dernier en date est Hélène Cixous, corollaires d'une écriture, Presses Universitaires de Vincennes, 2019).



Lettres de fuite
Hélène Cixous

Cette édition électronique du livre
Lettres de fuite d'Hélène Cixous
a été réalisée le 6 octobre 2020 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072859069 - Numéro d'édition : 356310).
Code Sodis : U28557 - ISBN : 9782072859076.
Numéro d'édition : 356312.