

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 33 (1983)
Heft: 2

Artikel: Textes en suspens
Autor: Bonzon, Sylvie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-381245>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TEXTES EN SUSPENS

SYLVIE BONZON

Du réel il n'y a rien à dire. S'il faut prendre au sérieux le mot de « création », alors il n'y a de création que sans appui, sans l'assurance du « déjà-là » ; la création — si elle ne doit pas être fabrication, art de la *copie* — ne peut être que « ex nihilo ». Qu'est-ce que cela signifie, alors que pourtant personne ne prend jamais la plume qui ne soit pris lui-même dans le réel d'un lieu et d'une histoire ? Peut-être d'abord qu'écrire, c'est se lancer dans le vide, s'arracher à une réalité massive et pleine qui n'offre pas de place pour la trace à venir et pour le sens à produire par elle. Certes, nous parlons ou écrivons toujours à partir de quelque chose — ou de quelque part — mais précisément : à *partir*. Et sans nous retourner : écrire en gardant un regard en arrière, en soumettant le propos au contrôle du réel, c'est condamner l'œuvre à n'être que « statue de sel », redite, au mieux témoignage : on fera « vrai » sans risque parce que la « vérité » en question est une vérité retombée en chose, devenue fait, réalité, relève du constat et n'a plus rien à voir avec l'invention risquée qui est la marque de la *parole vraie*, portée en avant d'elle-même et du réel ; la parole vraie *donne* ce qu'elle dit, elle n'est pas de celles qui emportent avec elles, en gage ou en provision, un morceau de réalité pour parer aux risques du vide. « Donner un sens nouveau aux mots de la tribu », c'est prendre ce risque, oser dire du neuf, et non construire avec des mots si remplis d'être déjà que leur propos en est d'avance déterminé.

On a longtemps rêvé d'une langue originelle, « naturelle », si adéquate à tout dire que du coup elle devait être unique et permettre une communication universelle et sans reste. Mais à y regarder de plus près, une telle langue aurait si bien adhéré au monde, aux choses, que toute communication — laquelle exige un espace, une distance, du jeu — en aurait disparu dans la transparence immédiate d'une universelle communion. En tout cas, nous savons aujourd'hui que cet enracinement « naturel » des langues est mythe ; mais la force de ce mythe tient à notre... horreur du vide. Arrachée à la nature, lancée dans un jeu de signes qu'elle joue sans l'avoir inauguré, notre parole voudrait se justifier, s'authentifier de quelque enracinement, sans voir que sa seule justification ne lui viendra jamais que du sens qu'elle promet, qu'elle fait exister à distance de toute nature. Il semble que la conscience de cet écart du réel comme condition de toute parole — et à plus forte raison de toute œuvre — soit aujourd'hui de plus en plus présente. Des termes comme : écart, différence, jeu, distance, trace... reviennent sans cesse

dans les réflexions sur le langage ou sur l'œuvre littéraire. Il serait intéressant de déchiffrer ce qui a rendu cette prise de conscience possible, ou l'a imposée.

Aucune littérature n'a sans doute jamais été « réaliste » au sens commun de ce terme, aucune œuvre ne s'est jamais voulue simple copie conforme d'une réalité pleine. Mais peut-être que tant que certaines œuvres servaient de référence à tout un peuple, ou du moins à tous ceux qui avaient accès à sa culture, le sens qu'elles apportaient, la vérité dont leur discours était le lieu, s'ancrait assez dans la réalité du temps pour donner l'illusion d'en être partie intégrante. Nous n'avons plus de tels textes de référence et du coup si notre réalité, notre monde, notre histoire doivent avoir un sens, nous ne pouvons plus le déchiffrer à l'aide d'une vérité déjà inscrite, déjà faite être, mais il nous faut l'inventer au risque de paroles nouvelles. On peut enregistrer des faits, les fixer et ainsi les restituer nus et absurdes. Mais dès que nous parlons, dès que simplement nous les décrivons, nous les déplaçons, nous les déracinons pour les situer dans un procès de sens qui ne peut être qu'ailleurs, à côté, à distance de la réalité « brute », même si c'est d'elle que nous prétendons rendre compte. Le moindre commentaire journalistique nous en donne chaque jour la preuve: pour peu que nous ne partagions pas la référence idéologique de celui qui en est l'auteur, nous percevons fort bien que son propos « modifie » le fait — et du même coup nous sommes bien contraints de reconnaître que sens et faits sont irrémédiablement séparés, et que par conséquent l'ordre du sens, c'est-à-dire celui de la parole, ne peut compter sur les faits pour s'y fonder... Il ne pourra jamais que les utiliser à son profit, après coup, pour son propos, mais ne saura y trouver une justification originelle, « hors-texte », antérieure à sa parole.

Il est clair que si même la parole quotidienne manifeste ce décalage, il devrait être aisé de proclamer que l'œuvre littéraire est « ailleurs », trace une figure autonome dont le sens n'a rien à espérer d'un ancrage dans la réalité... Pourtant il n'en est rien, et malgré tous les travaux théoriques qui ont rendu banal ce thème de l'écart, de la différence, du « culturel » opposé au « naturel », les œuvres sont toujours encore le plus souvent confrontées à une réalité dont on attend qu'elle les authentifie (même si c'est comme fiction ou fantaisie) ou les condamne. Peut-être que l'absence d'un discours de référence universellement admis par nos cultures est encore insupportable: il nous faut alors nous entêter à croire la réalité porteuse d'un sens que les œuvres doivent mettre au jour, faute de quoi nous serions de proche en proche obligés de nous affronter à cette absurdité du quotidien évoquée plus haut, de reconnaître dans chacune de nos paroles une volonté de sens à notre propre risque.

La vogue actuelle des « témoignages » est, je crois, le signe de ce recours inquiet à un fondement dans l'être — ou plus simplement dans les faits — faute d'un sens pré-donné et collectivement reconnu auquel référer l'œuvre.

Décrivant ce qui est, ou, le plus souvent, racontant ce qui a eu lieu, l'auteur semble espérer donner poids à sa parole sans avoir à s'en reconnaître le porteur, le responsable; comme si «les faits parlaient d'eux-mêmes», ce qu'ils ne font jamais. Ce n'est certes pas le cas de tous ces innombrables récits-témoignages plus ou moins maquillés en romans. Pour certains l'écriture y existe, se justifiant de faire passer au sens ce qui aurait pu n'être que ressassement. *Mars* de Zorn en est un exemple¹: à la limite de l'essai, et même si on admet que rien n'y relève de la fiction, on y repère pourtant sans peine, et de plus en plus quand l'imminence de la mort accélère la course du narrateur dans sa volonté de comprendre avant de disparaître, une écriture qui doit faire exister un sens absent, rendre réelle une vie qui s'est toujours déroulée derrière une vitre neutralisante, donner enfin naissance et droit de vivre à un sujet jusqu'ici illusoire. A ce titre on pourrait aussi bien dire que l'œuvre est *toute* de fiction, et que c'est bien parce qu'il en est l'inventeur que le narrateur peut l'achever sur une affirmation qui le pose et qui, pour être de refus et de rage, n'en est pas moins de réussite, de victoire.

Mais dans de nombreux autres cas rien de tel ne se produit, aucune modification n'est gagnée à travers le texte, l'écriture semble n'être voulue que comme un instrument neutre et transparent et le livre comme le succédané d'un temps qu'il espère fixer. Mais à ce jeu l'écriture est perdante: le lecteur sait bien que d'autres discours seraient possibles sur les mêmes faits; et l'auteur, se voulant «témoin», provoque la recherche d'autres témoignages, la méfiance à l'égard d'une subjectivité qu'il croyait effacer; à se vouloir «constat», de tels textes ne peuvent que se voir préférer l'enquête, sociologique ou psycho-politique, qui elle du moins avoue ses instruments de travail et critique ses méthodes.

A l'autre bord du champ littéraire, on trouverait facilement des exemples illustrant cette écriture «sans filet ni balancier», jetée au-dessus du vide et créant, le temps de la lecture, ce dont elle parle, cela même qu'elle dit. On peut penser à Robbe-Grillet chez qui le lecteur suit à la trace un texte qui se fait si souvent énigme, enquête, le souffle suspendu comme à franchir quelque vertigineux passage en surplomb. A Beckett aussi, dont les personnages s'épuisent à (re)-constituer un «Je» inaccessible à travers la dénomination des objets, leur énumération répétitive, leur catalogue. Ainsi «l'écouteur» de *Compagnie*² se soutient «dans le noir» par l'écoute de la voix qui s'adresse à lui en convoquant ses souvenirs, en imposant à son corps une figure peu à peu rassemblée à travers les «rampages». Quand «les mots touchent à leur fin (...) et avec eux la fable» il se retrouve «seul» (pp. 87-88); ou plutôt il est tel sous le regard du narrateur qui a tout au long

¹ FRITZ ZORN, *Mars*, Munich, 1977; trad. fr., Paris, Gallimard, 1979.

² SAMUEL BECKETT, *Compagnie*, Paris, Minuit, 1980.

relaté ce parcours puisque «la première personne du singulier et évidemment à plus forte raison du pluriel n'ont jamais figuré dans ton vocabulaire» (pp. 85-86). «Seul» mais consistant, né de cette voix adressée à lui-même, soutenu un instant encore dans son écho.

«Traduit de l'anglais par l'auteur», lit-on à la dernière page... A s'y arrêter, la formule ébranle, secoue comme un énoncé qui, sous son apparence sobrement informative, est impensable, limite contre laquelle toute «compréhension» bute; qui parle si l'auteur s'est lui-même traduit?

Tout texte «original» est perdu, ce que nous lisons est à la fois l'œuvre et son reflet, le signe qui nous y renvoie sans nous la donner en propre. L'œuvre est figure de ce sujet constitué à travers la parole qui s'adressait à lui, elle-même produite par la «compagnie» d'une voix autre qui ne saurait jamais être première: ni originelle ni en première personne. Il n'y a d'œuvre que dans le miroir d'une traduction qui d'être «de l'auteur» n'en manifeste que plus vertigineusement l'écart infranchissable entre la parole créatrice et celle qu'une réalité effective, origine et fondement, porterait.

Mais ces exemples sont peut-être trop adéquats, relèvent trop évidemment d'une certaine «conception de l'écriture» pour convaincre ceux qui ne verraient en celle-ci que jeu de théoricien et taxeraient peut-être d'illisibilité les textes évoqués. Deux livres rencontrés presque au hasard des lectures m'ont frappée parce que, tout en racontant une «histoire» mettant en scène des «personnages», se permettant même des allusions au monde de l'Histoire et de la culture, ils n'en relèvent pas moins, m'a-t-il semblé, de cette écriture «en suspens», et provoquent cet étrange plaisir d'une lecture qui retient son souffle, tendue à suivre le fil lancé au-devant d'elle.

Il s'agit de *La figurante* de Michel Butel³ et de *L'eau du miroir* de Pascal Lainé⁴. Les titres déjà nous disent cet «ailleurs» de l'écriture: la figurante, c'est l'actrice qui chaque jour invente le personnage qu'au soir elle produira sur scène, après l'avoir habité au long de la journée si bien que la réalité tout entière devient le théâtre de ses rôles. C'est aussi: «toute personne dont le rôle est effacé dans une société» (p. 68); ainsi Helle, vivant pendant seize ans dans une solitude absolue, avant de choisir ce — ou plutôt ces — rôles qui la placent dans une autre marginalité. Quant à l'eau des miroirs — ils sont en effet multiples dans le récit — elle nous dirige à double titre vers le monde du reflet: non seulement les miroirs se renvoient sans fin des images toujours insaisissables, mais encore l'eau qu'ils reflètent dans l'obscurité pluvieuse d'une nuit de Venise est une eau «dénaturée», liée à l'artifice de cette ville d'illusions. Dans l'un et l'autre cas c'est le décalage créateur — celui du «rôle» et celui de «l'image» — qui fait une place pour la parole, qui permet à une volonté de sens de ressaisir le réel en le déplaçant.

³ MICHEL BUTEL, *La figurante*, Paris, Mercure de France, 1979.

⁴ PASCAL LAINÉ, *L'Eau du miroir*, Paris, Mercure de France, 1979.

Il ne s'agit pas ici de « comparer » ces œuvres, ni d'en faire une analyse complète. Mais de tenter de déceler ce qui, en elles, provoque cet effet de lecture: pourquoi le lecteur est-il ainsi « suspendu » au fil des lignes, non pas curieux de l'issue d'une intrigue — ou à peine — mais bien plutôt maintenu au-dessus du chaos par ces phrases qui se succèdent, perpétuellement conscient de la fragilité et de la nécessité de cette ligne de crête.

Une chose, en tout cas, frappe: c'est la correspondance totale — ou plutôt une identité antérieure à toute exigence de correspondance — entre la nature de cette écriture créatrice, « déplaçante » et non descriptive, « fixante » et l'« histoire » que le récit raconte. Chez Butel nous trouvons, d'abord, la « figurante » et ses rôles qui doivent remplir sa vie avant que de passer sur scène, renversement soulignant l'illusion du bon sens réaliste qui prétend savoir où est la vie, où est la scène; mais aussi les tableaux de Simon qui eux-mêmes contiennent toujours un tableau, les collages de Haas, figure d'une histoire à composer; et, comme pour mieux nier encore le rapport à quelque réalité « hors texte », nous rencontrons des personnages de *L'Autre amour*⁵, au passage. A cet entrelacs des jeux de la figuration correspond celui des trajets dans Paris, vers le village, dans les Vosges, vers la mer. Et la réalité des personnages est toute dans ces « passages », dessinée à travers le multiple parcours des souvenirs: chacun d'eux apporte avec lui le récit d'un passé, une « histoire » qu'il faut raconter pour que la rencontre ait lieu; non qu'il s'agisse de « comprendre » (« Celui qui peut affirmer qu'il comprend la vie, il devrait se suicider. Non que sa suffisance le condamne à disparaître. Mais parce qu'il n'y a rien à comprendre », p. 77), mais parce que les êtres sont ce qu'ils peuvent *dire* d'eux-mêmes, que seul ce fil du récit les tient dans l'existence, leur permet d'échapper à l'horreur de la dernière guerre dont ils sont issus et aux menaces de l'actualité violente et répressive d'un Paris qui semble « occupé » à nouveau par « les autres ». C'est grâce à ces histoires qu'ils prennent le temps de dire et d'écouter que leurs itinéraires peuvent un moment au moins s'accompagner, qu'ils peuvent reconnaître un sens à ce que chacun d'eux fait. Ainsi, à propos des tableaux de Simon: « Tu les verras, Helle. Mais d'abord il faut que tu saches comment nous nous sommes connus Simon et moi » (p. 128).

Mais ils restent, avant tout, étrangers, « effacés » comme la « figurante »; étrangers jusque dans leurs prénoms: Ennecke, Annehilde, voire même, pour Helle et Haas, juifs et par là « emblèmes » de l'exilé; ils ne participent que marginalement au monde où ils sont, et ne font d'ailleurs qu'y passer. Ils n'ont pas de *prise* sur l'existence « normale » et comme « massive » des

⁵ MICHEL BUTEL, *L'Autre amour*, Paris, Mercure de France, 1977.

autres, ni d'ailleurs entre eux, les uns à l'égard des autres. Ils avancent, disponibles, doués de cette « attention flottante » que le patient réclame de son analyste mais qui, ici, est le prix de cette existence précaire: suicide de Ennecke et de l'amie sans nom près de laquelle Haas a vécu dans les Vosges; mort de Haas lui-même comme « effacé », vidé de toute substance, épuisé par cette traversée des signes qu'aucun sens acquis, retenu en une réalité consistante, n'a pu remplir ni reposer.

Chez Pascal Lainé le renoncement aux protections de la possession et de l'explication est plus difficilement acquis. Le narrateur n'est pas pour rien archéologue: il lui faut repérer l'orientation du tombeau, la position du mort, situer le rite et l'époque... Son récit lui-même tente de rassembler à travers souvenir et rêve la figure de celle qui lui a finalement échappé; à ce titre il est encore le lieu du conflit qu'a vécu le narrateur entre son désir d'une rencontre sans exigences, d'un parcours sans possession et celui, douloureux, de faire aimer à son amie ce qu'il aime, ce qu'il est; de lui apporter sa culture, à elle qui « n'aime pas qu'on lui montre les choses ». Le récit rassemble, et à ce titre maîtrise, mais en marquant l'impossible passage « de l'autre côté du miroir »: Irène n'est jamais vue, brièvement, que dans le reflet qu'elle s'offre mais dérobe au narrateur; et le passage constant du présent à l'imparfait, de la réalité au rêve, marque formellement ce jeu de la saisie et de l'échappée. De plus, le récit est donné après coup, parce que la séparation est du moins quelque chose qui a eu lieu et que l'on peut dire rassurante à sa manière. Irène est partie, mais la création en échec au début du récit s'accomplit: quand le narrateur se rêvait Dieu créateur, sa créature lui échappait, son doigt ne parvenait pas à l'atteindre, pas à lui donner vie. Mais à la fin du récit il a reconquis son pouvoir: il parle à nouveau en première personne et si Irène a disparu du moins son effort pour la « laisser être » lui a-t-il permis, à lui, d'exister.

De même Helle et Haas (ces noms aux initiales qui sont « souffles » plus que sons, limite de la parole au-delà de laquelle elle ne serait même plus inscriptible) donnent, au-delà de la mort de Haas, naissance à Marine. Mais s'il y a dans les deux récits cette « naissance » finale, le lecteur a toutefois l'impression d'être « plus loin » chez Butel: ses personnages, plus fragiles, plus précaires, peuvent, à ce prix, produire au-delà d'eux. Si Helle demeure (et son nom, encore, dit la légèreté, la fragilité d'une clarté matinale, comme celui de sa fille évoquera la fluidité d'un *autre* monde, celui de l'eau), c'est pour « laver les morts » et pour « mettre au monde un enfant »... Rien ne pourrait ici se dire en termes de « conquête », de « maîtrise », il s'agit uniquement d'une ouverture, d'une avancée « dans l'eau définitive » (p. 227). Au terme de son récit, le narrateur de Lainé est affermi en lui-même, s'est retrouvé; chez Butel les personnages se sont effacés — on pense ici à ces mots de G. Lambrichs: « N'accapare ni ne domine les êtres d'aucune façon, laisse-les finir en toi, comme la fumée d'un cigare, dans le rêve que chacun

entretient de soi, jalousement»⁶; ou alors ils sont laissés en suspens prêts à une autre traversée, ouverts sur un dernier geste de don.

Il faudrait encore évoquer, dans chacun des deux récits, le poids, bien différent, de la figure du père, dont la mort dans les deux cas remonte à l'enfance du « héros »: chez Lainé, la maîtrise du souvenir de ce père et de sa mort concourt à l'affermissement du narrateur dans son statut de sujet; tandis que chez Butel la mort du père, la perte de son amour, détache à jamais Helle de tout lien définitif, l'ouvre à une fragilité disponible et sans assurance: «... il se retourne à l'instant de franchir la porte, il ôte ses lunettes, et il la regarde. Jamais un homme ne l'aimera comme ça» (p. 38). Comme déjà la découverte d'une tante et d'un oncle jumeaux de chacun de ses parents l'avait plongée, enfant, dans la terreur, l'arrachant à l'apaisement que seule peut donner à l'enfant la certitude que son père et sa mère sont *uniques*.

A des degrés différents, ces deux récits relèvent ainsi l'un et l'autre de cette écriture « lancée au-dessus du vide »; la réalité n'y advient qu'à travers le jeu des miroirs, les trajets, les rencontres ou les mouvements constitutifs d'une « autre scène »; ces parcours hasardeux, ces reflets saisis au passage, ces itinéraires qui se croisent et se séparent, tissent pour les êtres un lieu où exister à condition de n'y pas peser: tout poids ferait se rompre la toile; le narrateur de Lainé n'aurait plus alors qu'à ressasser son échec et le temps qu'il a, doublement, perdu; les personnages de Butel s'effondreraient dans le chaos et la violence de l'histoire d'où ils viennent et du monde qui les cerne.

Si la « parole vraie » se porte toujours au-delà de ce qui serait, déjà là, à dire, ces récits la pratiquent. Et le lecteur sur leur trace: il ne découvre pas quelque « sens caché » à conserver comme un trésor pour temps de disette; il va avec eux de l'avant, s'exerce à ne rien « retenir » pour inventer davantage, à préférer comprendre à expliquer, savoir que faire à savoir pourquoi...

Une écriture ainsi envisagée pourrait nous aider peut-être dans cet « apprentissage de la dépossession » dont Cioran dit que sans lui « il n'y a de liberté ni de « vraie vie » »⁷. On comprendrait alors que ce qui est « jeu », « écart », invention en porte à faux, loin d'être une fuite hors de la réalité, un plaisir d'esthète, est une des formes de notre pouvoir en elle; la parole est la marque de notre nature « dénaturée », et nous échouerons toujours à tenter de gommer cette « perversion » à l'aide d'un discours qui ne voudrait être que l'ombre portée des faits. Par contre la pratique de la parole vraie, consciente de son déracinement, nous donne accès à cet « ailleurs » où le

⁶ GEORGES LAMBRICHS, *Les fines attaches*, Paris, Gallimard, 1957; cité selon 2^e éd., Paris, Gallimard, coll. l'Imaginaire, 1979, p. 160.

⁷ E. M. CIORAN, *La chute dans le temps*, Paris, Gallimard, 1964, p. 51.

sens peut se faire place — ailleurs que nous ne pouvons que produire par cette pratique, de lecture ou d'écriture, mais jamais découvrir. Un « ailleurs » qui n'est pas un *lieu autre* que celui de notre réalité quotidienne, mais qui est l'effet produit *en elle* de ce pouvoir du sens. Il ne s'agit pas de créer une autre réalité mais de « fissurer » la masse compacte et écrasante du réel, d'y maintenir à force de parole un passage pour le sens, lequel est peut-être d'abord ce rythme fragile et précaire du souffle quand l'air devient léger. Ce que Nietzsche disait dans *Ecce homo* : « Celui qui sait respirer l'atmosphère qui remplit mon œuvre sait que c'est une atmosphère des hauteurs, que l'air y est vif. Il faut être créé pour cette atmosphère, autrement l'on risque beaucoup de prendre froid. La glace est proche, la solitude est énorme — mais voyez avec quelle tranquillité tout repose dans la lumière ! Voyez comme l'on respire librement ! que de choses on sent au-dessous de soi ! »⁸

Ou, encore, Cioran : « Un livre léger et irrespirable, qui serait à la limite de tout, et ne s'adresserait à personne. »⁹ Exigence qu'on pourrait mettre en exergue de *La figurante* : trace fugitive de personnages que rien n'alourdit ni ne retient, entraînant à sa suite un lecteur qui vit à son tour cet allègement essoufflant et vertigineux (cette « folie » dans laquelle les cimes comme les profondeurs jettent les imprudents). Ne s'adressant à personne, car aucun « destinataire » n'est *donné* au départ : il ne peut que se créer en cours de lecture, à condition que le lecteur accepte cet allègement qui le dépossède de ce qu'il pensait apporter, et le laisse finalement lui aussi en suspens, condamné à poursuivre l'effort s'il ne veut retomber.

⁸ NIETZSCHE, *Ecce homo*, Paris, Denoël, coll. Médiations, p. 9.

⁹ E. M. CIORAN, *Ecartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p. 165.