

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO - AMÉRICAINES

# Tropismes

## *L'ERRANCE*

### Numéro 5

*publié avec le concours du Centre National des Lettres*

Université Paris - X

1991

# Une lecture d' *Amalgamemnon*, de Christine Brooke-Rose

## Éloge de de Selby

**J**e suis casanier. Dans un monde où c'est un devoir moral, à chaque rentrée scolaire, que de proclamer que l'on a passé l'été à escalader les orteils du géant Atlas, à faire du trekking sur les pentes du mont Hymette, à bronzer au club Méditerranée des Hespérides, où le boulier du gentil membre est remplacé par des pommes d'or miniatures, ou que, franchissant les portes d'Hercule, on a vogué jusqu'à l'extrême bord de la soucoupe, les seuls voyageurs que j'admire sont Baudelaire qui, dit-on, alla jusqu'aux Antilles et refusa de sortir de sa cabine, et Roussel, qui traversa Pékin en voiture, tous rideaux tirés. Mes errances ne se font pas dans la nature, pas même autour de ma chambre, mais dans le labyrinthe de ma bibliothèque.

Naturellement, je n'aurais jamais osé avouer cela, si depuis quelque temps je ne possédais la théorie de cette pratique. En lisant l'essai de Dan Gunn en effet, je suis devenu le disciple du grand philosophe irlandais de Selby.<sup>1</sup> Ce philosophe a sur tous ses collègues deux avantages : il n'existe pas, ce qui permet de ne pas perdre un

1. Flann O'Brien, *The Third Policeman*, (Londres : Granada, 1983).

temps précieux à lire ses œuvres complètes, et ses théories, qui, elles, existent, sont intéressantes, quoiqu'excentriques, parce qu'excentriques. Parodiant un célèbre théoricien marxiste, je dirai que les théories de de Selby sont à la fois vraies et toutes puissantes parce qu'elles sont extravagantes.

Or, de Selby nous propose une théorie de l'errance, ou plutôt du mouvement. Pour lui, qui refuse d'accorder crédit au témoignage sottement empirique de l'expérience, "a journey is a hallucination". L'existence humaine est une succession d'instantanés infiniment brefs, mais tels qu'entre deux d'entre eux il y a toujours un instant intermédiaire. On aura reconnu là la définition kantienne du temps continu. De Selby en tire des conséquences paradoxales sur l'impossibilité du mouvement :

*He discounts the reality or truth of any progression or serialism in life, denies that time can pass as such in the accepted sense and attributes to hallucinations the commonly experienced sensation of progression as, for instance, in journeying from one place to another or even "living". If one is resting at A, he explains, and desires to rest in a distant place B, one can only do so by resting for infinitely brief intervals in innumerable intermediate places. Thus there is no difference essentially between what happens when one is resting at A before the start of the "journey" and what happens when one is "en route", i.e., resting in one or other of the intermediate places. He treats of these "intermediate places" in a lengthy footnote. They are not, he warns us, to be taken as arbitrarily-determined points on the A-B axis so many inches or feet apart. They are rather to be regarded as points infinitely near each other yet sufficiently far apart to admit of the insertion between them of a series of other "inter-intermediate" places, between each of which must be imagined a chain of other resting-places – not, of course, strictly adjacent but arranged so as to admit of the application of this principle indefinitely. The illusion of progression he attributes to the inability of the human brain – "as at present developed" – to appreciate the reality of these separate "rests", preferring to group many millions of them together and calling the result motion, an entirely indefensible and impossible procedure since even two separate positions cannot obtain simultaneously of the same body.*

*Thus motion is also an illusion. He mentions that almost any photograph is conclusive proof of his teachings.*<sup>2</sup>

Une note perfide ajoute que l'idée fut inspirée à de Selby par la contemplation de bobines de film appartenant à son neveu, qui le frappèrent par leur caractère statique et répétitif – à cette époque, dit la note, de Selby n'avait pas encore compris le principe du cinématographe.

On aura reconnu dans la méthode de de Selby l'idéal de mes errances. Je ne connais pas de meilleur moyen pour aller de Bath à Folkestone qu'un bon Baedeker. On y aura reconnu également une tradition philosophique, puisque de Selby reprend à sa manière le grand paradoxe éléate sur l'impossibilité du mouvement, et qu'il pratique en quelque sorte un bergsonisme inversé. Selon Bergson, en effet, dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*,<sup>3</sup> qui comme l'on sait contient une théorie de la durée et du mouvement, le sens commun a pour défaut de projeter l'espace sur le temps et de concevoir la durée comme un espace, en termes quantitatifs, alors que les expériences de conscience, qui font notre durée vécue, sont résolument qualitatives. De Selby au contraire projette la durée vécue sur l'espace et fait de celui-ci aussi une synthèse psychique, ce qui explique que, le mouvement étant une expérience psychique qualitative, point n'est besoin de le quantifier en mesurant la distance de A à B. Si pour le sens commun, comme dit Bergson, le temps est le fantôme de l'espace, pour de Selby c'est l'espace qui est le fantôme du temps.

En réalité, je suis un de Selbien révisionniste. La théorie de Selbienne de l'impossibilité du mouvement m'inspire deux thèses, dont seule la première se trouve implicitement chez de Selby. 1) Il n'y a d'errance que par fiction, dans une fiction (je risque de finir par soutenir que le club Méditerranée est un théâtre, les gentils organisateurs des masques issus de la *commedia dell'arte*, et le pèlerinage qui nous mène jusqu'à lui une quête d'oracle – le tourisme moderne, c'est bien connu, est l'héritier historique des pèlerinages médiévaux). A vrai dire, cette thèse se trouve deux fois chez de Selby, car non seulement l'errance est pour lui une fiction, mais son errance

2. *Ibid.*, p. 50.

3. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (Paris : PUF, 1982).

propre, et ses errements, se trouvent, en abyme, dans une fiction, et nulle part ailleurs. 2) Le médium de l'errance est la langue. C'est dans la langue qu'on est *between*, entre deux aéroports, entre deux cultures, entre deux vies. C'est dans la langue qu'on erre, car c'est là que se construisent les fictions. Il y a là une thèse forte, que je développerai : comme les fantasmes, les fictions se développent à partir de phrases. C'est la langue qui parle : il est difficile de lire *Amalgamemnon* sans s'en convaincre.

Réviser de Selby, c'est donc passer du visuel – du cinéma, de l'hallucination – au langage. Pour aller de Bath à Folkestone, plutôt que des cartes postales, il faut un guide. Voici comment on se rend de Colchester à Cambridge :

*Okay Hans, I'll say. Roberto'll drive the Renault into town tomorrow at three p.m. You'll leave here at six a.m. in the Volkswagen and go north to Point Z. Meanwhile we must burn these documents and pack the typewriter into the boot and we should do it soon. (...)*

*You'll deposit the typewriter at Point Q on the way. At eleven I'll leave on foot with Gisela, taking the note. We'll lock up, Gisela will pocket the key, we'll take the bus together to Point 42, here, I'll say pointing on the map, then separate. Gisela will go by bus to Tottenham Court Road, walk towards Holborn and meet Sean at Henekey's where she'll give him the key. I'll go by tube to Charing Cross, have lunch slowly, go to Point 6 and change, wait, then I'll walk to Point 1, see the Renault, walk to Point 12 and phone the Mail –*

*No.*

*Right, I'll first leave the note in the rubbish bin at Point 11, then walk to Point 12 and phone the Mail, then back to Point 6, where I'll change again, then walk across the bridge to Waterloo Station and take the train to Point L. Gisela will have left town by then and will join you at Point Z, zigzagging via Colchester and Cambridge.<sup>4</sup>*

C'est ainsi qu'on va d'un lieu à un autre, en pratiquant la méthode Coué, c'est-à-dire la méthode Brooke-Rose. Si vous avez le vague à l'âme, et souhaitez errer, lisez *Amalgamemnon*.

4. C. Brooke-Rose, *Amalgamemnon*, (Manchester, Carcanet, 1984).

## Soon

Dans l'extrait que l'on vient de lire, ce qui permet l'errance ce n'est pas, trivialement, la multiplication des points de passage, c'est le futur. C'est lui qui rend possible l'erreur, le retour en arrière et l'exploration d'une nouvelle région du labyrinthe : "Walk to point 12 and phone the Mail – / No. / Right, I'll first leave ..." Il ne faut pas entendre cet échange simplement comme un raté dans la récitation d'une liste d'instructions, un algorithme qui se fait corriger, mais au contraire comme la possibilité d'un zigzag, d'un autre choix, de l'actualisation d'un autre possible. Que se passera-t-il en effet si il ou elle téléphone au *Mail* avant de laisser la revendication de l'enlèvement dans une poubelle ? Un autre monde, un autre scénario. L'hésitation entre les deux est rendue possible par le futur (c'est une hésitation véritable, à la différence de l'hésitation fictive du contrefactuel : "I could have walked to point 12 and phoned the *Mail*"). Pour errer, il ne faut pas seulement de l'espace, il faut du temps ; un surtout, le futur.

C'est l'objet d'*Amalgamemnon* que d'organiser cette errance-là. Le mot "soon" en début de paragraphe revient comme un leitmotiv, ainsi que le mot "meanwhile", qui lui sert de relais. Le texte est si préoccupé par le futur qu'il se transforme en labyrinthe narratif, parce qu'il devient un lipogramme syntaxique. Dans un labyrinthe, quelque chose manque : les points de repère, les signaux de direction. Dans *Amalgamemnon*, ce sont les temps actualisés ou réalisés qui font défaut. C'est par une exagération délibérée que j'ai parlé de futur – d'abord parce que je risque de m'embourber dans l'hésitation entre *time* et *tense*, ensuite parce que toutes les phrases du texte ne sont pas assorties de "will", ni même situées dans un "future time". Qu'est-ce donc que ces temps "non réalisés" ? Le terme désigne les marques temporelles des phrases impératives, interrogatives ou modalisées. Autrement dit, *Amalgamemnon* est un lipogramme syntaxique par exclusion des phrases assertives non modalisées.

Devant un texte de ce genre, on commencera par se poser les questions triviales que suscitent le tour de force de l'écriture. L'auteur parvient-elle à ses fins ? Et y parvient-elle sans tricher ? La réponse à la première question est que, bien sûr, elle y parvient. Les logophiles réussissent toujours. Pour ne pas reprendre le sempiternel exemple de *La disparition*, j'en cite un autre, emprunté lui aussi à Perec. Chacun sait l'extrême difficulté qu'il y a à composer un palindrome. Le

commun des mortels n'arrive guère à dépasser le format ROMA-AMOR. Perek, lui, en a composé un de cinq mille lettres, dont voici le début et la fin : «Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle, dira Hercule ... Lucre : Haridelle, ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart». <sup>5</sup> Donc, Christine Brooke-Rose parvient à ses fins. Mais sans tricher ? La réponse est encore oui. On en croira le lecteur attentif, et donc mal intentionné, que je suis. Voici quelques apparentes exceptions : «Listen, we promise» (p. 51) ; «I suppose it might confuse me» (p. 64) ; «I wish I could go back» (p. 140). Lorsqu'on aura noté toutefois que ces trois phrases ont des verbes à la première personne du présent, on aura compris que l'exception est apparente, car ces contraintes syntaxiques sont celles du performatif. Ce que le lipogramme syntaxique exclut, ce n'est donc pas un "tense", mais une modalité de phrase, l'assertion, qui caractérise les phrases constatives, c'est-à-dire celles dont on peut se demander si elles sont vraies ou fausses. Le lipogramme syntaxique est en réalité un lipogramme pragmatique.

Il faut prendre la mesure de cette exclusion. Il est possible que dans une conversation les phrases assertives non modalisées ne soient pas les plus fréquentes. Dans un texte, même dans un texte narratif, elles ont de fortes chances d'être les plus nombreuses. Ainsi, toutes les phrases que je viens d'écrire sont exclues d'*Amalgamemnon*. Et on ne voit pas bien comment je pourrais les soumettre aux contraintes du roman : «Je serai casanier. Dans un monde où ce sera un devoir moral, à chaque rentrée scolaire, que de proclamer qu'on aura passé l'été ...» Syntactiquement parlant, ce qui a disparu est ce qui est premier, la phrase déclarative positive. Dans une grammaire chomskyenne, on obtient Int et Imp par choix exclusif, en opposition à Decl, et Neg ou Emph par transformation à partir d'un des trois précédents. D'un point de vue logique, c'est la proposition, élément de base du calcul des propositions, qui est exclue. Narrativement parlant, ce sont les temps de la narration au profit de ceux du commentaire (pour parler le langage de Weinrich). Pragmatiquement parlant, ce sont les constatives, qui servent de base au calcul pragmatique. Voici donc un roman qui raconte des histoires, mais qui renonce aux actes de langage les plus simples, ceux qui ont pour objet l'information.

Il n'est pas si étonnant que les phrases constatives aient un statut ambigu dans un texte de fiction – ici, par exagération, cette ambiguïté

5. G. Perek, "Palindrome", in Oulipo, *La littérature potentielle*, (Paris : Gallimard, 1973), pp. 101-106.

devient exclusion. Car la logique des propositions, ou sa traduction linguistique dans la sémantique des conditions de vérité, a toujours eu des problèmes avec a) les phrases non-assertives (interrogatives ou impératives) ; b) les performatifs ; c) les phrases modalisées, et, dans certains cas, celles qui portent des marques temporelles autres que le présent ; d) la fiction. Le problème logique que posent toutes ces phrases est qu'elles ne rentrent pas dans l'opposition entre le vrai et le faux, et semblent appeler des logiques tri- ou plurivalentes.

Mais rencontrer des problèmes, cela veut dire essayer de les résoudre, et parfois y parvenir. Sur la base de la logique des propositions et des prédicats, on a depuis des décennies construit des logiques modales, des logiques temporelles, des logiques de l'action. Dans le cas des phrases de fiction, c'est la logique modale qui s'est révélée la plus fructueuse. La solution qu'elle apporte au problème de la fiction peut se résumer dans le concept de "monde possible". Dans un univers, il y a une pluralité de mondes, dont l'un a une importance particulière en ce qu'il est réel, et dont les autres sont reliés au monde réel par des transformations logiques, soit temporelles (le monde de demain, le monde d'il y a deux cent soixante cinq ans), c'est-à-dire intramondaines, soit modales, c'est-à-dire intermondaines : on passe par translation du monde réel à un monde non réel, celui de Sherlock Holmes, celui de Balzac. Cette solution est celle qu'adoptent les philosophes anglo-saxons.<sup>6</sup> Ma thèse principale est qu'elle ne s'applique pas à *Amalgamemnon* : nous n'avons pas affaire dans le roman à un ou des mondes possibles. Pour anticiper sur la suite, je dirai que c'est parce l'errance d'*Amalgamemnon* ne se situe pas seulement dans le fictif, mais d'abord dans la langue. Le texte n'erre pas dans des mondes, mais dans la langue. Je soupçonne que cette proposition pourrait être généralisée : on n'erre jamais dans des mondes, toujours dans la langue.

S'il y a dans le roman un symptôme massif de lipogramme, c'est la présence des auxiliaires de mode "shall" et "will". Cela est si frappant qu'en réalité le texte en cesse d'être un véritable lipogramme : car celui-ci est un genre timide et volontiers mensonger ; il ne s'affiche pas, et la légende dit que les premiers critiques de *La disparition* ne repèrent pas l'absence d' "e". Dans *Amalgamemnon* au contraire, le modal s'affiche. Et il interdit la solution du monde possible. "Shall" et

6. T. Pavel, *Univers de la fiction*, (Paris : Seuil, 1988).



"will" en effet ne sont pas des modalités logiques (du type "nécessaire" ou "possible") mais des modaux, éléments d'une langue naturelle, par essence tristement encline à l'ambiguïté et à l'équivoque. Les constructions modales des logiciens sont inadéquates devant cette fiction, et il suffit de deux petits mots (mais sans cesse répétés) pour les faire capoter. Un modal est en effet toujours virtuellement ambigu. S'agit-il d'un futur innocent, de l'expression d'une volonté, de la constatation épistémique d'une probabilité ? On ne sait jamais dans quel monde possible on se trouve, car l'écart entre le monde modalisé et notre monde réel n'est jamais simple écart chronologique, simple translation, aisément déterminée et formalisée.

J'évoque ici bien sûr des phrases contenant "shall" ou "will" dans une fiction. Et ce que je maintiens, c'est que le recours incessant à ces modaux, comme à toutes les formes non-assertées, interdit l'opération des effets mimétiques (effet de réel, de reconnaissance) sur la base desquels une fiction peut se construire comme monde possible. Cassandre, la narratrice, n'est pas un être vraisemblable, une licenciée d'histoire licenciée qui fantasme en écoutant la radio et en lisant Hérodote. C'est plutôt – et ici les traits d'union se mettent à éclore au milieu de mes mots et l'ombre d'un célèbre philosophe se dessine sur ma page – un *Dasein* en train d'explorer son *Umwelt*. Non un monde possible donc, mais un *Umwelt*, et un *Dasein* faisant preuve de circonspection, de considération et de transparence, habitant un monde bien-à-la-main et pas seulement à-portée-de-la-main. C'est dans ce cadre que le recours aux temps "non réalisés" prend tout son sens. Car le rapport entre le *Dasein* et un monde, son monde, est de projection ou plutôt de projet : pro-jet – un rapport qui consacre la prééminence du possible sur le réel. Il n'y a pas de monde empirique privilégié, dit réel, par rapport auquel on calcule les "écarts" des mondes fictifs, qu'on dit "saillants" si, étant imaginatifs, ils s'éloignent quelque peu du réel. Cassandre ne nous entraîne pas de l'autre côté d'un miroir, où opère une règle d'inversion. Elle ne nous entraîne dans nulle errance intermondaine, elle se constitue en tant que *Dasein* dans son rapport avec son monde, c'est-à-dire le monde de ses possibles. Et ce possible là n'a rien à voir avec celui des mondes possibles. Il ne s'agit pas, comme dans un très beau passage de la *Théodicée* de Leibniz,<sup>7</sup> d'imaginer Jupiter contemplant chaque matin la pyramide des mondes

7. G.W. Leibniz, *Essais de théodicée*, (Paris : Garnier-Flammarion, 1969), p. 360.

qu'il aurait pu créer, au sommet de laquelle brille d'un éclat particulier le monde qu'il a effectivement créé, pour se persuader de nouveau de la justesse de son choix. Il s'agit du possible d'un *Dasein* compréhensif – cette compréhension de soi qui est un des existentiels fondamentaux du *Dasein* – non un possible ontique (un autre monde d'étants, logiquement ou chronologiquement distinct du nôtre), mais un possible ontologique, qui est inscrit dans la structure de tout *Dasein* – le *Dasein* est essentiellement pouvoir être, et Cassandre, la narratrice, est l'incarnation de ce mode d'existence.

Considérer le monde d'*Amalgamemnon* comme l'*Umwelt* d'un *Dasein* prénommé Cassandre entraîne quatre conséquences importantes.

a) Il n'y a plus d'errance au sens spatial du terme, mais exploration de régions d'un monde qui est bien-à-la-main pour le *Dasein*, et dans lequel il trouve place – un monde transformé en site (*Ort*). En réalité, dans *Amalgamemnon*, la narratrice ne bouge pas, peut-être même ne quitte-t-elle jamais la queue de l'ANPE dans laquelle elle rencontre l'un ou l'autre de ses futurs amants. Elle maîtrise cet environnement en explorant ses relations virtuelles avec lui. Loin d'être un voyage, le roman se cristallise bientôt sur un microcosme, "a little pig farm", autour duquel tout vient à tourner. C'est là par exemple que la victime du kidnapping est séquestrée. On ne quitte pas l'environnement immédiat de Cassandre, sauf par l'intermédiaire de la radio ou de ce qu'elle appelle "my private telematics", qui nous emmène dans des lieux aussi pittoresques qu'irréels – un conte de fées proppien, un désert où l' "Abyssinian maid" de Coleridge rencontre l'homme de sa vie. Fausses errances que tout cela – explorations d'une conscience et d'un langage.

b) La seconde conséquence concerne l'assertion – qui, on l'a vu, est exclue dans *Amalgamemnon*. Heidegger, dans *Sein und Zeit*<sup>8</sup> distingue deux types d'assertion, l'herméneutique et l'apophantique. L'assertion herméneutique indique la chose et communique un prédicat à son sujet dans un monde bien-à-la-main : «ce marteau est lourd», ou «will that little one survive? See here Connecticut, only connect, fight your way to the tits, way up that vast pink wall, see? There, don't let yourself be ousted by your brothers of milk and tummy, squeak up, loud and clear.»<sup>9</sup> Il n'y a pas ici d'assertion au sens strict,

8. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 7e ed., (Tübingen : Max Niemeyer, 1953), pp. 155-158.

9. *Amalgamemnon*, *op. cit.*, p. 14.

mais l'indication d'une chose – a piglet – dans sa relation qui la lie au *Dasein* dans un même monde. L'assertion apophantique au contraire est une considération objective, théorique, extérieure au *Dasein*, concernant le monde à-portée-de-la-main : les cochonnets y font l'objet d'énoncés scientifiques. Ce que Christine Brooke-Rose s'interdit donc, dans *Amalgamemnon*, c'est le passage à l'apophantique – la modalité nous force à rester dans l'herméneutique, car les propositions de la science, si elles sont compatibles avec des modalités épistémiques (le possible, le probable), ne le sont pas avec des modalités radicales. L'effet du lipogramme syntaxique est de nous faire rester dans l'univers existentiel-ontologique du *Dasein* se comprenant lui-même, en dehors du monde "objectif" ontique de la science et de la technique. Ai-je tort de lire dans la première page d'*Amalgamemnon*, «that will continue to spark out inside the techne that will soon be silenced by the high technology»<sup>10</sup> autre chose qu'une simple paronomase, ou qu'une utilisation facile de la *figura etymologica* – un exemple de cette figure certes, mais "pregnant with meaning", qui me rappelle la méfiance bien connue de Heidegger pour les modernes développements de la technique, lorsqu'il réclame un retour à la pureté des sources étymologiques, où la "techne" fait partie du pro-duire, de la poétique, et a un rapport direct à la vérité conçue comme dévoilement (cf. l'essai "La question de la technique"<sup>11</sup>) ?

c) La troisième conséquence concerne le langage. La conception du langage de Heidegger à l'époque de *Sein und Zeit* (qui a considérablement évolué par la suite) présente deux aspects frappants. Le premier est positif : le discours est equiprimordial avec l'état d'esprit et la compréhension, les deux existentiels fondamentaux du *Dasein*. Le *Dasein* est en tant qu'il discourt. Le langage n'est pas seulement un étant intramondain comme les autres (il l'est en tant que langue, objet des attentions du linguiste), il est l'expression indispensable du *Dasein* dans son être au monde, de son projet de monde et de son projet d'être. C'est par lui que le *Dasein* rencontre autrui, et vit son être-en-commun avec les autres *Dasein*, avec qui il partage son monde. Cette communication, ce partage-avec (*Mitteilung*) n'est pas transmission d'information, et sa forme la plus haute est le silence de

10. *Ibid.*, p. 5.

11. M. Heidegger, "La question de la technique", in *Essais et conférences*, (Paris : Gallimard, 1958).

l'écoute. Le lipogramme pragmatique d'*Amalgamemnon* nous met précisément dans cette situation. Car, loin que nous ayons affaire à des "personnages" objectifs ou objectivables, Orion, Andromède, les kidnappeurs, la jeune abyssinienne, nous n'avons que des voix qui partagent le monde de Cassandre, à l'écoute de qui elle se met parfois, qu'elle appelle à l'être, c'est-à-dire au partage du monde, à un *Mitdasein*, non en leur parlant, mais en les parlant.

Mais le langage dans *Sein und Zeit* a sa face sombre, lorsque le discours, *Rede*, se fait bavardage, *Gerede*, parole non pas d'un autre, mais du On-même, discours toujours déjà dit de celui qui n'écoute jamais, discours inauthentique qui indéfiniment se répète, parole de pouvoir, du sens commun et du cliché. Cette parole-là, Cassandre ne la profère pas, mais elle y est soumise, à la radio d'abord, où les experts expertisent et les officiels officiellement refusent de parler. C'est même sur cette voix que se termine le roman : «secret cabinet sources will refuse to comment.» Elle y est aussi soumise dans ses rapports avec les hommes, avec ses deux amants, Willy et Wally, qui sans cesse lui imposent les stéréotypes d'un discours phallocrate, et à qui les platitudes les plus plates servent de conversation avant boire et après coucher. Il y a donc dans *Amalgamemnon* une thématique du langage. Il y a aussi une pratique : j'y reviendrai.

d) La quatrième conséquence concerne le futur, "time" cette fois et non "tense". La solution qu'Heidegger suggère à la question du temps dans *Sein und Zeit* est centrée sur la prééminence du futur : le *Dasein* est essentiellement conçu comme "résolution prévoyante", être ouvert sur sa possibilité extrême, qui est la mort. Si l'on devait refaire rapidement le chemin conceptuel de Heidegger, les étapes seraient les suivantes : l'être là, comme être possible (un être là jeté qui se projette), le souci comme existential emblématique, la résolution anticipatrice, la prévoyance du pas-encore de la mort, le futur. Le futur, *Zu-kunft*, est étymologiquement un aller vers la mort, et cet aller-vers domine le rapport de tout *Dasein* au temps. C'est autour de lui et en fonction de lui qui s'ordonnent un passé (je suis en tant qu'ayant été) et un présent. On comprend l'extrême importance de cette ek-stase pour Cassandre : elle est par définition "celle qui se tient hors de". Hors du présent qui est complètement effacé par le futur prophétique, hors des événements, auxquels elle participera, mais en quelque sorte malgré elle, avec la distance de celle qui voit trop pour être prise dans la succession des actions (ce que les personnages lui

reprochent). Cassandre est cet aller-vers du futur. Si ce futur était téléologique, cet aller-vers serait destin, attente de la mort, et son ton serait insupportablement prophétique. Mais le futur heideggerrien n'est pas une téléologie. la mort est bien ce vers quoi va Cassandre, et la nécessité de sa venue est ce qui fait de l'homme un homme – mais cette venue reste du domaine des possibles : pour chaque instant à venir du temps chronologique, elle reste strictement contingente. Autrement dit, elle se dérobe, comme l'œuf sur les étagères de la boutique de la brebis dans *A travers le miroir*, et cette dérobade tire le *Dasein* vers le futur. Car le personnage de Cassandre dans *Amalgamemnon* est bien curieux à la réflexion : son futur n'est nullement l'annonce d'un destin ; elle n'annonce ni sa propre mort ni celle de ses Amalgamemnon – et pourtant elle vit bien dans le futur de ses possibles. Peut-être est-ce parce que son passé et son présent sont éclipsés – ce qui nous laisse un système temporel à deux places : le futur, et le hors temps des constellations et des étoiles. Cassandre n'est que le surnom de la narratrice : son nom est celui d'une étoile, Mira Enketei, Mira, de la constellation de la Baleine, Cetus.

On peut même aller plus loin. Chez Heidegger, les trois ek-stases temporelles se croisent avec l'opposition entre l'authentique et inauthentique. On aura donc un passé, un présent et un futur authentique ou inauthentique. Pour le futur, l'*anticipation* authentique, où le *Dasein*, projeté en avant de soi par le souci, laisse venir à soi ses propres virtualités d'être, s'oppose à l'*attente* inauthentique, qui projette sur le futur les préoccupations présentes de ce qui est urgent, faisable, indispensable. Le futur est alors prévu, déjà inscrit dans le présent, inéluctable. C'est ce que la narratrice d'*Amalgamemnon* combat : le destin du licenciement, le destin que l'homme est censé être pour la femme. Elle ne veut pas attendre, mais anticiper : laisser venir à elle les possibles multiples, les laisser jouer entre eux, les uns contre les autres. Car le futur de Mira Enketei n'est pas un scénario, ni même une multitude de scénarios – plutôt une série d'esquisses, qui se fondent les unes dans les autres, divergent, avortent ou émergent, se raccrochent ironiquement à des généalogies, elles-mêmes évolutives. Tout système d'identification par le narrateur ou le lecteur (le célèbre "effet de reconnaissance") s'en trouve ainsi brouillé. Là est, je crois, la caractéristique la plus frappante du roman à la première lecture : il suscite une impression d'angoisse. Cette angoisse est bon signe, elle montre que nous quittons les certitudes épaisses de l'ontique pour entrer dans l'ontologique. Au futur inauthentique du

"will" de Willy, le bien nommé amant, qui veut réorganiser la vie de la narratrice, s'oppose le futur authentique de la fiction, qui joue ici son rôle d'ouverture à l'être.

## Le statut ontologique des "personnages"

J'ai examiné jusqu'ici les conséquences ontologiques globales d'un choix syntaxique et pragmatique. Ce choix affecte également le statut des "personnages". Si *Amalgamemnon* raconte comment les sites et régions d'un *Umwelt* se mettent en place et communiquent, cela a des conséquences sur la nature des êtres qu'on y rencontre.

Je prendrai pour premier symptôme une récurrence stylistique, l'expression "I shall mimagree". La racine "mim" est constamment employée dans le roman comme un préfixe à sens péjoratif. Ainsi : «Cabinet sources will make no comment and I shall mimagree, how should I not ? Mimecstasy and mimagreement will always go together, like sexcommunication.»<sup>12</sup> Le contexte habituel est une description des rapports entre hommes et femmes. Le préfixe signale une fausse communication, les projets triviaux ou les actes égoïstes de Willy ou de Wally – le bavardage d'un *Dasein* inauthentique, ou plutôt d'un on-même phalocrate, comme on l'a vu. Mais, bien sûr, le préfixe apparaît aussi dans le mot "mimesis". Il concerne aussi, en abyme, le roman, et dénonce la mauvaise fiction, la fiction mimétique, fondée sur le jeu conjugué de l'effet de réel et de l'effet de reconnaissance. La reconnaissance, c'est ce que Willy, dans le roman, attend de Cassandre, et c'est ce que le narrateur du roman mimétique attend du lecteur.

Bref, ce genre de texte attend que, par reconnaissance réciproque, se constituent des fictions de personnes. Plutôt que cette attente inauthentique, *Amalgamemnon* nous offre des anticipations, des fils qui ne tissent pas des personnages, mais qu'il nous faut suivre sans jamais bien savoir où ils nous mènent, sans avoir à l'avance de patron qui nous garantit une quelconque totalisation, un objet fini – un roman, avec un début et une fin. Ce roman-ci est tellement circulaire, tellement bouclé, qu'il n'a de terme qu'inattendu et arbitraire. Il faut décrire ce tissage.

12. *Amalgamemnon*, op. cit., p. 14.

Que ce texte soit cousu de fils, cela est clair. On peut le plus souvent attribuer les séquences-paragraphes à une "voix" : pensées de Mira Enketei, citations ou trafics louches sur Hérodote, informations radio-diffusées et baratin de présentateurs, dialogue entre les voix des "personnages", et parfois entre elles et Mira, lettres, pensées et conversations d'Orion, le rescapé du Goulag, qui est la création de Mira qui possède le plus de personnalité, au point de chercher querelle à son auteur.

Ces voix toutefois ne sont pas des personnages. L'incertitude ontologique règne. Cela est dû à l'ambiguïté des noms. Si ces noms disent, adamiquement, la vérité des êtres qu'ils nomment, nous avons affaire à des étoiles (Mira de Cetus, Andromède, Orion), ou à des héros mythologiques (les mêmes, Mira Enketei étant maintenant une réincarnation de Jonas dans le monstre marin). Et, bien sûr, ce sont aussi des personnes, comme vous et moi, leurs noms et leurs raisons sociales le disent : Anne de Romnède, aristocrate politologue, qui est aussi une des élèves ou étudiantes de Mira ; Mira Enketei, fille de Theodoris Enketei, demi-grecque et historienne. Mais trois statuts ontologiques pour la même "personne", on m'accordera que c'est un peu trop.

D'autant plus qu'on ne peut même pas dire que leur unité est subjective, que ce sont des êtres uniques, le nom en tant que "désignateur rigide" (Kripke) garantissant l'équivalence de plusieurs descriptions définies (Orion est celui qui ...), dans la tête d'une narratrice qui les inventerait. Elle les invente, certes, et ne cesse de nous le dire : «I must prepare my classes correct papers no I must weed the vegetable garden clean the pigsties wash my hair meet Orion invent Andromeda from time to time unheeded and unhinged discover the grammar of the universe.»<sup>13</sup> Cette formulation est pleine de pièges : pourquoi *inventer* Andromède (ce qui est normal si la fiction est fantasme du narrateur) et *rencontrer* Orion (comme si celui-ci avait un statut différent de celui d'Andromède, qui devient, après sa libération, sa compagne). Et même si l'on invente Andromède, comment l'inventer "from time to time" (car on me concédera qu'au mieux la phrase est ambiguë, exemple de double syntaxe) ? Sans parler des prétentions cosmiques de Mira, qui apparaissent à la fin de la phrase. Problèmes redoublés par le fait que, quelques pages plus loin, on trouve la phrase

13. *Ibid.*, p. 23.

suiivante, qui n'est pas simple répétition de la première : «One day perhaps but not tonight or for some time I shall create Orion, and perhaps Andromeda.»<sup>14</sup> Rien n'est jamais acquis à l'homme, ni sa force, ni sa faiblesse, ni son statut ontologique : voilà que la narratrice renonce provisoirement à créer celui qu'elle voulait rencontrer.

Encore sommes-nous dans le monde compréhensible d'une narratrice rabacheuse et peut-être un peu gâteuse, qui répète sans cesse ses projets de fantasmes. Pas pour longtemps, car Andromède, enfin inventée, est ainsi saluée : «Quite unlike me she will be real.»<sup>15</sup> Voilà les rôles inversés, et Mira est devenue une Alice rêvée par le Roi rouge dont elle croyait rêver. Il y a pire, car l'inversion préserve la différence entre réalité et fiction, et l'on peut espérer un jour savoir qui est qui – il suffit pour cela qu'Alice se réveille. La page 48 met fin à ces espoirs, car Mira nous dit : «He'll be like fictions only somehow real.» Et de qui parle-t-elle ? De celui que Willy appelle son "lover substitute", c'est-à-dire son transistor. A première vue, il n'y a là rien d'étonnant. Rien ne m'interdit de parler de mon transistor comme d'un amant, le mot "substitute" étant là pour rendre la métaphore explicite. Le problème est que cet objet finit par devenir une personne : «my lover substitute will say, let's call him Nelson Nwankwo, smoothly, holding his cocktail glass.» En supposant même qu'on doive comprendre ici qu'il s'agit d'une retransmission, d'un de ces *chat-shows* dont les anglosaxons sont friands, on conviendra que l'ambiguïté s'installe, car Nelson Nwankwo est une des voix de Mira, il figure dans les généalogies, il est le cousin germain de la narratrice.

Ici les "personnages" deviennent bien incertains. Les contours se brouillent, on ne sait plus où est le narrant et où le narré, ni si la voix est celle d'un homme ou d'une machine. Il n'est donc pas étonnant que, sortant du cadre, les personnages s'en prennent à l'auteur : «Get on with it will you or shut your poppycockhead» dit Orion qui téléphone à sa créatrice, comme le personnage du dessin animé apostrophe la main munie d'un crayon qui est en train de le tracer. Les contours n'enserrent plus rien : certaines voix ne sont pas sur le même plan que d'autres (Mira rêve d'Orion pour oublier Willy, mais refuse de la rencontrer), la narratrice elle-même se fait personnage, elle s'identifie et change de statut :

14. *Ibid.*, p. 30.

15. *Ibid.*, p. 32.



*Meanwhile things will continue to be midly pressurable, even sexasperating. Nor will he ever know how instead of dinenwining up vaguely diffuse desire out of kind cowardice I could at the drop of a batting eyelid be so much more real, disputing about politics in other words love with Orion or skeletally digesting my rodent hunger and longing daily for Mussa to return from the hills. He will not return, he will be killed in this horrible and endless war.<sup>16</sup>*

A la fin du texte, Mira est devenue la jeune abyssinienne, une de ses créatures les plus réussies. Je parle encore de Mira comme d'un être distinct, mais la chose est de plus en plus difficile. C'est que jusqu'ici les embrayeurs ont continué à embrayer, et qu'on a toujours pu attribuer les séquences à un sujet, identifier les participants à un dialogue. Mais voici que même eux cèdent. A la page 21, Orion parle (il est une des rares voix qui ont droit au "je") :

*But first I have to get out.  
I must get himself out.*

La première phrase est cohérente : Orion veut s'évader ou sortir. La seconde est agrammaticale, ce qui est évident, et a-discursive, car ce "I" est devenu ambigu : c'est à la fois la suite du précédent, Orion qui se répète, et la voix de Mira qui s'identifie. Construction valise de : «he must get himself out», «I must get out» et «I must get him out.» Confusion now hath made his masterpiece. Most sacrilegious mixture hath broke ope. On ne sait plus qui crée qui.

Après tout, peu importe. Le lecteur se met à vivre au fil du texte, ce qui est un moyen de s'y laisser prendre – l'expérience est loin d'être désagréable. Il se mettra à rêver d'un sous-texte qui ordonnerait ce petit monde : pourquoi pas le dragon d'Andromède, la Méduse du monstre marin, le scorpion d'Orion ? Ce rêve ne durera pas, car bientôt les fils s'entrelacent, et l'histoire du dragon devient un conte de fées à l'intérieur du roman. En réalité, si tissage il y a, c'est un tissage langagier, qui ne fait pas apparaître des personnes. Ces fils que je tire sont des fils de langue, à deux titres. a) Les voix sont produites par un intertexte. Tel est le cas de la jeune abyssinienne. Elle naît d'une identification de la narratrice à une citation : «wouldn't it be better to

16. *Ibid.*, p. 65.

mimage myself an Abyssinian maid, striking two small hammers on her dulcimer and singing of mount Abora.»<sup>17</sup> "Mimage" : la représentation linguistique d'une représentation linguistique. Un personnage en surgit : une jeune somalienne dont l'amoureux, qui est poète, est parti pour la guerre. Elle le pleure, et dans ses souvenirs acquiert un nom, "Fatima my folly". Ici encore, elle est être de langue, car ce qui n'était qu'un vocatif, "my folly", devient le nom propre qu'elle garde. Mythifiée ou intertextualisée en héroïne du conte de fées, elle est réalistement réalisée comme protagoniste de l'histoire d'amour qui envahit la fin du roman. Voilà qui nous renseigne sur l'origine et la nature de ces fils qui tissent le texte. b) Comme le montre le passage du vocatif à la personne, ces fils, comme les fantasmes qu'ils sont, ont pour origine des mots ou des phrases. En voici un autre exemple : dans le cours du roman, un groupe d'étudiants kidnappe «a very important perception». L'allégorie enlevée est l'Usura poundienne : c'est donc un mot que l'on a kidnappé. D'où s'ensuivent des difficultés pour nourrir la prisonnière, car l'usure, c'est bien connu, se nourrit de capital. La solution est trouvée dans une métonymie : on lui fait ingérer *Das Kapital* à petites doses. Nous ne sommes même plus dans un monde de cartes à jouer : ce sont les mots qui mènent la danse.

On comprend pourquoi on n'a pas ici de monde possible. Il ne sert à rien de se demander, comme le ferait un logicien, si le monde de Mira est complet (étant donnée une proposition p quelconque, on doit pouvoir décider si elle est vraie ou fausse – les mondes fictifs ne sont jamais complets, sauf par sous-entendu), ou consistant (on ne peut avoir "p" et "non p" dans le même monde ; un monde fictif mimétique est consistant ; mais essayons de nous demander si Mira est ou n'est pas Cassandre ou la jeune abyssienne). La seule réponse est que l'on a affaire à un monde au sens heideggerrien, c'es-à-dire "an impure consciousness" (p. 56).

Qu'est-ce qu'une conscience impure ? C'est un "je" à la fois boulimique et écrasé. Boulimique parce que tout sort de la tête de Cassandre et tout revient à elle, que l'utilisation du futur interdit toute réalité à autre chose que le "je". Et écrasé, parce que cette irréalité des voix contamine celle de la narratrice – ces personnages, comme elle dit, ne l'aiment pas : «I would seem to be unpopular with those characters.» (p. 79).

17. *Ibid.*, p. 14.

A conscience impure, monde brouillé. Les opérateurs de brouillage ne manquent pas, de ce "not" qui termine le texte et en fait une gigantesque dénégation (le texte en devient un rien, un néant – chose qui ne devrait pas indûment troubler un heideggerien), au "as if" récurrent qui par huit fois débute un paragraphe, enfin au faux abyme de «wouldn't it be better to make up a story in my head from time to time», qui indique en réalité l'anticipation des possibles plutôt que l'encadrement du récit par une narratrice. Ce monde brouillé trouve son origine dans une métaphore. Il est brouillé parce que second – non pas image, bonne représentation mimétique, mais plagiat, mauvaise représentation parce que représentation de représentation. Le mot "plagiarize" apparaît dès la première page, et il est constamment repris. Il fait fil étymologiquement, car "plagium" veut dire "détournement d'enfant" – voici revenir le thème du kidnapping. Il fait fil intertextuellement, car dans ces enlèvements croisés on reconnaît les premières pages d'Hérodote, que Mira est en train de lire (comme on reconnaît dans la première phrase du roman un pastiche de celle de *Molloy*). Et il fait fil ontologiquement, car plagier, si l'on en croit Michel Schneider,<sup>18</sup> est une façon comme une autre de se constituer en sujet. Il cite un récit de cas d'Ernest Kris, repris par Lacan, dans lequel un patient s'accuse de ne pouvoir écrire sans plagier un de ses amis. Vérification faite, le psychanalyste lui dit qu'en réalité, il n'a jamais rien plagié. Le patient révèle alors qu'à la fin de chaque séance il fait un détour par un restaurant du quartier pour y consommer son plat préféré, de la cervelle fraîche. "Plagier" est donc bien une métaphore étymologique. Toute narration est kidnapping. Avec des mots plagiés, on fait des personnes. *Amalgamemnon* prend appui sur cette métaphore, et nous promène dans un monde de mots. C'est ce jeu sur les mots qui donne l'apparence déconcertante de constituer des sujets, toujours esquissés, jamais véritablement incarnés.

Comment les mots s'incarnent-ils ? En se faisant noms. Le "je" de la narratrice, les différentes voix finissent par devenir des noms. Il y a des signatures au bas de toutes ces lettres, même si ce sont parfois celles d'étoiles. L'auteur semble encourager ces incarnations pour désembrouiller l'enchevêtrement des personnages : elle nous offre une généalogie. Voilà qui, par exemple, serait fort utile pour lire *Guerre et paix* ou *Bleak House*. En réalité, *Amalgamemnon* nous en propose trois

18. M. Schneider, *Voleurs de mots*, (Paris : Gallimard, 1985), p. 217.

(cf. appendix). Les deux premières sont fiables (là encore l'auteur ne triche pas, et lorsqu'un voix en appelle une autre "uncle", la généalogie confirme ses paroles). La troisième, certes, est franchement parodique. Mais de toute façon, trois généalogies, c'est deux de trop. Dans le domaine des documents officiels, ce que l'on dit trois fois n'est pas plus vrai, mais devient un symptôme. Avec la première des généalogies, on est encore dans le monde réglé des index balzaciens, qu'a étudié Vincent Descombes<sup>19</sup> : certains masques sont fictifs, d'autres renvoient à des personnes réelles. Un d'entre eux tout au moins, le plus ancien, Charlemagne. Or, paradoxalement, si lui seul a réellement existé, c'est aussi lui qui met la généalogie en crise : il est là pour incarner le paradoxe du recul sans fin des généalogies (mathématiquement, chacun d'entre nous a plus d'ancêtres dans son arbre personnel aux alentours de l'an huit cent qu'il n'y avait d'habitants dans l'empire carolingien – donc chacun d'entre nous a pour ancêtre Charlemagne). Le plus réel de ces personnages est donc aussi le seul qui soit véritablement mythique. Néanmoins, la première généalogie définit un monde de personnages, elle est carte d'un monde fictif narré : nous sommes là dans un monde possible. La seconde nous en sort, non seulement parce qu'elle répète la première (à quoi bon, si celle-ci était fiable ?) mais surtout parce qu'elle capture la "narratrice". Bien sûr, une généalogie évolue : les uns se marient, les autres ont des enfants. Le problème est ici que deux générations apparaissent à la fois. Qu'à la dernière ligne de la première généalogie apparaissent de nouveaux bourgeons, cela se comprend. Mais que Mira Enketei, la narratrice, naisse dans la seconde généalogie *en compagnie de sa mère*, cela nous fait basculer dans le coup de force logique des naissances mythologiques. Cette généalogie là n'en est plus une, c'est une machine à mélanger les êtres et à brouiller les cartes. Si bien que la troisième généalogie, qui est franchement rigolarde, est la seule vraie. D'abord en ce qu'elle est fidèle aux deux autres, qui se branchent en quelque sorte sur elle. Mais surtout parce que cette fois-ci, par une progression logique, ce n'est plus la généalogie d'un monde possible, mais celle du texte. Les éléments de la généalogie, ce sont les fils du texte : les étoiles (parmi lesquelles bien sûr Andromède, Orion et Cetus), la politique, le symbolique (les codes barthésiens auxquels renvoie le texte, son intertexte ironique – Perry Hupsos, personnage de

19. V. Descombes, "Who's who dans 'La comédie humaine' de Balzac ? ", in *Grammaire d'objets en tous genres*, (Paris : Minuit, 1983), pp. 251-280.

conte de fées, est le nom grec du traité de Longin sur le sublime), fiction enfin, avec les innombrables enfants du mensonge que sont les voix du texte.

Il semble donc que les seuls êtres doués d'un statut ontologique stable, d'un minimum de réalité soient les mots. Et encore.

## Le reste

Comme j'ai tout dit sur *Amalgamemnon*, il me faut dire le reste. C'est pour moi le plus important. Dans un premier temps, j'ai montré que le roman ne mettait pas en scène des mondes possibles, mais plutôt l'*Umwelt* d'un *Dasein*. Dans un second temps, la considération du statut ontologique des personnages nous a mené à deux conclusions : les limites entre narrateur et narré sont complètement effacées et l'on a non des personnes, même fictives, même fantasmagoriques, mais des mots et des phrases. Il n'y a donc même plus là un *Dasein* – il n'y a plus que la langue elle-même qui parle, qui nous parle, dans les deux sens du mot.

Ce chemin, nous ne sommes pas seuls à le faire, car le célèbre philosophe l'a fait aussi après 1935. Il est passé d'un *Umwelt* phénoménologique au monde qui se mondifie (*Welt weltet*). Loin que le *Dasein* se serve des mots comme d'instruments pour communiquer sur le monde, c'est le monde qui communique en advenant au langage, c'est la langue qui parle. La priorité ontologique n'est plus accordée aux personnes ou aux choses, mais aux mots. Et le langage n'est plus simple véhicule dialogique, mais essentiellement silence et monologue. Dans le silence profond que réclame la difficulté de sa lecture, dans les creux que laisse entre les phrases et dans les phrases l'abandon de la syntaxe pour cette parataxe en quoi Heidegger saluait, chez Parménide, la forme la plus originaire et donc la plus haute de la pensée,<sup>20</sup> *Amalgamemnon* est ce monologue du langage. Si le roman ne crée pas un monde possible, c'est qu'en lui le monde se mondifie et qu'en lui se rassemblent les quatre éléments du monde, le Quadriparti, *das Geviert* : les hommes (les généalogies) et les dieux (les mythes), le ciel (les étoiles) et la terre ("the little pig farm"). Il ne faudrait plus dire

20. M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, (Paris : PUF, 1959), pp. 173-176.

Mira Enketei, mais Mira Enlogoi, Mira comme jeu du mystère de la langue, *Amalgamemnon* comme "monstre de langue" (c'est ainsi qu'Almuth Grésillon nomme les mots forgés).<sup>21</sup> Bien entendu, parler en ces termes, c'est faire peser sur le roman un poids excessif. Pour Heidegger, c'est chez le poète que la langue parle, et pas chez n'importe lequel – Hölderlin ou Trakl. Et ce parler de la langue n'est pas jeu de langue, mais ouverture sur l'être. *Amalgamemnon*, Dieu merci, ne flotte pas dans ces hauteurs mystiques : la langue y parle, mais joyeusement, mais joueusement. Peut-être est-ce aussi important, et en fin de compte aussi sérieux, même si le texte, ce qui est une grande qualité, ne se prend pas au sérieux. Dans *Amalgamemnon*, la langue brissetise et wolfsonise, et le reste parle.

"Brissetiser" est un mot par moi forgé en hommage à J.-P. Brisset et à sa conception étymologique de l'origine humaine (on se souvient que pour lui l'homme descend de la grenouille).<sup>22</sup> Derrière la révélation, le procédé et le délire, il y a, je le pense profondément, une intuition vraie sur le fonctionnement de la langue, où plutôt de cette partie du langage que la linguistique exclut en se constituant, et que je propose de nommer le *reste* – cette partie du langage qui ne respecte pas l'arbitraire du signe, la linéarité du signifiant, la séparation de la diachronie et de la synchronie, bref tous les principes sur lesquels Saussure bâtit son concept de langue. Car si l'on considère l'analyse et la synthèse comme les deux grandes opérations de la linguistique (la linguistique analyse les séquences phoniques en paradigmes ; elle les synthétise en syntagmes), que fait Brisset, sinon pousser à l'excès cette manie analytique – il analyse, *horribile dictu*, la même séquence indéfiniment ? Et que fait Wolfson, en hommage à qui j'ai forgé le terme "wolfsoniser", sinon opérer les plus douteuses synthèses – lorsque il combine, par exemple, dans la même phrase quatre langues différentes ?<sup>23</sup> Le reste, c'est le langage en tant qu'il brissetise et qu'il wolfsonise.

Or, brissetiser et wolfsoniser, *Amalgamemnon* ne s'en prive pas. C'est même l'aspect le plus insistant du texte, celui qui frappe le plus, mais aussi qui donne le plus grand plaisir de lecture. Cela commence

21. A. Grésillon, "Le mot-valise, un 'monstre de langue' ? ", in S. Auroux et alii, *La Linguistique fantastique*, (Paris : Denoël-Clims, 1985), pp. 245-259.

22. J.-P. Brisset, *La grammaire logique*, (Paris : Tchou, 1970).

23. L. Wolfson, *Le schizo et les langues*, (Paris : Gallimard, 1970), p. 205.

dès le titre, puisqu'un mot valise est un bon exemple de wolfsonisation, c'est-à-dire de synthèse indue. Mais je ferai remarquer qu'il se prête aussi bien à la brissetisation, c'est-à-dire à analyses, ou métanalyses, multiples :

AM(E) MAL(E) GAM(E) MEMNON, MÊME NOM, M'AIME NON, (A)NON.

On aura remarqué que mon brissétisme est wolfsonien, puisque je mélange librement au moins deux langues – en hommage à Christine Brooke-Rose, qui est, comme peu d'entre nous, "between".

Les pages 5 et 28 du roman (cf. appendix) sont un festival du reste – tous les détours que la langue peut emprunter y déroulent leurs anneaux serpentins. Je suggère quelques noms, qui évoqueront un dictionnaire des figures de style.<sup>24</sup> Il y a du malapropisme délibéré dans "affrodizzyacts" (28, 1.2) – qu'est-ce que brissétiser sinon transformer une phrase en une série de malapropismes ? Il y a de la métanalyse dans "negotiators will go shiating on" (28, 1.3-4), de l'*adnominatio* dans "Joe Tenterten" (5, 1.21), de la paronomase dans "the other obscene" (28, 1.14), du calembour dans "you after queue" (5, 1.2), de la *figura etymologica* dans "plagiarizing" (5, 1.stet), de la traducson dans "recycling" (5, 1.25). Tout cela est de l'ordre de l'analyse excessive ou fausse – de la brissetisation.

Mais on trouve aussi de fausses synthèses, comme le mot valise "predefeer" (28, 1.14), ou la construction valise "the return of the repressed prodigal" (28, 1.15-16), de fausses déclinaisons ("be vocal not equivocal", 28, 1.3), un embryon de zeugma ("paying with luck", 5, 1.5), un zeste de double syntaxe ("for who will want to know about ancient passions divine royal middle class or working in words and phrases ...", 5, 1.7-8), des inventaires (cf. p. 5) et de superbes allitérations («Mussa will invent his strength and riches in talisman tales tatoed with half-told taboos and tambourined on tendrons with tangible tenderness and tensile tones.» p. 29). La langue wolfsonise autant qu'elle brissétise.

Je n'insiste pas sur les jeux intertextuels. je voudrais par contre revenir sur la jubilation que provoque – chez moi du moins – ce type de texte. Je crois qu'il faut y voir l'effet du travail du reste (comme on parle de travail du rêve), de ce retour du "repressed prodigal" au sein de l'ordre de la langue. Car le reste est prodigue, nous venons de le voir. Et il fait sans cesse retour même dans les textes les plus

24. H. Suhamy, *Les figures de style*, (Paris : PUF, 1981).

ascétiques. Pour interpréter un texte en effet, il ne suffit pas de posséder un dictionnaire (une syntaxe plus un lexique entendu comme dictionnaire de sèmes et grammaire de leur composition) ni une encyclopédie : il faut aussi se laisser prendre par le reste. Voici un exemple qui n'est pas de Christine Brooke-Rose (c'est un titre du *New Statesman*) :

THE STRAIN IN SPAIN.

Le dictionnaire ici m'apprend peu : un syntagme accompagné d'un circonstant de lieu, un nom commun et un nom propre. L'encyclopédie est plus riche : elle nous renvoie à *Pygmalion* et à *My Fair Lady*, et à Elisa Doolittle et Audrey Hepburn répétant laborieusement le *tongue twister*, "The rain in Spain falls mainly in the plains". Mais l'astuce du titre, et sa force, c'est-à-dire l'effet qu'il produit sur le lecteur, est dû au travail du reste, c'est-à-dire à l'utilisation habile d'une paronomase, qui introduit une relation arbitraire (mais non arbitraire, justement, au sens de l'arbitraire du signe saussurien) entre "strain" et "Spain", et qui de plus suggère une allitération qui n'était pas dans le *tongue twister*. Comprendre ce titre, ce n'est pas seulement avoir une culture dans l'encyclopédie, c'est aussi laisser se faire le travail du reste. Une analyse d' "Apollo apocalyptic" (p. 5) m'amènerait aux mêmes conclusions.

Si bien que l'objet d'*Amalgamemnon* nous apparaît en fin de compte être la célébration du langage – c'est en quoi le texte demande à être interprété en termes heideggeriens. Car "habiter poétiquement sur cette terre" est une formule bien connue de Hölderlin et du maître. Avec *Amalgamemnon*, on n'entre pas dans des mondes fictifs possibles, on n'entre même pas vraiment dans l'*Umwelt* d'un *Dasein*, on habite poétiquement, on entre dans le langage – on s'y livre à cette sollicitude pour les mots, à cet amour des mots qui caractérise le poète et le philosophe. Les mots, quant à eux, fornicquent joyeusement.

Dans *La société contre l'État*, Pierre Clastres nous décrit la coutume suivante chez les Indiens Guayaki.<sup>25</sup> Le soir, les hommes Guayaki – et eux seuls – se mettent à chanter. Ils chantent tous, mais chacun pour soi. Ce chant apparemment collectif est en réalité solitaire : dans ce chœur, il n'y a que des solistes. Voici comment Clastres explique cet état de fait. Chez les Guayaki, peuple de chasseurs, la nourriture que rapporte l'homme est tabou pour lui – il dépend donc

25. P. Clastres, *La société contre l'État*, (Paris : Minuit, 1974), p. 110.



des autres pour sa nourriture, et il est condamné à cette première forme d'échange social. Par ailleurs, il y a chez eux pénurie de femmes, et pour survivre la société guayaki a dû se faire polyandre, état auquel les hommes guayaki se sont résignés, mais qui ne les satisfait guère. Ils sont donc condamnés à une seconde forme d'échange social, puisque chaque homme doit partager sa femme avec un ou plusieurs autres. C'est pourquoi, lorsque le soir tombe, ils transforment le troisième moyen d'échange social, le langage, qu'ils utilisent dans la journée à des fins de communication, c'est-à-dire d'échange, en expression d'individualité et de solitude : leur chant, qui narre leurs exploits de chasseurs, a pour refrain la répétition d'un pronom personnel : "moi, moi, moi". Voici la conclusion de Clastres :

*En fin de compte, le chant des chasseurs aché nous désigne une certaine parenté entre l'homme et son langage : plus précisément, une parenté telle qu'elle semble subsister seulement chez l'homme primitif. C'est dire que, bien loin de tout exotisme, le discours naïf des sauvages nous oblige à considérer ce que poètes et penseurs sont les seuls à ne pas oublier : que le langage n'est pas un simple instrument, que l'homme peut être de plain-pied avec lui, et que l'Occident moderne perd le sens de sa valeur par l'excès d'usage auquel il le soumet. Le langage de l'homme civilisé lui est devenu complètement extérieur, car il n'est plus pour lui qu'un pur moyen de communication et d'information. la qualité du sens et la quantité des signes varient en sens inverse. Les cultures primitives au contraire, plus soucieuses de célébrer le langage que de s'en servir, ont su maintenir avec lui cette relation intérieure qui est déjà en elle-même alliance avec le sacré. Il n'y a pas, pour l'homme primitif, de langage poétique, car son langage est déjà en soi-même un poème naturel où repose la valeur des mots. Et si l'on a parlé du chant des Guayaki comme d'une agression contre le langage, c'est bien plutôt comme l'abri qui le protège que nous devons désormais l'entendre. Mais peut-on encore écouter, de misérables sauvages errants, la trop forte leçon sur le bon usage du langage ?*

Si nous ne pouvons tous écouter de misérables sauvages errants, du moins pouvons-nous lire Christine Brooke-Rose – car c'est cette relation intérieure avec le langage qu'elle retrouve en se laissant aller au travail du reste. Pour n'être guère informatif, le texte est communicatif au plus haut sens du terme : il nous met en rapport avec

le langage. Mira Enketei est bien Cassandre : sa prophétie joyeuse nous annonce que c'est la langue qui devra parler en nous aussi, quand nous aurons cessé notre bavardage, et aurons compris, avec Heidegger, que le silence est la plus haute forme du langage. Je me tais enfin.

**Jean-Jacques Lecercle**  
**Université de Paris X**

## Appendix

(I)

p. 5

I shall soon be quite redundant at last despite of all, as redundant as you after queue and as totally predictable, information-content zero.

The programme-cuts will one by one proceed apace, which will entail laying off paying off with luck all the teachers of dead languages like literature philosophy history, for who will want to know about ancient passions divine royal middle class or working in words and phrases and structures that will continue to spark out inside the techne that will soon be silenced by the high technology? Who will still want to read at night some utterly other discourse that will shimmer out of a minicircus of light upon a page of say Agamemnon returning to his murderous wife the glory-gobbler with his new slave Cassandra princess of fallen Troy who will exclaim alas, o earth, Apollo apocalyptic and so forth, or else Herodotus, the Phoenicians kidnapping Io and the Greeks plagiarizing the king of Tyre's daughter Europe, but then, shall we ever make Europe? Sport. Rigger. The Cardiff team will leave this afternoon for Montpellier where they will play Béziers in the first round of the European championship, listen to their captain, Joe Tenterten: we're gonna win.

I could anticipate and queue before the National Education Computer for a different teaching job, reprogramming myself like a floppy disk, or at the Labour Exchange for a different job altogether, recycling myself like a plastic bottle, and either

(II)

p. 28

– and the blacks return to Africa and dance a host of golden afro-dizzys –

Beirut. The tension will continue to mount as the negotiators will go shiating on. During the night the bulletins will repeat themselves, slightly altering the emphasis, doing more and more with less and less then less and less with nothing. People will ring please save our embassy our flag our honour which maybe will turn out not to be ours at all and everyone will lose interest. The bulletin will quote a government spokesperson who will deny the rumour circulating but no one will acknowledge the circulation.

Perhaps like Orion I should image myself as a government spokesperson denying rumours, all those rumours from the other obscene which predefer to be stifled from sweet pollution in the slow gas-chambers of civilization until the return of the repressed prodigal. Perhaps I shall become a child again like his poppyhead boy and tame the nightmare of the huge small hours if I sleep again as an engine hurtling into a black and endless void. Then I would dieborne. More likely I shall merely dream of the diminishing cat I would have forgotten to feed or love, who will be living backwards shrinking to a furry foetus like my oh my prophetic soul my uncle ego, pouring his poison of oblivion into the ear of sleep.

Beirut. The hostages at the German Embassy will be released if the Israeli government free six Palestinian prisoners whose names will not be publicly divulged. Listeners will no doubt sigh with relief at this rectification of conflicting agency reports. But Europe, shall we ever make it, feel it? Listen: I promise. Will that always be the same returning discourse of the prodigal parent, lover, politician, prescribing a more analgetic administration of worldly goods with goodly words and galluping vote inventions? Be vocal not equivocal. Vote for us now and at the hour of our death, making the Abyssinian maid for instance sing when I shall reach puberty my parents will marry me and get three camels in payment. I hope they will choose Mussa and not Mustapha. I hope Mussa

(III)

La troisième généalogie

