

X — LA VOIX MÉLODIEUSE

« Car en elles [les lois] gît un grand dieu qui ne vieillit pas. »
SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*.

1. Ce n'est pas avec le sens qu'on endort le roman.

Si l'illusion de tenir un discours sur le monde est le geste, tel que nous l'avons énoncé, prédicable au littéraire, il serait temps d'en tirer quelques « conséquences » pour les textes qui nous occupent. Sinon, et nous pensons avoir eu ce défaut, nous ferions du littéraire un parler du solipsisme, discours, donc, de la vérité puisque aucun autre discours n'aurait de prise sur lui et, à la limite, il les organiserait.

Il faudrait s'interroger sur la place effective de la littérature, qu'est-ce qui l'occupe, puisque à n'en pas douter, c'est une activité si ce n'est un « travail ». La question, pour la moduler, serait : s'agit-il d'une orthopédie ? Si oui, resterait à situer la littérature dans ce qu'on nomme « superstructure » à régler, ensuite, le problème de son autonomie relative par rapport aux infrastructures, puis à décider de son effet en retour sur celles-ci. Le tour serait joué. La littérature une des « figures » d'un discours global. Si non, reste à formuler la nature des liens qui la font côtoyer les allées du pouvoir.

Et nous nous demanderons si la littérature n'est pas ce lieu où se pense (?) la question du pouvoir non dans une « doublure » de celui-ci ni une complémentarité, mais dans une figure de supplément voire de remplacement. Nos « héros » (les « idéologues ») ne proclament-ils pas leur aptitude à remplir les fonctions dictatoriales ?

C'est la question du modèle qui lorsqu'elle est retournée à la littérature l'ébranle. Car à partir du moment où l'écriture serait un lieu où personne ne puisse dire : « je » suis responsable et puis résumer le sens de ce que je dis, etc., le dispositif romanesque, en particulier, met

en place des solutions de rechange qui, entre elles, fonctionnent comme solutions de continuité. Le continuum héroïque tel qu'on peut le repérer depuis les textes les plus anciens pose alors la question de la signification du «sujet de l'énoncé». Quel est-il? S'il est impropre, il est évident que d'une certaine façon ceux qui occupent le lieu du propre (la politique) tenteront d'en finir avec lui et (ou) que lui-même tentera d'en finir avec eux. (C'est en politique que le je est dans une figure du propre, je qui n'est que l'expression anonyme de différents discours — le je politique s'entend comme la fin du «je parle».)

Et si la littérature demandait si on peut (veut) en finir avec la politique. Demandant cela elle se place, elle-même, en mesure de relayer. Elle fabrique des structures formelles qui, produisant des effets à leur extérieur, écoutent ce qui fait retour comme discours du délire, de la critique, ou de la maladie. C'est ainsi que les textes que nous lisons semblent être des récits qui provenant d'un effet du littéraire, le réalisme, retournent à la littérature comme critique.

Car le «réalisme» ou le «naturalisme» (les rhéteurs trancheront) est précisément ce qui a exemplifié la scène du littéraire, ce qui a montré le discours, proprement indécent, de la littérature qui, de toujours, a eu foi dans son décryptage. Peut-être fallait-il dissimuler l'«outrage», la «menace». Faire comme si de rien n'était, si l'écriture n'était qu'une pratique banale abandonnée à quelques-uns par une explication bien anodine, la distraction des gens sérieux occupés d'autre chose, et, précisément, en l'occurrence, de faire marcher l'économie. Pour complaire à ceux-là, une fois passé le temps des dédicaces, des éloges et des hommages «rendus» à ceux qui l'entre-tenaient, il fallut bien pour «se faire valoir» entamer quelque parole maligne, donner à voir sur ceux qui faisaient bouillir la marmite, non plus se modeler à leur soif de gloire mais à leur appétit d'en «tenir», d'en «avoir». N'est-il pas effrayant que de ce jour la littérature gagna un crédit qui toujours perdure? — que nos cérémonies annuelles de discrimination de «prix» singent, faisant de la littérature une valeur d'échange, valeur marchande, qu'on peut s'approprier, dont on peut «se servir» sans grands risques?

Selon quoi la littérature est devenue idéologie de la langue, idéologie univoque chargée de rassurer en occultant les effets de langue, de colmater la brèche initiale où s'indique l'entrée du sujet dans la langue,

la plurivocité des discours ; et c'est cela que la mère qui conte a également pour charge de dénier — ce n'est pas avec le sens qu'elle endort l'enfant, qu'elle le confie aux bras de Morphée, mais à son intonation, à son maniement uni et dulcifiant des sons, à sa façon de les mouler dans un infini sonore, où le regard n'étant plus là pour approuver ni pour châtier, flatter ou réprouver, l'enfant enfin réassuré dans la nuit peut se laisser aller, couler au plus profond et perdre conscience.

2. Dès lors, les mots sont les seuls objets.

«De même que les comédiens appelés à monter sur la scène mettent un masque pour cacher la rougeur de leur front de même au moment de paraître sur la scène du monde je m'avance masqué.»

DESCARTES, *Préambule*.

Peut-on encore narrer ? Tels sont bien au fond l'interrogation et le «sujet» ou le «contre-sujet», pour emprunter à Roger Laporte et à *l'Art de la fugue*, de nos romans actuels. Tous disent, avec plus ou moins de malheur, la difficulté voire l'impossibilité de narrer. Si *le Carnaval*¹ de Jean-Claude Montel manifeste encore une certaine créance dans l'acte narratif, il n'en expose pas moins des signes troublants où se dit l'actuelle fragilité de la parole romancière.

«Nous ne parlerions plus autrement que par bribes incohérentes et aux prix d'un immense effort.» Quelle est l'histoire, la généalogie de ce «trouble»? Serait-ce que ce qui est dérobé, ce qui fait défaut, loin d'être le motif même de la narration — objet symbolique ou objet réel — a passé dans l'acte élocutoire?

Il faudrait parler d'*un défaut de langue*. Ce qui est touché est de l'ordre de la langue. Le sol même de la langue s'abstrait et ce mouvement laisse celui qui parle dans une dérélition. Dès lors, ses seuls objets sont les mots.

Le carnaval, dans le livre de Jean-Claude Montel, est à lire à hauteur des mots, ce sont les seuls objets «réels» de ce livre, d'où une espèce de chosification qui progressivement s'emparera de la langue.

3. *Nous revenons au même lieu.*

«Nous répétons sans effort une parole apprise par cette voix.» A quelques lignes d'intervalle Jean-Claude Montel donne les termes de l'alternative de la littérature actuelle, indique *violemment* la ligne de partage des littératures actuelles. Car à ne pas vouloir se situer en écho à la «voix si mélodieuse» la narration ne peut qu'éprouver dangereusement l'absence du «propre» — «propre» qui n'est jamais qu'un effet du discours des autres.

A n'avoir qu'une parole, «sa» parole, on ne peut que «rencontrer autre chose (en soi) que le silence». Tenir sa parole est donc venir à ce temps de ressassement, autrement dit, à *un propos du bavardage*. Nous revenons alors sans cesse au même lieu : «le besoin où nous étions de revenir constamment sous ces allées», lieu de précarité qui a été défini dès l'entame du *Carnaval* : «car c'est précisément ici... » *Ici, sur la page* où l'auteur dispose son texte selon un dessin d'arcades où le soutènement des voussures du texte est représenté par les blancs de la page. Dessin qui au commencement dit la parcellisation du lieu narratif, sa dispersion, dans une disposition provisoirement figée dont le roman contera la *démolition*.

4. *Le seul minotaure à tuer.*

L'héroïne, «elle» est une multitude d'images, de reflets : «elle apparaîtrait en pleine lumière et serait reflétée en même temps par toutes les glaces», «le jeu des glaces où elle sera immédiatement multipliée». Qu'est-ce à *dire*? Nous sommes dans le labyrinthe, mais le seul minotaure à tuer et à mourir est soi-même. «Elle, je, il, nous, etc.», sont des fragments d'un je en consommation, en proie à son histoire, à ses *variantes* qu'indexent les différents pronoms «personnels». Il s'agit d'une véritable *labyrinthite*, c'est-à-dire, selon le dictionnaire, d'une «inflammation de l'oreille interne».

Les arcanes — les arcades sont la parole, parole où «il n'y eut plus de repos», car on ne peut se reposer dans la parole, mais bien dans l'écho mélodieux qui, dès lors qu'il s'absente, laisse «le sujet sur cette frange de soi, fragile, où il risque à tout moment de s'abîmer».

5. *Les morts successives du récit.*

«Où renaissant à la vie, il faudra participer au décompte des morts.» *Le Carnaval* pourrait être tenu pour le livre des morts successives du récit où, malgré qu'il en ait, Jean-Claude Montel épuise réellement différents modes de narration, leur multiplication d'ailleurs semblant *montrer* que l'absence d'identité de la narration la voue à une pluralité qui la désorganise.

«On serait déjà prisonnier d'une action future dont chacune des péripéties, en raison de leurs similitudes avec d'autres étant déjà survenues en ce même lieu, ou ayant été transportées ailleurs, s'accompliraient selon une tragédie fixée d'avance.» Rien n'arrive, rien n'a lieu, le livre est le synopsis d'une littérature à son âge de *réflexion*. La seule manière, encore, de raconter, et de donner à entendre, est celle qui ayant voulu «renoncer aussi à son visage» tente de nous *donner l'équivalent de langue d'un corps*, mais d'un corps dont «ne serait plus perceptible la différence entre le sujet et son image», un corps composite dans des miroirs, proprement infini, qui ne peut tenir sur nulle scène, car il forme la scène narrative, sous la figure d'un abouchement interminable: «Son image était reproduite dans toutes les glaces (?...) de sorte que les bouches parvenaient à se rejoindre parfois sur cette étendue.»

On pourrait ainsi «passer d'une figure à l'autre par une série de déformations continue» dans une langue où chaque mot est «une fraction du drame.» «Il faudrait cependant simuler encore une action»; le récit dans *le Carnaval* est à interpréter telle une survivance passagère d'une histoire morte, «dont il ne subsisterait que les parcours». Le récit est, proprement, désincarné «car personne ne répond plus au nom, signalement, signes particuliers».

6. *Un dire usagé.*

«Comme si ce que tu cherchais ne pouvait être découvert ailleurs qu'en toi-même et non plus en ces textes dont les proliférations continuelles entraîneraient finalement le brouillage de la vue: le brouillage du lieu par lui-même.» Ce qui s'écrit est le récit d'une descente en soi-même, dans *le corps compris comme corps de pensée*

et corps de paroles, descente qui en fin du livre sera symbolisée par la pénétration dans un corps féminin étendu aux dimensions du monde : « Pour la première fois sans doute, n'étant nulle part (exactement à la place occupée par le corps) et ne reconnaissant ni les visages ni les mots que l'on crie autour de toi, tu ne chercheras pas à te préserver ni à te soustraire. » L'enfouissement dans la langue est définitif, transformant le dehors en un semis de mots et de paroles hétérogènes, espèce de ritournelle dont on ne perçoit, pour finir, que le grincement.

« Où les paroles ne te parviennent qu'après un long parcours, au cours duquel elles se seraient usées pour ne se livrer au commentaire que dans leur trace. » L'écriture d'un livre comme *le Carnavals'* oppose, *en bloc*, au mythe de la parole vive que conserverait l'écrit. Son dire est usagé et imparfaitement tenu dans la linéarité de la phrase. En cela le récit manifeste la fragilité d'un dire découvert à sa mort.

Ce n'est pas l'immensité du monde qui induit la mort du livre mais l'immensité de la parole réfléchie en elle-même. Mais — on s'interrogera sur la fonction même des miroirs bornant le livre, car leur présence autorise que la parole *entamée* se nuance en des séries de simulacres qui, si elles ne se réfèrent plus à la métaphore divine, n'en posent pas moins la question de son absence.

7. *Le roman est une affaire de femmes.*

« Vous seriez prisonnier d'un théâtre dont elle serait l'unique protagoniste (l'unique acteur?). » Le livre serait-il le théâtre d'une « parole soufflée » (Jacques Derrida) par absence de la métaphore divine, le narrateur devenant la proie de la parole maternelle ? Autrement dit, *la mère occupe-t-elle dans nos récits la place dévolue à Dieu ?* A moins que comme le dit Jean Daive : « Une nuit, je devins femme, et ma main se mit à écrire, à ritualiser la mémoire de ma voix². » « Elle » serait ce fragment de moi restant dans l'autre voix, maternelle, dont la mise en scène, dans ma propre langue, me laisserait, en fin de parcours, sans voix au moment de clore le livre.

Le livre serait une parenthèse dans le discours du propre qu'aurait entamée la voix mélodieuse et, qu'en fin de compte, elle refermerait.

Voici les derniers mots du *Carnaval* : « La voix aux inflexions mélodieuses reposerait les mêmes questions auxquelles (plus) personne

ne pourrait répondre.» Oui, on imagine, j'imagine que le roman est une affaire de femmes, l'affaire des femmes, ou, tout le moins une affaire du narrateur avec les femmes... A moins qu'il ne perde le mythe de l'androgynie, le mythe d'une unité et d'un mixte de l'homme et de la femme. Que, finalement, Balzac et Montel nous disent une même chose: nous sommes tous des travestis! ou: la littérature est le lieu de notre travestissement...

Et si aujourd'hui *la femme est à la mode* on peut se demander si ce n'est, au fond, un effet de littérature: «Nous assisterions impuissant à cette lente métamorphose des personnages: à l'intrusion d'une parole non prévue initialement et qui nous déborderait de tous les côtés à la fois.»

8. Chères métonymies.

«[...] il arrive qu'un sujet imprime une marque et fraie une voie où s'écrit un impossible à écrire.

Voilà très exactement ce que la linguistique comme la grammaire doivent ignorer³.»

175

Il me faut bien reconnaître la chose et la nommer: il y a une pauvreté de mon propos, une faiblesse au cœur de ce que je dis, une espèce de dépression que je n'ai pu combler. Car «celui» qui a écrit ce livre, qui a commencé de dire la langue comme la forêt de Brocéliande n'a pas su amoindrir la métaphore: force m'est d'envisager ce livre tel l'effet d'une métaphore.

Tant pis pour les croyants! Il n'est de théories que dans les pèlerinages... Chères métonymies qui permettaient de faufiler le discours, et faire de l'or là où il n'est de richesses, pas de trésor, mais une chose sans modèle externe, l'absence réelle de modèle; je parle de la langue. . .

9. Un immense aphorisme sans cesse dit.

«C'est cela le sens, le discours qui ne s'affirme que comme discours.»

Jean RISTAT, *Du coup d'État en littérature suivi d'exemples tirés de la Bible et des Auteurs Anciens*⁴.

Le premier livre de Jean Ristat, *le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne*⁵, était indexé comme «roman critique», indication qui est effacée à la publication du *Coup d'État...* Le livre se donne pour ce qu'il est, pour lui-même. Il lui suffit d'être livre pour exister comme tel, dès la couverture, car le titre est la première *phrase* du texte dont elle est provisoirement *détachée*... Avancée...

La lecture commence avec la lecture du titre qui n'est en rien un résumé du livre. Le nom même de l'auteur étant à lire, lui-même, comme les deux premiers mots du texte, une citation : "Jean Ristat". Et la suite du livre ne nous apprendra pas grand-chose de plus, je veux dire, elle ne nous apprendra rien qui puisse entrer dans un propos du savoir sur le livre. La longueur du titre étant l'indice que la phrase n'est pas disposée selon sa loi habituelle qui d'une succession élève la figure d'une unité et d'un tout.

La phrase est première en ce sens qu'elle est sans cesse reprise et effacée, chaque nouvelle phrase se substituant à l'autre qu'elle résorbe.

«Redire serait entamer la réincarnation du sens. Redire ne serait jamais que dire Dieu.» Chaque phrase donc vaut pour elle-même, dans l'instant de la profération. Pour cela, le *Coup d'État...* est un immense aphorisme sans cesse dit.

10. Élever un monument aux morts.

«Dans le drame antique les monologues, s'achevaient ordinairement par un aphorisme, une "gnômê". La gnôme est le morceau de bravoure à effet du discours, c'est elle qu'on retenait⁶.»

Le livre de Jean Ristat semble répondre en écho à cette phrase de Chklovski, se donnant comme suite infinie d'entames et de commencements mais au moment final quand seule subsiste la neume de parler. «Il dit le même. La littérature est recherche de tautologies.»

Le livre creuse son lit à la même place, comme s'il s'agissait de produire un écart ou un écartèlement : « Nous obtiendrons alors le livre identique à la pensée du livre : "le livre Blanc". Il n'y aurait plus de sens et appréhension du sens [...]. » Tel est le propos dérisoire et de *dérision* de ce livre qui n'entend pas faire place nette mais élever un monument aux morts : « Je voulais enterrer la littérature. Je ne fais que l'inaugurer. » *Tombeau de la littérature quand il s'agit de trouver la phrase à inscrire sur le couvercle du cercueil ou dessus la pierre tombale.*

« Celui qui parle ici n'a plus de visage », car pour parler il passe par la figure de l'autre : « Comment être Shakespeare, le Tasse, Dante ou Boileau ou X par décision. » Travail, patient, du masque qui emprunte à fonds perdu, qui héroïcisant le nom des Auteurs dit que l' A u t e u r n'est, à tout prendre, que le « fil(s) perdu » parmi ses pères... !

II. Sortir de la langue ?

« Jadis le dernier grec me visita il
Ne reste plus qu'à mimer ô les répétiteurs. »

Le livre s'ouvre sur un poème, qu'autrement dit, on appellerait de la prose mise en vers, et se clôt de la même façon. C'est en ce double miroir, cette mise en miroir, que se déroule le *Coup d'État...* qu'accompagnent de fausses illustrations de *son* propos par la présence de planches et de schémas imaginaires. Ainsi se livre la figure dérisoire du discours de *l'Encyclopédie*. Et nul hasard s'il se divise en promenades savamment imitées de Jean-Jacques Rousseau.

Le mot d'ordre est : désincarner le sol même du romanesque, en épuiser la figure de rhétorique, donner à entendre une parole du même qui soit répétition d'un savoir exsangue. Celui qui parle est nulle part et il narre ses déambulations : « J'avais dans un état second, je veux dire en aveugle. » Perdu dans notre forêt de Brocéliande, il semble condamné de toujours à la réitération d'un geste, d'une parole dont il est le locuteur de hasard ; il est dans le labyrinthe sans possibilité d'en sortir ; car quel monstre tuer, ne serait-ce pas soi qu'il faudrait tuer pour sortir de la langue ?

12. On ne sort pas de la langue.

«Je décide de répéter, ostensiblement, volontairement. J'accepte même de plagier. Ainsi je prends la parole, j'usurpe le sens. J'organise un rapt en plein jour. Je fais la chasse au sens tout en le déclarant mien. Ceci est mon cheval de Troie. Je prends tous les masques; je n'ai pas d'identité propre. Je me dissimule. Je ne crains pas d'être duplice. Si Dieu il y a, il n'est qu'un travesti.»

«Les sens d'un discours sont autant de masques. Supposer qu'on puisse les ôter tous n'a pas d'intérêt; hors les masques il n'y a rien.»

La *méthode* Jean Ristat dit que le «je», écrivant ou non, est une anamorphose du discours des autres, un effet de leurs mots conjugués, qui se spécifie comme *faute*, faute de sens, d'orthographe (la substitution d'une lettre à une autre ou d'un groupe de lettres à un autre...), ou *fausse note*: «Celui qui recopierait mot à mot Cervantès se tromperait, ferait quelque faute de transcription; sa vue se brouillerait soudain et quelque phrase devenant illisible il serait tenu d'inventer un sens, faute de pouvoir laisser des blancs.»

Le titre n'étant plus le «maître mot» (Jean-Claude Milner) du livre le sens devient question de hasard, et le nom de l'auteur n'est plus là pour «[rémunérer] le défaut des langues⁷». Le livre est un espace non achevé, «lieu commun de notre lecture», où nous apprenons à désapprendre. La bravoure en l'occurrence consistant à nous découvrir l'ampleur du théâtre de la langue: «En ce théâtre des personnages parlent et je n'entends pas leurs paroles.» Théâtre qui nous met en scène de l'autre côté dans le monde, où nous parlons, déambulant dans des séries infinies de signifiants. Car on ne sort pas de la langue et on sait que la folie n'est qu'un enfoncement de plus en plus grand parmi les signifiants. (Un enfoncement de la langue; un enfoncement dans la langue, dans l'organe même de la langue, récit du passage du vestibule de la bouche à l'isthme du gosier...)

On comprend alors les précautions de qui *avec soin* recopie des discours afin d'ouvrir l'espace d'une thérapeutique, autrement dit d'une rhétorique, où subrepticement on introduit les germes d'une maladie: «J'ai choisi la maladie. Nous avons maintenant à l'interpréter.»

13. *Qu'est-ce qui en moi parle ?*

«L'écrivain est un herméneute.» Non celui qui dit la conformité du monde et du sens (Dieu), qui dispose à la religion, mais celui dont la tâche consiste à accepter «la lacération du sens», qui devient *la victime* de son texte. (C'est le côté polar et tragico-comique de nos écrits modernes : ne cherchez pas, la victime est celui dont le nom figure en premier sur la couverture du livre ; ne cherchez pas le coupable est celui dont le nom figure en premier sur la couverture du livre : l'auteur, quoi !) Et pour cela il se livre à une opération de détournement dont la limite fut tracée par Spinoza : «[...] Nous nous persuaderons aisément qu'il ne va parvenir à l'esprit de personne de corrompre une langue ; tandis qu'on a pu souvent corrompre la pensée d'un écrivain en changeant le texte ou en l'interprétant mal⁸.»

Limite où nous sommes, que la littérature ne cesse de rêver de reculer ou d'abolir. Question que nous envisageons à peine. Car oui ou non peut-on corrompre une langue ? Mais on peut penser qu'à sortir d'un discours du signe, à «saisir» la langue dans son absence de modèle, quelque chose d'une langue qui serait corrompue par l'absence de Dieu se ferait jour, «quelque chose» «corrompue» où nous sommes défigurés.

Temps d'arrêt du littéraire où *quelque un* dit : «Ne suis-je pas la littérature prenant conscience d'elle-même ? Qu'est-ce qui en moi parle, et pourtant ne veut pas mourir ?»

NOTES

1. Ed. du Seuil, coll. «Change», 1969.
 2. Prière d'insérer (signé J-D) de *le Jeu des séries scéniques*, éd. Flammarion, coll. «Textes», 1976.
 3. Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, éd. du Seuil, 1978.
 4. Éd. Gallimard, coll. «le Chemin», 1970.
 5. Ed. Plon, republié précédé de *le Fil(s) perdu*, Gallimard, 1974.
 6. Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, éd. de l'Age d'Homme, 1973.
 7. Stéphane Mallarmé, *Crise de Vers*.
 8. «Autorités théologiques et politiques», in *Œuvres Complètes*, éd. Gallimard.
- P.S. : Je signale que la revue Horlieu(x) a publié, en 2000, un numéro spécial, n°16-17 «avec Jean-Claude Montel».*