



UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

TROPISMES

4

La répétition

1989

Répétition et vérité dans *Caleb Williams*

I

On sait que *Caleb Williams* fut écrit immédiatement après *Political Justice*, parce que Godwin avait besoin d'argent, et que le roman prend de ce fait l'aspect d'un "exercice d'application", où les théories politiques et philosophiques de son auteur ont la forme, plus riante et plus accessible, d'une narration. On ne s'étonnera donc pas que la question – philosophique entre toutes – de la vérité y soit posée, dès le sous-titre ("things as they are") et la préface ("But this is a truth highly worthy to be communicated to persons whom books of philosophy and science are never likely to reach"¹). Dire les choses comme elles sont, autrement dit, dire la vérité et la communiquer, tels sont les objectifs que se donne le roman.

C'est pourquoi il vaut la peine de feuilleter *Political Justice*, et de se demander quelle conception de la vérité y est mise en oeuvre. De cette lecture, on tirera deux types de conclusion. On y trouvera d'abord une conception traditionnelle de la vérité comme générale et immuable, et définie comme adéquation ("(truth) describes the real relations of things"²). C'est à cette conception, comme à un pré-supposé, que se réfère le sous titre de *CW*. Elle ne va d'ailleurs pas sans poser de problèmes, car Godwin est par ailleurs conscient de la dépendance de la vérité à l'égard de l'état présent des connaissances. Mais on trouvera aussi un passage³ où Godwin, sous forme de thèses, énonce une théorie plus originale. Nous

sommes dans le chapitre cinq du premier livre, "que les actions volontaires des hommes ont pour origine leurs opinions". De ce postulat, Godwin déduit une théorie de la vérité politique qui lui permet de formuler les perspectives du progrès de l'humanité. Cinq thèses :

- 1) Le raisonnement juste et la vérité, lorsqu'ils sont communiqués correctement, triomphent toujours de l'erreur.
- 2) Le raisonnement juste et la vérité sont communicables.
- 3) La vérité est toute-puissante.
- 4) Les vices et les faiblesses morales de l'homme ne sont pas invincibles.
- 5) L'homme est perfectible.

On voit pourquoi ceci est la théorie de la vérité *politique* : elle culmine dans la cinquième thèse, la grande et célèbre thèse godwinienne sur la perfectibilité humaine. Mais il y a aussi là une théorie de la *vérité*, qu'elle soit en acte (le raisonnement juste) ou considérée absolument, comme dans la troisième thèse. La vérité apparaît comme une force – thèse trois –, une force illocutoire – la seconde thèse nous dit qu'elle est communicable –, capable de tirer l'homme de l'erreur – thèse un.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'écart entre les thèses et les présupposés rappelés plus haut. Dans sa formulation explicite d'une théorie de la vérité comme force, Godwin estompe la différence entre vérité et certitude, et déplace l'accent traditionnellement mis sur la vérité comme adéquation (les trois thèses considèrent la vérité comme transaction plutôt que comme représentation). Je tenterai de montrer que CW fait subir aux thèses de PJ un déplacement semblable, qu'il fait apparaître un nouveau paradigme de la vérité, jamais explicitement énoncé, où la différence entre vérité et certitude devient encore plus problématique, et où la répétition s'installe.

C'est pourquoi mon second point de départ, littéraire celui-là, consistera à poser au roman la question de la vérité. Dans une première lecture, on conviendra que la vérité dans CW s'accorde bien avec les trois thèses de PJ.

Thèse 1 : lors de l'ultime rencontre entre Caleb et Falkland, elle triomphe de l'erreur et du mensonge. L'erreur de Caleb est de n'avoir pas provoqué plus tôt cette confrontation.

Thèse 2 : la vérité est en effet, de destinataire à destinataire, communicable : au juge (qui la découvre lors de cette scène

finale), à Falkland (qui finit par la reconnaître publiquement), au lecteur enfin, depuis longtemps convaincu.

Thèse 3 : la vérité est toute-puissante. Reportons-nous en effet au début du volume deux. A peine Caleb, qui vient d'apprendre l'histoire de Falkland, conçoit-il l'idée – vraie comme l'on sait – que Falkland est le meurtrier de Tyrrel, que cette idée s'impose à lui, et sa force, annihilant tout sentiment de reconnaissance, de prudence ou d'affection, emporte tout sur son passage.

Une seconde lecture, toutefois, nous fera percevoir que trois déplacements sont opérés sur ces trois thèses.

Premier déplacement – déplacement de la thèse un : la vérité ne triomphe pas (le premier épilogue du roman, qui correspond à la version manuscrite, voit Caleb mourir fou sans avoir pu convaincre personne de la culpabilité de Falkland) ou bien, si elle triomphe, c'est au prix d'un retournement. En effet, dans la version publiée, l'épilogue, moment du triomphe de la vérité et de Caleb, est aussi celui de leur défaite : Caleb justicier s'accuse de tous les péchés, et Falkland, enfin reconnu pour ce qu'il est réellement, un meurtrier, devient pour Caleb une victime et un saint. Singulier renversement : l'accusation réussie provoque l'auto-accusation de l'accusateur. Au moment où la vérité de sa culpabilité est proférée et reconnue, le coupable devient innocent. On peut trouver à cela une explication dans la stratégie politique et narrative de Godwin. Le roman contient une critique de la perversité des institutions judiciaires : le tribunal, ou le cabinet du juge, ne sont donc pas le lieu de la vérité. Parce qu'elles sont énoncées dans un lieu de mensonge, l'accusation vraie et la fausse sont sur le même plan. La confrontation finale n'est que la dernière d'une série, et jusque là le faux a triomphé. Elle est prise dans la série des répétitions, dans la structure compulsive de la confrontation judiciaire, qui ôte toute pertinence au contenu de la révélation. Ce n'est, veut nous faire sentir Godwin, que dans la rencontre de *personnes*, d'homme à homme, que la vérité peut triompher : comme l'on sait, Caleb ne sait pas utiliser, dans le second volume, l'occasion qui se présente. Au chapitre trois, lorsque Falkland, poussé à bout par ses insinuations, finit par lui poser la question brutale : "What is it you know ?", Caleb se réfugie dans le littéral : "I know nothing". De fait, il ne *sait* rien, mais il devine beaucoup (et il devine juste). Le premier déplacement nous fait donc passer de la vérité générale et abstraite à l'établissement de la vérité, dans les institutions

spécialisées de l'appareil judiciaire. Même si le tribunal est un lieu pervers et mensonger – parce que la société, dans sa présente organisation, est mauvaise – c'est pourtant aussi le lieu de la vérité, où celle-ci se dit et s'établit. En témoigne cette autre confrontation, entre Caleb et un de ces magistrats qui refusent de l'écouter. Caleb s'adresse à lui en ces termes :

And do you refuse, sir, to attend to the particulars of the charge I allege ?

Yes, sir, I do – But, if I did not, pray what witnesses have you of the murder ?

This question staggered me.

None – But, I believe I can make out a circumstantial proof of a nature to force attention from the most indifferent hearer.

I thought so – Officers, take him from the bar ! 4.

Dans cette scène, si la vérité ne triomphe pas, si elle ne permet pas de sortir du labyrinthe de l'erreur, c'est qu'elle ne peut même pas être dite, les circonstances juridiques de sa profération n'étant pas réunies – en termes de performativité, on dira qu'il leur manque la "felicity" nécessaire. Ce n'est pas la vérité qui intéresse le juge, c'est la preuve : et les preuves indirectes qu'invoque Caleb, "circumstantial evidence", sont de peu de poids au regard de l'absence de témoignage. Il y a là, d'ailleurs, une curieuse contradiction : au moment même où l'institution énonce que la vérité est une construction – la vérité, c'est ce que le jury décide – elle installe comme élément décisif de cette construction une profération de la vérité par un locuteur privilégié, le témoin ("c'est vrai parce que je l'ai de mes yeux vu"). Médiante, la vérité juridique rêve de redevenir immédiate. Mais médiante, et donc incertaine, elle reste. C'est ce que Godwin dénonce : au tribunal, la vérité ne triomphe pas toujours de l'erreur, n'est pas toujours communiquée, ne s'impose pas toujours. Le dialogue cité le montre.

Second déplacement. Dans *CW*, la vérité ne se communique pas. Nous venons de le voir : elle ne se communique pas au juge, prise qu'elle est dans un rapport de forces. Pour pouvoir dire la vérité, il faut être un sujet autorisé. Pas seulement au sens de "assermenté" : Godwin nous montre qu'il faut être *socialement* autorisé. C'est ce que dit à Caleb le vieux Collins, son second père, quand il le rencontre à la fin du roman. Collins, lui aussi – ultime déception pour Caleb – refuse de l'écouter et se justifie en ces termes :

- *But surely you owe me justice ?*

- *What justice ? The justice of proclaiming your innocence ?*

You know what consequences are annexed to that. But I do not believe I shall find you innocent. If you even succeed in perplexing my understanding, you will not succeed in enlightening it. Such is the state of mankind, that innocence when involved in circumstances of suspicion can scarcely ever make out a demonstration of its purity, and guilt can often make us feel an insurmountable reluctance to the pronouncing it guilt. Meanwhile for the purchase of this uncertainty I must sacrifice all the remaining comforts of my life. I believe Mr Falkland to be virtuous, but I know him to be prejudiced. He would never forgive me even this accidental parley, if by any means he should come to be acquainted with it⁵.

Remplaçons "innocence" et "guilt" par "truth" et "error", et voilà les thèses de Godwin déniées par Collins. La vérité ne se communique pas, elle ne triomphe pas des préjugés et idées déjà arrêtées, surtout si, et c'est là ce que Godwin veut nous dire, ces idées ont pour source la hiérarchie sociale. Je n'ose pas, dit Collins, entendre la vérité de peur de perdre ma place. Il faut donc non seulement que le sujet soit autorisé, mais que son interlocuteur le soit également. Sans destinataire ni destinataire, on conçoit que la communication devienne difficile. Godwin est bien sûr conscient, dès *PJ*, que la toute-puissance de la vérité rencontre des limites : le rapport qu'elle entretient avec l'homme qui l'énonce est comme celui du musicien à son instrument – celui-ci n'en tirera que ce que l'instrument peut donner.⁶ Il y a donc, pour parler comme Wittgenstein, un jeu de langage de la vérité, des règles d'utilisation, des situations où ce que l'on dit "compte" comme vérité, des contextes où cela a un sens de dire "x est vrai".⁷

On pourrait croire cependant que, dans *CW*, la vérité est au moins communiquée au lecteur, qui sait dès le début du volume deux que Falkland a tué Tyrrel. Mais est-ce la *vérité* qui lui est communiquée et le persuade ? Convaincu, le lecteur l'est. Mais pourquoi pas trompé ? Car l'"historien"⁸ qu'est Caleb se présente dès le premier paragraphe du roman comme un avocat : il nous dit et son innocence et qu'il a un persécuteur. Notre bienveillance est donc bien vite captée, et par un sophisme. La dernière phrase de ce premier paragraphe nous dit en effet ceci : "My story will at least appear to have that consistency, which is seldom attendant but

upon truth."⁹ Si Godwin soutient dans son sous-titre une théorie de la vérité comme adéquation, Caleb adopte une conception de la vérité comme cohérence. Les deux ne sont guère compatibles. Cette contradiction, rendue manifeste par la proximité des deux textes, doit nous faire dresser l'oreille. Le roman est donc le mémoire écrit par Caleb pour défendre sa réputation, une pièce versée au dossier pour influencer le jugement de la postérité. Au regard de la vérité, cela le met dans la même catégorie que le livre récemment écrit par Christine Villemin. Le lecteur peut donc craindre d'être manipulé par Caleb, et bien sûr il l'est. Certes, ce n'est pas toujours dans le sens qu'on pourrait croire (on verra plus tard qu'on nous insinue que la certitude de Caleb est erronée, alors qu'elle est juste). Mais on peut néanmoins avoir des doutes sur la vérité proclamée à la fin du roman. Dans les dernières pages en effet, Falkland avoue, donnant ainsi ce témoignage, cette vérité enfin immédiate dont rêve la justice : la vérité sur un plateau, et qu'on n'a plus la lourde tâche d'établir. Mais cet aveu n'est-il pas douteux ? On peut en effet avoir des doutes sur une auto-accusation si

- a) la personne qui s'accuse est un menteur invétéré,
- b) si elle n'a pas tous ses esprits,
- c) si elle est à l'article de la mort et
- d) si ses aveux lui sont dictés par la pression ou la persécution, physique ou morale.

Je remarque que Falkland ne correspond pas à l'un de ces cas, mais aux quatre à la fois. C'est un menteur : il a déjà deux fois, dans les mêmes circonstances, sous serment, dit exactement le contraire. Qu'est-ce qui nous assure qu'il dit cette fois la vérité ? Il est si malade qu'il meurt quelques heures après la confrontation. Caleb en le revoyant le reconnaît à peine, tant son visage est marqué par la souffrance morale : il n'est plus lui-même, et n'a peut-être donc plus tous ses esprits. Enfin, nous savons bien qu'il n'est pas seulement persécuteur, mais qu'il a été et se sent toujours persécuté par Caleb, qui le contraint à la répétition de ses comparutions en justice. On comprend qu'il puisse, comme on dit, craquer. Et même si l'on croit à la sincérité du dernier aveu de Falkland (et, en un sens, comment ne pas y croire, puisqu'il répète l'aveu fait au livre deux, d'homme à homme, à Caleb), on n'échappera pas au fait que cet aveu n'existe que dans la plaidoirie de Caleb, qu'il est pris dans le cercle de la narration, qui n'est que l'abyme de ce que Wittgenstein appelle "le cercle de la vérité" :

191. *Mais si tout parle pour une hypothèse, et rien contre, est-elle certainement vraie ? On peut la désigner comme telle. – Mais va-t-elle certainement coïncider avec la réalité, avec les faits ? – En posant cette question, tu es déjà en train de te mouvoir dans un cercle.*

192. *La justification, cela existe certes ; mais la justification a un terme.*¹⁰

Troisième déplacement. Ce n'est pas, dans *CW*, la vérité qui est toute puissante, c'est la certitude. Si l'on relit le début du volume deux, on se rend compte que la certitude de Caleb ("c'est Falkland qui a tué Tyrrel") est une intuition aveuglante, mais qui n'a aucune justification, et se transforme immédiatement en idée fixe. Cette certitude n'est donc vraie que par hasard, et ne peut être conçue comme une vérité traditionnelle. A ce moment là, Caleb n'a aucune raison même de soupçonner Falkland. Dans le reste du roman, d'ailleurs, il n'obtient jamais la moindre preuve contre lui (d'où la réponse embarrassée au juge, citée plus haut). Il ne parvient pas à ouvrir le coffre dont on pense qu'il contient la clé de l'énigme, parce que Falkland l'interrompt (c'est la catastrophe-renversement de la tragédie de Caleb, qui de maître le fait devenir esclave). Plus tard, bien plus tard, juste avant l'épilogue,¹¹ il dira en avoir deviné le contenu, mais rien ne nous dit qu'il a deviné juste. Au moment de la révélation, qui est, dans tout roman policier qui se respecte, le temps de la preuve, clé de voûte de la démonstration du détective, nous n'avons que des conjectures hasardeuses. Le seul élément qui soutienne la certitude de Caleb, et il survient assez longtemps après que l'idée fixe s'est emparée de son esprit, c'est l'aveu de Falkland : aveu de menteur comme nous l'avons vu, vite rétracté en public, et concernant des faits pour lesquels l'accusé a déjà été acquitté.

Cette certitude de Caleb, le lecteur finit par la partager, et pourtant plusieurs éléments devraient l'amener à en douter. D'abord le fait qu'il s'agit d'une idée fixe, ce dont Caleb lui-même est conscient ("In fine, the idea having once occurred to my mind, it was fixed there for ever"¹²). Plus insidieux est le jeu sur les narrateurs auquel se livre Godwin. Dans le livre un en effet, Collins a raconté à Caleb l'histoire de Falkland. Mais cette histoire, Caleb nous dit que, pour gagner en clarté et en temps, il va nous la relater lui-même. Ayant accompli sa fonction testimoniale en nous disant d'où il tire son information, le

narrateur remplit sa fonction principale, qui est de narrer. Mais cela introduit bien sûr l'ambiguïté de tout discours indirect, et fait qu'on ne sait plus très bien qui parle – OEdipe a dit que sa mère était belle.¹³ Ou plutôt, le lecteur a tendance à penser que Caleb reprend à son compte les opinions de Collins, autrement dit qu'il est convaincu de la vertu de Falkland. Mais au chapitre 12, juste après la narration du meurtre de Tyrrel, Caleb en revient au discours direct : "I shall endeavour to state the remainder of this narrative in the words of Mr Collins. The reader has already had occasion to perceive that Mr Collins was a man of no vulgar order ; and his reflections on this subject were uncommonly judicious."¹⁴ Il y a là un effet de leurre, que le lecteur attentif ne peut manquer de percevoir : derrière les politesses adressées à Collins, Caleb l'historien prend ses distances. Or, ce que Collins nous narre, avec ses propres mots, c'est la rumeur qui accuse Falkland du meurtre, sa défense et son acquittement par ses pairs, et la découverte du "vrai" coupable, que la justice condamne, Hawkins. Certes, la défense de Falkland laisse apparaître qu'il a un mobile, puisque Tyrrel l'avait publiquement agressé et humilié peu de temps avant le crime, mais la cohérence psychologique du personnage, la sympathie que lui manifeste Collins le narrateur, et la découverte d'indices matériels (*forensic evidence*) accablant Hawkins emportent la conviction. La rumeur qui accuse Falkland est sans fondement : énonciation diffuse, sans énonciateur, et donc énoncé vicié. Le "vote of thanks" des pairs de Falkland, qui met fin à cette rumeur, est au contraire une énonciation autorisée et réussie.

Quel est le résultat de cette mise en scène énonciative compliquée ? Elle a bien fonction de leurre : elle nous fait partager la conviction générale de l'innocence de Falkland ; mais elle nous indique aussi discrètement la distance que prend Caleb. Elle nous fait apparaître la certitude de Caleb, qui naît au terme du récit de Collins, comme folle et paranoïaque, mais elle nous prépare à la reconnaître pour vraie, au fil des persécutions de Caleb. Bref, elle met en scène cette contradiction : la certitude de Caleb est à la fois folle et vraie. Situation bien décrite par Freud, qui nous dit qu'à l'origine de la certitude délirante du paranoïaque il y a toujours un élément de vérité.

II

Cette contradiction n'est pas sans conséquences. On pourrait croire en effet au premier abord que la question de la vérité dans *CW* est réglée par une mise en abyme simple : la vérité *du* roman, sa capacité à nous décrire les choses comme elles sont, est représentée symboliquement *dans* le roman par une vérité ("Falkland a tué Tyrrel") qui est cachée et que le héros découvre. *CW* est alors l'ancêtre du roman policier le moins imaginaire.

Mais la certitude du héros n'est une vérité que de hasard. L'abyme alors s'inverse, et la vérité du roman se trouve mise en cause. Son objet n'est plus la vérité des choses, mais les procédures institutionnelles de construction de la vérité. Le roman nous indique, en abyme, que la vérité se construit comme une fiction, dans une fiction.

Car elle se construit, et dans la répétition. De fait, *CW* est criblé de répétitions.

A) Tout se répète. Falkland tue deux fois, Tyrrel, de sa main, et Hawkins, en ne se dénonçant pas. Caleb fait à Falkland ce que celui-ci a fait à Tyrrel : il est cause de sa mort. La répétition ici se complique, puisqu'elle met en jeu une permutation des acteurs. La scène (au sens théâtral) cruciale du roman, la confrontation judiciaire, suivie ou non d'emprisonnement, est indéfiniment répétée : entre Tyrrel et Hawkins, qui se ruine en intentant un procès à son *squire*, entre Miss Melville et Tyrrel, qui la fait emprisonner pour dettes, entre Caleb et Falkland enfin, avec l'inversion bien connue de la relation entre persécuteur et persécuté. Dans le volume trois, consacré à la traque de Caleb par les agents de Falkland, les événements suivent un schéma plusieurs fois répété : fuite de Caleb, qui est sur le point d'échapper définitivement à ses poursuivants (par exemple en s'embarquant pour l'Irlande) lorsqu'il est repris. De même l'emprisonnement de Caleb est interrompu par son évasion (trois fois) ou sa mise en liberté inattendue ; mais à peine libéré, il est de nouveau traqué.

Ce dernier exemple mérite commentaire. Car s'il est logique que Caleb évadé soit poursuivi par ses gardiens, pourquoi donc Falkland, après l'avoir fait poursuivre, le fait-il libérer (car c'est bien lui qui est la cause de ces libérations et d'une des évasions) pour relancer illico la traque ? Est-ce la répétition du jeu du chat et

de la souris, où le chat est incarné par Gines, l'instrument de Falkland ? Sans doute faut-il plutôt chercher la solution dans la contradiction qui ronge Falkland : le souci de sa réputation, qui lui fait persécuter Caleb, est contre-balancé par la *benevolence* qui le lui fait libérer. Il apparaît en tout cas que cette répétition est un symptôme, qu'elle a quelque chose de compulsif.

B) La répétition est particulièrement symptomatique au moment crucial de la certitude de Caleb. Que celle-ci soit effectivement cruciale nous est indiqué par une répétition intertextuelle. Cette certitude folle, et néanmoins vraie, a son équivalent dans *Frankenstein*, lorsque Victor rentrant à Genève et apprenant la mort du petit Willam son frère s'écrie immédiatement : "c'est le monstre qui l'a tué !". La chose est vraie, mais il n'a aucune raison d'en être convaincu – il est seulement inspiré par le sentiment d'une culpabilité encore vague. Du père à la fille, donc, la structure se répète : la répétition est une façon de vivre sa névrose familiale.

Mais la répétition de la certitude de Caleb n'est pas uniquement intertextuelle. L'idée le hante (elle se répète sans cesse dans son esprit), et par un reste de conduite traditionnelle, il cherche à mettre sa certitude à l'épreuve, à la vérifier. Le problème est qu'il n'arrive pas à s'arrêter : la vérification est sans fin, toujours répétée, et se transforme vite en fuite en avant :

*I know not how to make the state of my mind at that moment accurately understood. When one idea has got possession of the soul, it is scarcely possible to keep it from finding its way to the lips. Error, once committed, has a fascinating power, like that ascribed to the eyes of the rattle snake, to draw us into a second error.*¹⁵

Voilà l'erreur, et non la vérité, qui devient toute puissante – sa puissance gît dans son pouvoir de provoquer la répétition. Et celle-ci va plus loin. Un des procédés trouvés par Caleb pour vérifier la culpabilité de Falkland¹⁶ lui a sans doute été inspiré par *Hamlet* : lors d'une discussion en apparence innocente sur Alexandre le Grand, il raconte sous le couvert d'une fiction le crime de Falkland à son auteur. La confusion de celui-ci éclaire Caleb, comme celle de Claudius convainc Hamlet. Mais contrairement à Hamlet, qui juge l'expérience probante, Caleb, qui est sans doute plus fou, ne peut s'empêcher de la répéter deux autres fois.¹⁷ Plus que fou, il est possédé par sa certitude, cette vérité qui devrait être

une erreur. Il ne maîtrise pas la vérification, c'est celle-ci qui le maîtrise.

C) Ce qui est répété, c'est toujours le même procès, celui de Falkland. Le caractère symptomatique de cette répétition est manifeste, pour deux raisons. Falkland a été acquitté par ses pairs (même si le procès était informel), et Caleb ne peut s'empêcher de revenir sur une chose jugée. Il ne fait d'ailleurs que répéter une accusation déjà folle et vraie, celle de la rumeur. Chaque fois que l'accusé est Caleb, le procès n'a pas lieu (parce que Falkland le fait évader) ou doit être abandonné (parce que personne ne vient témoigner contre lui). Par contre, chaque fois que Caleb est traîné devant un magistrat, c'est de la culpabilité de Falkland qu'il est question.

Je conclus sur cette répétition. Son objet est une certitude, qui finit, à force d'être répétée, par devenir vérité, c'est à dire qui finit par être reçue comme telle par d'autres que Caleb, par être communiquée. Ici commence à apparaître une structure ; l'échec de toutes ces répétitions sauf la dernière est dû au fait que ce sont des tenant-lieu de la scène archaïque de la confrontation¹⁸, qui a lieu à la fin, enfin, et fait éclater la vérité. La vérité communiquée, triomphante et toute-puissante que décrit Godwin ne se donne que dans ce qu'on appelle "le moment de conclure"¹⁹, moment où, devant l'accumulation des indices ou des arguments, on passe par intuition à l'étape supérieure, où l'on parvient, dans des conditions de *felicity* enfin réunies (ici, à la face du coupable) à l'assertion. Avant son emprisonnement, Caleb n'arrive pas à énoncer en présence de Falkland la proposition vraie : il ne peut que lui faire sentir un "je sais que...", qui camoufle la vérité et le rend peu crédible aux yeux de l'auditoire. Après son emprisonnement, Caleb parvient à dire cette phrase, mais ce n'est pas à Falkland qu'il la dit, et la vérité est alors sans force.

La répétition dans *CW* fait donc apparaître une *structure de la vérité* qui a les trois caractéristiques suivantes :

- 1) La vérité est ce qui éclate à la fin, au moment de conclure, dans l'intuition vraie.
- 2) La vérité est une force qui circule et s'inverse (parce que Caleb n'arrive pas à dire la vérité, la force est transférée aux affirmations de Falkland, qui passent pour vraies, qui sont la vérité construite par l'appareil judiciaire).

3) La vérité est proférée dans un moment archaïque et les répétitions en sont les tenant-lieu.

La tragédie de Caleb est que l'intuition vraie lui vient trop tôt, bien avant le moment de conclure. Dans le roman, les propositions 1 et 3 forment contradiction, ce qui provoque l'inversion mentionnée dans la proposition 2.

Et bien sûr ces trois thèses correspondent aux thèses de Godwin, dont elles sont le déplacement, thèse pour thèse. La vérité qui éclate à la fin est cette vérité triomphante capable de guider l'homme à travers le labyrinthe de l'erreur. La vérité qui circule est une force communiquée (la force illocutoire, sinon le contenu locutoire, est transmise). Et cette vérité archaïque qui détermine la série des répétitions a quelque chose de la toute-puissance de la vérité godwinienne.

III

Ces trois thèses ne semblent correspondre à trois modèles de la vérité, que je vais évoquer.

A) Thèse 1. Le paradigme de la vérité qui domine dans les sciences de la nature, ce qu'on appelle le paradigme galiléen, a les caractéristiques suivantes, que je simplifie grossièrement. D'abord une procédure : on émet des hypothèses, on les vérifie, et alors seulement on les tient pour vraies (il s'agit là d'un idéal plutôt que d'une pratique réelle, si l'on en croit la critique de Feyerabend²⁰). Ensuite, la vérité est obtenue par subsomption d'un phénomène sous une loi (il n'y a de science que du général). La vérité ainsi conçue est générale, abstraite, formalisable (mathématisable). Elle a un rapport avec la répétition : la caractéristique principale du phénomène est qu'il est réitérable, ce qui veut dire qu'il existe en plus d'un exemplaire, et que l'expérience qui l'observe ou l'analyse est répétable. Prouver, c'est donner à d'autres les moyens de répéter : l'échec de Lyssenko trouve là son explication. Ce paradigme se passe de la certitude : la procédure va de l'hypothèse à la vérité. La certitude n'est que le sentiment psychologique causé par la vérification réussie : elle n'a d'intérêt que pour les psychologues.

Mais ce paradigme suscite deux sortes de difficultés, car la certitude refoulée fait retour en deux endroits : dans les fondements, dans la conclusion. La première est due au paradoxe de la vérification : qui vérifie ma vérification ? Si l'on veut atteindre un fondement, il faut un saut qualitatif, dans des certitudes non vérifiables justement. Ce sont ces certitudes qu'explore Wittgenstein dans ses aphorismes. La proposition "ceci est ma main" n'est pas une hypothèse, et n'a pas à être vérifiée. Pour Wittgenstein, il y a des vérités qu'on ne vérifie pas mais qu'on apprend (dont on apprend les jeux du langage). Il y a des vérités qui se montrent, mais ne peuvent se dire. C'est sur ces fondements que l'on érige les vérités galiléennes, sur eux que porte la seule certitude, car il ne sert à rien de dire : " je sais que ceci est ma main".

La certitude concerne aussi la conclusion. La description que j'ai donnée du paradigme galiléen provient d'un article de l'historien italien Carlo Ginzburg, "Spie"²¹. L'objet de l'article est la description d'un second paradigme, que Ginzburg appelle paradigme *indiciaire*. Il trace une grande fresque historique et sociale, qui va des techniques des chasseurs, préhistoriques ou contemporains, aux pratiques divinatoires antiques, à certains procédés de l'histoire de l'art (la technique d'attribution connue sous le nom de morellisme), à la sémiologie médicale et, plus près de nos intérêts, à l'interprétation psychanalytique, aux déductions de Sherlock Holmes et à la science historique. Toutes ces activités ont en commun de parvenir à l'établissement de la vérité au sein du paradigme indiciaire. Deux exemples suffiront. Dans la seconde moitié du 19^e siècle, le critique d'art italien Giovanni Morelli bouleversa l'histoire de l'art, plus particulièrement la critique d'attribution. Pour savoir de qui est un tableau, il faut d'après lui considérer non les caractéristiques les plus massives et les plus délibérées (thème, composition, couleur, etc.) mais les plus minuscules et les plus automatiques : ce qui caractérise Botticelli, c'est la façon unique qu'il avait de représenter les oreilles, qui est presque une signature. Dans son analyse de la Flagellation d'Urbino, de Piero della Francesca²², Ginzburg utilise lui-même, non la critique morellienne, mais ce paradigme : il interprète des indices, parfois minuscules (pourquoi un des personnages est-il barbu, un autre déchaussé ?), pour aboutir à des conclusions surprenantes. Second exemple, les *Détections fictives* de Milner²³.

Dans le premier des trois textes du recueil, Milner aboutit, par interprétation d'indices, à la conclusion que le ministre, dans "La lettre volée" de Poe, est le frère de Dupin, ce que bien sûr le texte ne dit pas. Au sein de ce paradigme indiciaire, la procédure est donc la suivante : collecte et analyse d'indices, intuition-illumination et conclusion-vérité. On voit la différence avec le paradigme galiléen : l'un était général, l'autre est individuel (la conclusion indiciaire ne vaut que pour un cas individuel) ; l'un était abstrait et mathématisable, l'autre est concret (il est enseigné dans des rites d'initiation, il suppose un savoir-faire appris, un tour de main : on apprend, lorsqu'on chasse, à lire les traces) ; l'un était absolu, l'autre est aléatoire (l'intuition qui conclut donne une certitude avant une vérité : rien ne me dit que je verrai jamais la biche dont je suis sûr d'avoir lu les traces ; si je la vois, cette vérité est une confirmation, un surcroît, plutôt que l'objet même de ma construction). Bref, l'un était quantitatif, l'autre est qualitatif.

Cette façon d'atteindre la vérité a trois caractéristiques intéressantes.

a) Elle fait appel à l'intuition, mais seulement au moment de conclure. C'est ce que Ginzburg appelle l'intuition basse, le passage de l'inconnu au connu après accumulation d'indices. Il l'oppose à l'intuition haute, l'intuition mystique, où la vérité est donnée totalement et immédiatement.

b) Elle fait appel au concret social, celui de l'apprentissage, des rites d'initiation, et résiste à l'abstraction et à la dématérialisation.

c) Elle interpelle des individus en tant qu'individus : un des exemples les plus frappants du paradigme indiciaire est le système anthropométrique de Bertillon, ou les empreintes digitales, technique inventée par Galton.

Ginzburg ajoute que le roman relève lui aussi du paradigme indiciaire. Il le décrit en effet (et pas seulement le roman policier) comme un système d'indices et de manipulations qui annoncent et retardent le moment de conclure, le moment où le lecteur sait enfin qui a commis le crime, ou qu'ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants. De fait, les codes herméneutique et sémique exposés par Barthes dans *S/Z* se présentent bien comme des constructions à partir d'indices. Le roman policier est donc pour Ginzburg le roman par excellence, depuis le conte populaire des trois fils du roi de Serendip, qui excellaient dans l'interprétation d'indices, jusqu'à

Poe, Gaboriau et Conan Doyle, en passant bien sûr par *Zadig*. Il étend même le paradigme au roman mimétique bourgeois du 18^e siècle, dans lequel il voit l'héritier des rites d'initiation indiciaires.²⁴

Voilà que *CW*, roman du 18^e, est l'incarnation même du paradigme indiciaire. Et que le roman participe effectivement de ce paradigme est clair. Du conte des trois fils du roi de Serendip, Horace Walpole tira le vocable "serendipity", "the faculty of making happy and unexpected discoveries by accident", illustration privilégiée du paradigme. Or Caleb, comme Victor Frankenstein, fait preuve de *serendipity* : ce sont même cette faculté curieuse et cette répétition qui ont été mon point de départ. Avec une différence toutefois. La *serendipity* des deux héros leur permet bien de découvrir la vérité par hasard et contre toute attente, mais cette faculté n'est pas heureuse, ni dans ses conséquences matérielle, ni dans les sentiments qu'elle inspire à ceux qu'elle saisit. Bien au contraire, elle fait leur malheur. Certes, elle marque l'insertion du héros dans le paradigme. Une fois possédé par sa certitude, Caleb cherche des indices ("I was excited accurately to compare my observations and study the inferences to which they led" – on notera bien sûr que les termes rationnels "compare", "observations", "study" et "inferences" sont dominés syntaxiquement par le terme émotif "excited", même si celui-ci est ambigu²⁵). La thèse qu'il espère défendre devant le juge est, comme nous l'avons vu, fondée non sur des témoignages mais sur "circumstantial evidence", c'est-à-dire une accumulation d'indices. Dans cet esprit, on considérera la confrontation orale, dont j'ai dit l'importance pour l'irruption de la vérité, comme la représentation dramatique du moment de conclure. Il reste néanmoins que cette *serendipity* est néfaste. Nous avons vu pourquoi : la certitude vient trop tôt à Caleb, et la vérité conclue d'indices n'a nul besoin d'être répétée. Il y a bien contradiction entre les propositions 1 et 3 : la vérité qui a sans cesse besoin d'être répétée, c'est la vérité de l'*archè*, non la conclusion. Voilà que Caleb devient un Sherlock Holmes obsédé et compulsif.

B) Je considère donc la thèse trois : que la vérité est archaïque, et répétée compulsivement. Ce type de conception de la vérité est caractéristique de la psychanalyse. Le lien entre vérité et répétition, on le trouve, entre autres, dans la théorie freudienne de la séduction. Un trauma post-pubertaire produit la répétition

incessante qui constitue le symptôme, parce qu'il réactive un événement infantile, lui-même lié à un événement préhistorique (fantasme originaire, ou ce que Freud appelle la "constitution sexuelle"²⁶). La répétition n'a donc pas de fin, ni vers l'avenir, ni vers le passé, puisque l'événement infantile est lui-même une répétition. La vérité est donc archaïque, parce qu'infantile et préhistorique ; et elle est mythique, puisque la scène de séduction correspond non à un événement réel, mais à un fantasme (elle est irréelle, mais elle est vraie : toute la théorie psychanalytique de la vérité est là ; cf. la polémique de Masson contre Freud²⁷) ; enfin elle est indicible en tant que telle : le fantasme est une phrase nécessairement transformée²⁸.

Mais il existe chez Freud un autre type de répétition, qui semble mieux convenir à *CW*, la répétition liée à la pulsion de mort, c'est-à-dire la répétition compulsive d'un événement douloureux ou désagréable. Ainsi, dans le volume deux, lorsque Caleb persécute Falkland, il sait que ce qu'il fait est moralement condamnable, extrêmement dangereux, et pénible pour lui autant que pour Falkland : il ne le fait que parce qu'il ne peut s'empêcher de le faire. Cette fuite en avant n'a d'autre terme que la mort : celle de Falkland dans la version publiée, celle de Caleb dans le manuscrit. La vérité, donnée dans l'intuition et poursuivie avec l'acharnement de toute répétition compulsive est donc mortifère.

Mais il n'est pas sûr que les deux conceptions freudiennes de la répétition soient si différentes. Peut-être, dans le cas de Caleb, le fantasme ou l'événement infantile sont-ils bien liés avec la mort. La proposition que j'ai qualifiée de "vérité", "Falkland a tué Tyrrel", tient lieu d'événement traumatique post-pubertaire : elle *dit* une mort, et engage la série des répétitions où, comme on l'a vu, Caleb n'arrive pas à la *redire*. Il n'y parvient que dans la confrontation finale, mais cette énonciation est dévastatrice, car à peine dite, la proposition s'inverse, et devient "Caleb a tué Falkland", provoquant chez Caleb désespoir et dégoût de soi. Comme si la confrontation, comme une analyse qui tourne mal, avait fait réapparaître trop brutalement un fantasme ravageur (non résolu par son énonciation) et un événement infantile lié à la relation à deux (un de ces cas où "de deux l'un est de trop") et au désir de mort. Situation oedipienne, qui fait de Falkland le père de Caleb, comme Frankenstein est le père du monstre. Je pourrais, par une détection fictive, tirer cela vers le roman familial au sens

freudien : Caleb est le fils de Hawkins, persécuté par Tyrrel et tué par Falkland – il lui ressemble d'ailleurs ; plus convaincant : Caleb est le fils naturel de Falkland, ce qui explique et l'intérêt que lui manifeste celui-ci, et le fait qu'ils ne peuvent se débarrasser l'un de l'autre. Dans l'univers romanesque du 18e, un tel roman familial est profondément vraisemblable : Caleb est trop talentueux pour être simple domestique, et quelque *deus ex machina* le tirera bien de sa condition servile à la fin du roman, comme il élève socialement Joseph Andrews et Tom Jones. Mais il y a ici un obstacle : non seulement la confrontation finale est un affrontement et non une reconnaissance, mais Caleb est doté d'un père, bien vite décédé, mais dont il n'apparaît jamais comme le fils simplement adoptif. Ma détection fictive n'a d'ailleurs nul besoin d'être vraie pour être active, pas plus que la scène de séduction n'a besoin d'être réelle pour être vraie. Même absent, le roman familial structure les relations entre Caleb et Falkland, explique leur intensité, rend compte des retournements affectifs (amour/haine) et de la chaîne des répétitions. Structuralement, la vérité archaïque du texte, sinon de la biographie de Caleb, est : "Falkland est le père de Caleb." Le fantasme originaire, l'événement traumatique réactivant et la série des répétitions s'expliquent alors : ils ne font que transformer l'expression fantasmatique "le meurtre du père" de génitif objectif ("moi, Caleb, je veux tuer mon père") en génitif subjectif ("Falkland, le père, a tué Tyrrel"). Quand la vérité archaïque éclate dans la réalité ("moi, Caleb, j'ai effectivement tué Falkland"), on comprend qu'elle ait des effets dévastateurs. Bien entendu, la vérité oedipienne de Caleb n'est guère originale (c'est peut-être bien là ce qui accroche tellement le lecteur) : tout cela est déjà écrit, comme origine des sociétés humaines, à la fin de *Totem et Tabou*.

C) Ce que je viens d'illustrer, ce n'est pas seulement l'archaïsme de la vérité, c'est aussi sa force. Voilà qu'apparaît la thèse 2, où la vérité est une force qui circule et s'inverse. Cette proposition dérive de la première : archaïsme, circulation et force forment système. Une illustration le montrera, que je tire de l'ouvrage de J. Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts*.²⁹ Il s'agit d'un ouvrage d'ethnologie sur la sorcellerie dans le Bocage. Avec, au départ, un parti-pris : prendre la crise de sorcellerie au sérieux, ne pas en faire un objet de risées, ne pas la réduire à un symptôme d'arriération culturelle, à de simples simagrées, dans lesquelles

quelques charlatans trompent éternellement des cohortes de gogos plus ou moins abrutis par l'alcool. Il y a bien des ensorcelés, et qui en souffrent, parfois jusqu'à la mort, et il y a bien des désorceleurs, et qui parfois réussissent à les aider. Il devrait donc y avoir aussi des sorciers à la source de cette crise. Le problème est que l'ethnologue est bien forcée de reconnaître que de sorciers il n'y a point. Non seulement parce que personne ne s'avoue sorcier, mais parce qu'on peut raisonnablement penser que les pratiques imputées au sorcier n'ont en fait été accomplies par personne. Curieuse structure, où de l'affect, du désir de mort, circule et produit des effets, mais où la cause, la vérité du processus est absente. Le sort est une parole jamais réellement dite, mais qui conditionne par sa circulation toute la chaîne – bien réelle – de la crise de sorcellerie. Celle-ci a des effets mortels, mais elle a pour source une fiction : sa vérité est un faux.

Il faut décrire la structure et le déroulement de la crise. Chaque homme possède un territoire vital (son propre corps, ses terres, sa femme et ses enfants, ses bêtes) et une force vitale qui investit ce territoire, et qui, dans le cas normal, s'y limite. Le sorcier (qui n'existe pas – mais je suis en train de décrire une structure mythique) a un excès de force vitale, qui déborde de son territoire et investit celui d'un de ses proches par la géographie et/ou les liens du sang. L'ensorcelé, dont le territoire est envahi, subit alors une perte de force vitale, captée par le sorcier : sa femme tombe malade, ses vaches ne donnent plus de lait, son tracteur tombe en panne, ses récoltes pourrissent sur pied. Au départ, il ne fait pas attention à ces coïncidences, à ces répétitions. Un jour pourtant un annonciateur, parent ou ami, attire son attention en prononçant la formule "tu es ensorcelé". Cette phrase une fois proférée, le paysan malchanceux devient effectivement ensorcelé (singulier pouvoir performatif). Seul un désorceleur le tirera de là, en s'interposant entre le sorcier et lui, et en renvoyant, dans un combat à mort, sa force vitale impérialiste au sorcier : le désorceleur est une sorte de miroir réfléchissant. C'est lui qui se livre à ces pratiques que nous connaissons bien : faire chauffer du gros sel dans une poêle, piquer des épingles dans une poupée, etc... Elles n'ont au reste aucune importance, et varient à l'infini. Ce qui compte, ce sont les mots, ceux bien sûr que le désorceleur dit à l'ensorcelé, et qui peuvent dénouer la crise, c'est-à-dire canaliser ce

désir de mort qui circule et s'inverse, cette vérité portée par la parole.

On voit donc pourquoi il n'y a pas de sorcier. La série des malheurs ne devient série que par après-coup, dans l'annonciation. Et le sorcier, c'est l'ensorcelé qui le nomme en retrouvant par anamnèse des événements anodins qu'il transforme en indices ("il m'a regardé d'un drôle d'air ; il a touché ma vache en disant 'voilà une belle bête', trois mois après, elle était malade"). Caleb Williams et Victor Frankenstein, dans leur certitude, se comportent comme des ensorcelés. Il y a donc au départ de la crise une absence, une non-réalité, qui devient par après-coup certitude, et que sa force, ses effets dans la réalité, transforment en vérité. Et ce parce qu'effectivement il y a de la parole qui circule, et qu'il y a des situations affectives où "de deux l'un est de trop", c'est-à-dire des situations de combat à mort.

Voilà une conception somme toute pragmatique de la vérité (la théorie du désorceleur est vraie parce qu'elle est toute-puissante) où se nouent à la notion de vérité celles de force, de fiction et de langage. Car le sorcier finit par exister, dans l'accusation du désorceleur (et parfois dans les agressions, qui au début doivent lui paraître incompréhensibles, de l'ensorcelé fou de rage et de douleur). Et le sorcier accusé a le choix entre trois positions. Celle du mort d'abord : toute chasse aux sorcières se termine là. Dans le Bocage des années soixante-dix, il n'y a plus les bûchers de Salem, mais Favret-Saada cite le cas d'une femme qui, accusée de sorcellerie, est littéralement morte de peur quelques mois après dans un hôpital psychiatrique. La seconde est la dénégation : refuser de croire aux sorciers. Défense qui ne met pas fin à la circulation de l'affect, et se teinte vite de *verleugnung* freudienne ("je sais bien que je ne crois pas aux sorciers, mais quand même..."). La troisième est la fiction, c'est à dire l'inversion et la réécriture : le sorcier se fait ensorcelé ; il produit une fiction, qui a pour fonction d'enfouir l'épisode archaïque dans l'oubli et de reconstruire une histoire. On voit que cette solution est grosse de répétitions vituelles, c'est-à-dire d'inversion et de circulation de la vérité.

Ce qui m'intéresse ici, bien sûr, c'est qu'on perçoit une conception de la vérité qui n'est guère galiléenne, une conception de la vérité propre au récit – qui fait de celle-ci un élément du récit, un effet narratif – et qui distingue le fictif du faux. Bien que fondé

sur une fiction (celle de l'existence du sorcier) le récit du désorceleur exprime une vérité, celle du désir du sujet, de son destin. Il a donc des effets dans le réel. En abyme, tout récit produit des effets semblables, même s'il n'est pas, comme *Dracula*, l'histoire au sens strict d'une crise de sorcellerie. Je peux donc voir dans *CW* l'ébauche d'une telle crise. Nous assistons à un combat à mort entre Caleb et Falkland. Un sort, jeté sur Caleb, circule : "c'est moi qui ai tué Tyrrel". Caleb triomphe que lorsqu'il parvient à retourner cette parole contre Falkland, son sorcier : c'est là le rôle de la confrontation ; la formule doit être dite à la face du sorcier, il ne sert à rien de la dire à une tierce personne, ou à la cantonade. Bien sûr, Falkland n'est pas sorcier, puisqu'il n'y a pas de sorcier. Ou plutôt, pas de sorcier qui ne soit aussi ensorcelé : son sorcier à lui, c'est d'abord Tyrrel, tout comme il est le sorcier de Tyrrel (d'où la rage impuissante de celui-ci, qui culmine dans une agression physique, et la multiplication des situations où de deux l'un est de trop) ; mais son sorcier, c'est aussi le Caleb du volume deux, qui l'envoûte et le persécute, cherche à se procurer des objets personnels, par exemple un mouchoir ou une chemise serrés dans un coffre, afin sans doute de se livrer à de douteuses pratiques. Bref, si *CW* est une crise de sorcellerie, c'est parce que la vérité y est une force qui circule, s'échange et s'inverse.

Il y a là une structure plus générale que celle de la sorcellerie ; celle du don, qu'analyse Marcel Mauss dans son célèbre essai.³⁰ On peut en effet décrire les relations entre Caleb et Falkland en termes de don. Avant l'aveu de Falkland, Caleb est le maître du jeu. Il cherche une preuve, il veut s'emparer d'un savoir que Falkland lui refuse. En termes de don, il y a échec de part et d'autre : on ne doit pas prendre, on ne doit pas refuser de donner. L'échec de Caleb, qui le condamne à la répétition, se lit dans le fait que ses découvertes ne sont jamais probantes, ne sont que "circumstantial evidence" ; la preuve se refuse à lui dans la scène du coffre. Mais il y a aussi échec pour Falkland : il est persécuté, rendu malheureux et presque fou (il souffre de crises de mélancolie, pendant lesquelles ses domestiques le surveillent discrètement, car ils craignent qu'il n'attente à ses jours).

Falkland retourne la situation en donnant librement ce que Caleb veut prendre : la vérité. Son aveu est juridiquement nul, car il n'a pas de témoin, mais dans le droit primitif qu'évoque Mauss, il constitue bien un don. Ce don gratuit lui assure la domination et

condamne Caleb à être pourchassé. Selon Mauss en effet un don doit toujours être rendu. C'est une sorte de gage qui donne au donateur pouvoir sur le récipiendaire. C'est un objet magique, à la fois *gift* et *poison* (et Mauss rappelle que l'étymologie de "gift" est une traduction du grec "dosis", qui veut dire aussi bien "don" que "dose"). L'objet donné étant le savoir, on comprend que Caleb en soit tristement affecté (il n'est pas le premier) et qu'il ne puisse s'en débarrasser (Gines incarne cette impuissance). Falkland a alors prise sur lui, le soumet à son bon vouloir, lui interdisant par exemple de quitter l'Angleterre. Bref, Caleb devient l'esclave de Falkland : ne pas rendre le don, c'était, dans les sociétés que décrit Mauss, devenir littéralement l'esclave du donateur. Et on comprend que Caleb échoue à se libérer par un recours à la justice : il se trompe de droit, et veut passer trop vite au droit moderne pour résoudre un litige portant sur un don. Enfin, s'il réussit, c'est parce que, face à Falkland, il lui rend son savoir, mais bien sûr sous une forme inversée. Dès que Caleb voit Falkland, dans cette scène cruciale, il s'accuse d'être responsable de sa mort. La vérité rendue, c'est donc "Caleb a tué Falkland". On est bien passé du sens subjectif de "le meurtre du père" à son sens objectif.

Pour conclure sur la troisième thèse, je dirai que cette circulation/inversion de la vérité comme force est une propriété du langage. Que le langage permet la circulation et l'échange de forces est bien connu : la théorie de l'illocutoire et des actes de langage nous le dit. Et la tradition hégélienne, tout au moins dans la lecture de Kojève³¹, insiste sur cette capacité d'*anticipation* (et pas seulement de répétition) du langage, ce pouvoir qu'il a d'énoncer une erreur provisoire qui finira par se transformer en vérité, comme dans la proposition "un homme a marché sur la lune" énoncée par Jules Verne, ou, plus proche de mon propos, les prédictions que fait l'oracle à Laios. Dans *Cronaca di un Amore*, le premier film d'Antonioni, le mari jaloux (à tort) fait faire une enquête sur sa femme, interprétée par Lucia Bose. Un passé trouble est découvert : elle a été amoureuse d'un raté, qui était fiancé à une autre, laquelle est morte dans un accident qui était presque un meurtre, à la suite de quoi les amants se sont séparés. L'enquête du détective inquiète le raté et le pousse à retrouver Lucia Bose, qui trompe son mari avec lui. Classiquement, la jalousie du mari a fait de lui un cocu. Au point que les amants conviennent de se débarrasser de lui. Mais il meurt dans un

accident d'auto à quelques mètres de l'embuscade. Cette répétition de la mort du gêneur, qu'ils ont voulue mais non provoquée, sépare de nouveau les amants. Cette structure est voisine de celle de CW. La certitude jalouse est force, portée par le langage, qui transforme l'erreur en vérité. Celle-ci est mortifère ; elle réactive une structure ternaire, où le mari vient occuper la place du mort ; et elle est liée à la répétition : les amants ont besoin pour s'unir qu'un vivant les sépare ; ils ont besoin pour se séparer que ce vivant meure.

IV

Je rassemble les éléments avancés sur la vérité dans CW. On trouve dans le roman une vérité par interpellation : une certitude, une idée fixe, accidentellement vraie, qui doit être proférée dans les bonnes circonstances institutionnelles pour être avérée. Cette vérité a partie liée avec la mort, et donc la répétition : la mort est le contenu de la proposition vraie et le résultat de sa profération. Elle est aussi une force illocutoire : le roman est une crise illocutoire, un texte sur l'incapacité de dire et les conditions d'une profération réussie. Enfin, elle repose sur deux contradictions. Elle est à la fois intuitive ou immédiate (c'est une conviction) et construite (on cherche l'établissement de la preuve) ; et elle est à la fois archaïque et conclue. En un mot, nous avons là une vérité certes non galiléenne, mais pas non plus complètement indiciaire. Ma thèse est que cette vérité est *la vérité dans le langage*. pour cette raison, en abyme, elle est la vérité de la fiction, c'est-à-dire du roman, et elle interpelle à ce titre des sujets (personnages, lecteur). Dire cela, c'est avancer deux propositions, vaguement lacaniennes :

- 1) la vérité c'est ce autour de quoi se construit le sujet ;
- 2) la vérité, c'est l'impossible à dire.

La construction du sujet par l'établissement de la vérité, c'est la source du thème du procès, obsessionnellement répété dans le roman, et objet d'imitation (il y eut une mode du roman-procès, inspirée par CW ; *Frankenstein* n'y échappe pas). Le procès suppose l'identification des participants : le premier acte consiste à s'assurer de l'identité de l'accusé. D'où l'importance des déguisements et des masques. Caleb n'est personne (c'est un

domestique) ; il cherche à n'être personne pour échapper à Gines – il se fait irlandais, puis juif (un comble) ; il est pris parce qu'on en a fait quelqu'un, Kit Williams, le bandit dont on raconte les aventures dans des ballades ; mais aussi parce qu'il est quelqu'un, l'auteur de ces histoires de brigands qui permettent à Gines de le retrouver ; il cherche enfin à devenir quelqu'un, à se refaire une vie au Pays de Galles – c'est le rôle de l'épisode de Laura. Il devient quelqu'un face à Falkland quand il réussit à dire la vérité. Renversement : une fois dite, la vérité n'est plus la vérité, et Caleb redevient personne, comme il apparaît dans le dernier paragraphe du roman : "I have no character that I wish to vindicate."³² La vérité est bien cette absence structurelle, ce manque autour de quoi se constitue le sujet, dans la chaîne des répétitions qui ne s'arrête que dans la mort (celle des personnages, celle du roman).

La vérité est donc impossible à dire. Le sujet du troisième livre peut se résumer ainsi : comment dire ce qui n'est pas dicible. Alors Caleb écrit, sous forme de fictions – les aventures de Cartouche – ou de mémoires et dépositions. Alors aussi Caleb étudie : l'étymologie, c'est-à-dire, étymologiquement, la science du vrai.³³ Mais cette vérité indicible se dérobe sans cesse, dans une atmosphère de cauchemar : au moment où Caleb va enfin la découvrir, ou parvenir à ses fins... patatras ! Cette structure de rêve est au cœur de la répétition dans le roman : la scène du coffre, l'entrevue avec Forester, la première évasion, l'embarquement pour l'Irlande, sont les étapes de cette répétition.

Voici venu le moment de conclure. Il m'apparaît ici, après cette longue accumulation d'indices, et par un saut qualitatif qui est une forme d'intuition basse, que ce dont je vous ai entretenu, c'est le langage, que c'est dans la langue que se nouent vérité, sujet et répétitions. Il y a implicitement ici une théorie non-saussurienne de la langue comme violence, comme délire et désir, comme corruption et sédimentation. Pour ne pas avoir à l'exposer, je finis sur une pirouette, en évoquant un épisode tiré d'*Out of Africa*.³⁴ Un jeune suédois, que la narratrice rencontre, lui apprend quelques mots de swahili. Cette langue, dit-il, ne connaît pas le chiffre neuf. Est-ce à dire qu'ils ne savent compter que jusqu'à huit ? Pas du tout ; ils comptent comme nous, mais ils ne connaissent ni neuf, ni dix-neuf, ni quatre-vingt-dix, ni aucun chiffre contenant neuf. Le jeune homme, nous dit-elle, est "blushing, but very firm". Elle finit par accepter l'explication, qui d'ailleurs lui

fait grand plaisir. Voilà un peuple qui fait preuve d'originalité d'esprit ! En swahili, huit et dix sont les deux seuls nombres pairs qui se suivent (de même que, dans notre système, un, deux et trois sont les trois seuls nombres premiers qui se suivent). Voit-elle un enfant à qui manque le quatrième doigt de la main gauche, elle pense qu'on en a fait l'ablation pour l'aider à compter sur ses doigts. Mais lorsqu'elle cherche à faire partager sa conviction, on lui explique : "neuf en swahili a la même forme phonique qu'un mot obscène en suédois". Imaginez sa déception. Mais sa conviction persiste, et elle se souvient de ce vieux pasteur danois qui déclarait que Dieu n'avait pas pu créer le dix-huitième siècle (et dix-huit, c'est neuf multiplié par deux). Si je dois analyser cet épisode, je ferai sans doute appel aux théories sexuelles infantiles, auxquelles cette conviction ressemble fort, ainsi qu'à la *verleugnung* freudienne : je sais bien qu'en swahili on compte comme en anglais, mais quand même... Et j'analyserai l'absence de ce "neuf" comme un paradoxe : absent, il organise la série des présents, comme fait ce doigt manquant. Je marquerai également le lien que cette absence entretient avec la distinction entre les sexes (c'est une histoire qui n'a de sens que si elle est d'abord racontée par un homme à une femme), avec le sexe (le mot obscène) et enfin avec la langue (elle est née d'une interférence d'une langue avec une autre). Bref, ce neuf est un point de subjectivation, autour duquel le désir et la langue se nouent pour produire un sujet. Et ce neuf, c'est la figure même de l'objet fictif, objet qui n'existe pas mais sur lequel on parle, interminablement. C'est pourquoi l'histoire est à sa place dans un texte semi-fictif, et se termine à juste titre par l'évocation d'un excentrique, convoqué par cette absence, le vieux pasteur danois, en qui l'on pressent un superbe personnage de roman. La proposition vraie dans *CW*, c'est le nombre neuf en swahili.

Jean-Jacques Lecercle

Notes

- 1) William Godwin, *Caleb Williams*, Londres, 1794 (OUP, 1970), p. 1. Abrégé en *CW*.
- 2) William Godwin, *Enquiry concerning political justice*, Londres, 1793 (Harmonds worth : Penguin, 1976), p. 117 ss. Abrégé en *PJ*.
- 3) *Ibid.*, p. 139-140.
- 4) *CW*, p. 276.
- 5) *CW*, p. 310.
- 6) *PJ*, p. 144.
- 7) Cf. les analyses de Wittgenstein sur la certitude et la proposition "je sais que x", *De la certitude*, Paris : Gallimard, 1965.
- 8) Terme utilisé par Godwin pour désigner le narrateur, et terme, bien entendu, symptomatique.
- 9) *CW*, p. 3.
- 10) *De la certitude*, op. cit.
- 11) *CW*, p. 315.
- 12) *CW*, p. 107.
- 13) Exemple célèbre d'ambiguïté entre une lecture *de dicto* et une lecture *de re*.
- 14) *CW*, p. 97.
- 15) *CW*, p. 112.
- 16) *CW*, p. 112-113.
- 17) *CW*, p. 117 et 126.
- 18) Pourquoi archaïque ? Parce que la vérité (Falkland a tué Tyrrel) se donne sur le mode de l'après-coup : structure commune à *OEdipe*, *Hamlet* et au roman policier. La confrontation est la répétition et l'achèvement du meurtre (lequel commence par une confrontation entre Falkland et Tyrrel). Elle a lieu une fois, en privé, avant la série des procès, et ceux-ci cherchent à la répéter en public.
- 19) Cf. J.C. Milner, *Les noms indistincts*, Paris : Seuil, 1983, p. 15.. Il s'agit d'un concept lacanien.
- 20) P. Feyerabend, *Against Method*, Londres, NLB, 1975.
- 21) *Il Segno dei Tre*, a cura di U. Eco & T.A. Sebeok, Milan : Bompiani, 1983.
- 22) C. Ginzburg, *Indagini sul Piero*, Turin : Einaudi, 1981.

- 23) J.C. Milner, *Détections fictives*, Paris : Seuil, 1985.
- 24) "Per un numero sempre crescente di lettori l'accesso a determinate esperienze venne mediato in misura sempre maggiore dalle pagine dei libri. Il romanzo fornì addirittura alla borghesia un sostituto e insieme una riformulazione dei riti d'iniziazione – ossia, l'accesso all'esperienza in generale. E proprio grazie alla letteratura d'immaginazione il paradigma indiziario conobbe in questo periodo una nuova, e inattesa fortuna." *Il Segno dei Tre*, op. cit., p. 124.
- 25) *CW*, pp. 108-109.
- 26) On trouvera des définitions claires, et un tableau explicatif, dans J. Laplanche & J.B. Pontalis, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris : PUF, 1971, p. 502.
- 27) Cf. J. Masson, *The Assault on Truth*, New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1984.
- 28) Cf. J.J. Lecercle, "Fantenstein", in *Tropismes*, 3, Paris 1986.
- 29) J. Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris : Gallimard, 1977. Je ne dirai jamais assez mon admiration pour ce livre.
- 30) M. Mauss, "Essai sur le don", in *Sociologie et Anthropologie*, Paris : PUF, 1968.
- 31) Cf. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris : Gallimard, 1947 (1968), p. 464.
- 32) *CW*, p. 326.
- 33) *CW*, pp. 294, 303.
- 34) K. Blixen, *Out of Africa*, Harmondsworth : Penguin, 1986, pp. 234-235.