

Claude Reichler

DES ENFANTS DÉVORÉS PAR LEUR SIÈCLE

LE ROMANTISME ET LE SPECTRE DES TEMPS DISPARUS

*Suis-je bien le fils d'un pays grave, d'un siècle qui
semble porter le deuil de ceux qui l'ont précédé?*

Nerval, *Le Voyage en Orient*

Les textes romantiques sont imprégnés par l'idée d'une perte originaire : tout commence par le deuil, et les récits viennent toujours à nouveau se replonger dans l'événement qui leur a donné naissance. D'une génération à l'autre (sans que ce terme prenne un sens historique trop contraignant), les écrivains accomplissent ainsi une remémoration de ce qui a disparu. Ils en explorent les divers aspects, et ils éclairent leur propre situation à l'aide de ce qui devient une sorte de schème intellectuel et affectif. On pourrait dire que, comme pour les chrétiens l'histoire du Christ, c'est une disparition qui ouvre pour eux le temps, et que c'est le retour du disparu qui assujettit ce temps au moment de sa fondation. Mais il s'agit aussi d'autre chose : le romantique, *enfant du siècle*, loin de se sentir sauvé par le retour d'un événement originaire, est plongé dans l'angoisse de la temporalité.

L'Histoire comme traumatisme

Le texte de la *Vie de Rancé* fait assez fréquemment mention de la Révolution, et d'abord dans l'Avant-propos liminaire, sorte de dédicace au prêtre nonagénaire sur le conseil duquel Chateaubriand écrit son livre, l'abbé Seguin. Seguin est présenté comme un héros chrétien de l'époque révolutionnaire puisque, prêtre non assermenté, il continua d'exercer son ministère tout au long de la Terreur. En faisant l'éloge de l'abbé, Chateaubriand ouvre son livre sur un thème sans lien direct avec le contenu. Mais ce thème va propager ses harmoniques et s'associer un double champ de résonances : d'une part entre le narrateur de la *Vie* et la

Révolution, d'autre part entre la Révolution et le sujet narré. Quelques exemples feront voir ce double va-et-vient.

Narrateur de la vie de Rancé, Chateaubriand se replonge presque obsessionnellement dans la période révolutionnaire, dont à divers propos il évoque le souvenir (ainsi de son séjour à Londres). Au livre IV, par exemple, il cite la correspondance de Rancé : « Le propre d'un chrétien est d'être sans souvenir, sans mémoire et sans ressentiment », écrit le moine; et Chateaubriand commente : « Quand on a, un siècle plus tard, vu passer 1793, il est difficile d'être sans souvenir¹. » La figure de la Révolution est évoquée dans des contextes inattendus. Ainsi Chateaubriand raconte-t-il *ensemble* la démolition de l'abbaye de la Trappe par les révolutionnaires et la destruction de Port-Royal en 1710, sur l'ordre de Louis XIV. Du point de vue historique, les deux événements n'ont rien en commun, et pourtant Chateaubriand les rapproche comme deux variantes d'un même saccage. Il cite un ouvrage de l'abbé Grégoire paru en 1809, qui raconte la fin du monastère janséniste, comme si cette description pouvait valoir en même temps pour la Trappe. Grégoire voulait montrer combien féroce fut la répression royale dans une époque de luttes religieuses; du même texte, Chateaubriand fait un argument sur la cruauté révolutionnaire. Il développe même son parallèle :

Louis le Grand, vous avez enseigné à votre peuple les exhumations; accoutumé à vous obéir, il a suivi vos exemples : au moment même où la tête de Marie-Antoinette tombait sur la place révolutionnaire, on brisait à Saint-Denis les cercueils : au bord d'un caveau ouvert, Louis XIV tout noir, que l'on reconnaissait à ses grands traits, attendait sa dernière destruction (p. 1082).

Ce parallèle, qui comprime l'historicité sous une pensée de la permanence ou de la *némésis* divine, est permis en fait, chez Chateaubriand, parce que les événements lointains sont interprétés à la lumière du proche bouleversement. Ainsi la Fronde, longuement évoquée pendant la jeunesse de Rancé, devient-elle un épisode de la lutte pour la liberté très comparable à la Révolution (« Durant cette révolution, on vivait dans la rue comme en 1792 »); Louis XIV après la Fronde, c'est Bonaparte après la Révolution; Retz ressemble à Talleyrand...

Si les traces de la Révolution sont nombreuses dans le texte de la *Vie de Rancé*, quel sens leur donner dans l'économie du livre? Depuis Sainte-Beuve, tous les commentateurs ont noté les perpétuelles digressions, les coq-à-l'âne, voire les

1. Je cite d'après l'édition de Maurice Regard, *Œuvres romanesques et voyages I*, Pléiade, 1969. Ici pp. 1087-1088. Les références apparaîtront dorénavant dans le cours du texte. Il existe deux éditions de poche récentes de la *Vie de Rancé* : en 10/18, avec une préface célèbre de Roland Barthes (épuisé); et dans folio, édition préfacée et annotée par André Berne-Joffroy (1986). Voir aussi P. Glaudes, « Disjecta membra. Fantasma et écriture dans la *Vie de Rancé* », in *Poétique*, 78, avril 1989, qui dialogue avec la présente étude. Je remercie Jean Kaempfer et Olivier Pot, dont les idées m'ont été précieuses.

incohérences du texte. Il me semble plus judicieux de chercher à déceler dans les sauts logiques et analogiques des réseaux d'associations, et de relever les cohérences analysables. La Révolution est un des principaux opérateurs de ces cohérences, elle joue un rôle organisateur puisque par elle passent les relations entre le passé et le présent, et entre le sujet et l'objet (*lui* et *moi*, l'autre et le je). Elle est au centre de la construction de la temporalité, de manière contradictoire parce qu'à la fois elle instaure la rupture temporelle par excellence, à partir de laquelle le passé devient inaccessible, devient passé et mort, et que d'autre part elle offre un modèle si puissant qu'il rend homogènes tous les bouleversements politiques anciens et futurs. Elle est une sorte de *conversion* : la société s'y modifie totalement, l'ancien se change en nouveau. Elle est aussi une conversion du je dans l'autre, et du je actuel dans les je disparus; à partir d'elle l'homme révèle son être dans le temps et pour le temps, il se définit comme fracture et mémoire :

« Eh bien, peuple royal de fantômes », je me cite (je ne suis plus que le temps), « voudriez-vous revivre au prix d'une couronne¹ » ?

Il y a une scène essentielle dans la *Vie de Rancé* : il n'y est pas question de la Révolution, et pourtant un de ses fantasmes les plus chargés y est puissamment rappelé. C'est précisément la scène dont Chateaubriand fait dater la conversion de Rancé, jusqu'alors riche abbé commendataire et homme du monde reçu dans tous les salons. Alors que le livre I raconte la jeunesse de Rancé dans l'atmosphère insouciance de la Régence et de la Fronde, le livre II commence, sans aucune préparation, par une citation d'un ouvrage polémique de 1685 :

« Je vous ai déjà dit que l'abbé de la Trappe était un homme galant et qui avait eu plusieurs commerces tendres. Le dernier qui ait éclaté fut avec une duchesse fameuse par sa beauté, et qui, après avoir heureusement évité la mort au passage d'une rivière, la rencontra peu de mois après. L'abbé, qui allait de temps en temps à la campagne, y était lorsque cette mort imprévue arriva. Ses domestiques, qui n'ignoraient pas sa passion, prirent soin de lui cacher ce triste événement, qu'il apprit à son retour. » — « En montant tout droit à l'appartement de la duchesse où il lui était permis d'entrer à toute heure, au lieu des douceurs dont il croyait aller jouir, il y vit pour premier objet un cercueil qu'il jugea être celui de sa maîtresse en remarquant sa tête toute sanglante qui était par hasard tombée de dessous le drap dont on l'avait couverte avec beaucoup de négligence, et qu'on avait détaché du reste du corps afin de gagner la longueur du col, et éviter ainsi de faire un nouveau cercueil qui fût plus long que celui dont on se servait². »

1. Cette phrase fait suite à la citation précédente. Chateaubriand rappelle le chapitre du *Génie du christianisme* portant sur les tombeaux royaux de Saint-Denis, abandonnés comme un champ de ruines après la Révolution.

2. La Pléiade (p. 1020) donne la seconde édition du texte, où Chateaubriand a rajouté la fin de la

Sans doute Chateaubriand manque-t-il l'essence de la religiosité rancéenne en mettant si fort l'accent sur cet événement hypothétique. La pénitence de Rancé et sa retraite ne se sont pas jouées en une fois, mais selon un processus longuement réfléchi, et dans le cadre d'une dévotion historiquement déterminée¹. Mais aussi, l'histoire du libertin repentant racontée par Larroque n'intéresse guère Chateaubriand : c'est le deuil romantique, trempé dans les fantasmes de la Terreur, qui commande sa compréhension de la conversion de Rancé.

Il faut analyser la scène, elle fascine Chateaubriand.

On remarque d'abord la folle violence avec laquelle apparaît la tête coupée, sans que rien ne prépare le lecteur à une pareille vision. Comme pour Rancé lui-même dans le récit de Larroque, la brutalité est totale, plus évidemment encore si l'on prend en considération l'inanité du motif invoqué pour expliquer la décollation. Voici un corps de femme profané, comme châtré et exhibé dans sa blessure, une femme tout entière devenue plaie. L'insistance sur la tête sanglante ne peut que frapper une imagination marquée par la guillotine, mais les circonstances de la scène ne permettent pas d'oublier le tronc béant, la mutilation qui laisse à découvert l'intérieur d'une chair aimée. On aperçoit les connotations maternelles attachées à ce corps sanglant. (Rancé avait connu très jeune M^{me} de Montbazou, avant la mort du vieux duc; elle avait quatorze ans de plus que lui; si belle qu'elle fût, elle était « un colosse », dit Tallemand².)

Dans ce texte qui ne manque pas de rappeler le moment où « la tête de Marie-Antoinette tombait sur la place révolutionnaire », la valeur sacrificielle de ce « meurtre » symbolique nous ouvre un premier rapport indirect avec la Révolution : le sang versé rachète la femme impure. Dans l'interprétation de Chateaubriand, Rancé décide de répondre à ce sacrifice par le sien propre. Il renonce à toute jouissance, voue son corps au néant, comme s'il cherchait à entrer dans une expiation interminable, pour un crime qu'il n'aurait pas commis. Cette idée du sacrifice et de l'expiation a son résonnant biographique chez Chateaubriand, dans la préface à la première édition du *Génie du christianisme* : l'auteur y déclare qu'il a commencé son livre après avoir appris la double mort de sa mère et de sa sœur, due aux suites de la Révolution, et qu'il l'a poursuivi « en expiation de l'Essai »,

citation, incompréhensiblement absente de la première édition. L'ouvrage cité est celui de Larroque, *Les Véritables Motifs de la conversion de l'abbé de la Trappe*, Cologne, 1685. Larroque est un pamphlétaire protestant : il présente Rancé comme un libertin repentant dont la foi reste douteuse. Sa version des faits a toujours été contestée par les biographes de Rancé; selon eux, celui-ci aurait assisté M^{me} de Montbazou au moment de sa maladie et de sa mort.

1. Voir la préface admirablement documentée d'André Berne-Joffroy (*op. cit.*).

2. On perçoit à l'évidence une relation « triangulaire » dans la liaison de Rancé, dont Chateaubriand connaît et sollicite l'arrière-fond familial. Rancé était entré comme enfant dans l'intimité des Montbazou, son père étant l'ami du vieux duc; il avait été le protégé de la duchesse, veuve à trente-deux ans, avant de devenir son amant.

de ce que ce premier livre contenait d'impie¹. Elle a aussi son résonnant historique dans une théorie implicite du sacrifice qui est peut-être influencée par Joseph de Maistre : « La révolution, piscine de sang où se lavèrent les immoralités qui avaient souillé la France », écrit Chateaubriand à propos de la destruction de Veretz, propriété qui avait appartenu à Rancé au temps de ses plaisirs, et que les révolutionnaires démolirent. C'est ici de manière précise que l'aventure de Rancé et la Révolution sont rapprochées, et que le XIX^e siècle tout entier est voué à la remémoration et à l'expiation d'un acte accompli au moment de sa naissance, comme s'il avait été baptisé par le sang de sa propre mère, et qu'il en portât la responsabilité par le mécanisme de la conversion historique². Inversement, on comprend pourquoi Chateaubriand s'est attardé si longuement sur les anecdotes des salons précieux et sur le libertinage de la Fronde : cela vaut pour l'ancien régime tout entier, pour toute la vie d'avant, condense l'insouciance et les jouissances disparues. Dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, l'évocation du Paris mondain qui s'agite et s'amuse, des dernières années de la cour entre 1787 et 1790, est symétrique des scènes du livre I de *Rancé*.

Il existe un second rapport entre la scène capitale de *Rancé* et la Révolution. Dans la première édition de son livre, Chateaubriand avait inclus un passage supprimé ensuite :

« Il ne serait pas impossible qu'après le décès de M^{me} de Montbazou, Rancé eût obtenu la relique qu'il avait adorée. Marguerite de Valois et la duchesse de Nevers firent embaumer les têtes de Coconnas et de La Môle, leurs amants décapités, et elles les gardèrent parmi les marques de leur amour » (p. 1379, c).

Dans l'esprit de Chateaubriand, il est poétiquement nécessaire que Rancé s'en aille avec le tronçon, ou du moins récupère par la suite ce reste que le cercueil n'avait pas voulu accueillir, et le constitue en relique. Il y a là un usage des reliques irréductible à une pathologie baroque, et qui intègre la sphère religieuse : Stendhal, s'inspirant d'ailleurs de l'anecdote citée ci-dessus, en témoigne dans *Le Rouge et le Noir*. Chateaubriand accumule les « preuves » et les « témoignages », il veut absolument que le moine ait vécu pendant trente-sept ans, ayant sur sa table, au pied du crucifix, le crâne de sa maîtresse³. La relique est la marque de

1. Explication controuvée, qui ne résiste pas à l'examen des dates, mais ne perd rien pour autant de sa valeur symbolique.

2. Voir aussi les *Mémoires d'Outre-Tombe*, 1^{re} partie, livre V, fin du chap. 7, avant le récit des événements de 1789 : « Passe maintenant, lecteur; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras. »

3. Chateaubriand ne semble pas avoir vu le portrait de Rancé exécuté par Hyacinthe Rigaud en 1697, dont il connaît pourtant l'existence par les *Mémoires* de Saint-Simon. Ce portrait l'aurait ravi : le peintre, très fidèle au décor monastique, représente en bonne place une tête de mort... Mais Rigaud met en évidence un contexte essentiellement symbolique, il compose autour du moine une *vanitas* à laquelle aucune identité ne peut être explicitement attachée.

l'impossible oubli, mais elle apaise un désespoir que Chateaubriand décrit en termes romantiques, et donc anachroniques : la noire mélancolie de Rancé, ses promenades solitaires dans les forêts, au bord des étangs, la nature même endeuillée, le nom de l'absente crié vers un ciel muet, et jusqu'aux tentatives de magie noire, aux hallucinations... Avec la relique, le deuil se creuse, il n'a plus à se manifester surabondamment. La relique ne fait pas revenir l'aimée, mais elle restitue sa disparition, elle perpétue sa perte, et donc rend encore témoignage de l'existence soustraite et du temps antérieur.

Dans cette logique de *l'épreuve du temps* où Chateaubriand veut enfermer Rancé, le moment de la disparition est celui de la plus intense proximité; le moment où l'autre est perdu coïncide avec sa plus intime révélation. Tous les héros romantiques font cette expérience, de René à Charles Bovary, au narrateur d'*Albertine disparue* ou à celui de *La Chambre claire*. À la douleur de la perte s'ajoute ainsi la nécessité d'une remémoration sans fin de l'instant fondateur. On saisit, dans cette compulsion de mémoire, le lien entre la tête devenue sacrée de M^{me} de Montbazon et les profanations révolutionnaires, inverses de la piété conservatrice de Chateaubriand, obsédé par les restes des corps disparus. Voyez la fin d'*Atala* : Chactas y déterre les os blanchis du père Aubry et de sa vierge fiancée et les emporte; le clan des Natchez survivants rencontrés par le narrateur transporte avec lui ces restes, ceux de René et ceux des ancêtres. Le narrateur ne manque pas d'amplifier l'écho temporel de cette migration sans but :

Indiens infortunés que j'ai vus errer dans les déserts du Nouveau Monde, avec les cendres de vos aïeux, vous qui m'aviez donné l'hospitalité malgré votre misère, je ne pourrais vous la rendre aujourd'hui, car j'erre, ainsi que vous, à la merci des hommes; et moins heureux dans mon exil, je n'ai point emporté les os de mes pères (*Atala*, épilogue).

Et lisons les dernières lignes écrites par Chateaubriand, quarante-quatre ans plus tard, dans l'avant-propos de 1846 aux *Mémoires d'Outre-Tombe* : il y évoque une possible mort loin de la France et s'inquiète en demandant qu'on ne transporte son corps qu'après cinquante ans d'une première inhumation, — après qu'il sera à son tour devenu relique :

Un cadavre courant la poste me fait horreur; des os blanchis et légers se transportent facilement : ils seront moins fatigués dans ce dernier voyage que quand je les traînais çà et là chargés de mes ennuis.

L'écriture des *Mémoires* : voilà où Chateaubriand se sépare de Rancé, et avoue son incompréhension. Retiré du monde, Rancé « entre dans la région du profond silence », alors que Chateaubriand, engagé dans la parole remémorante, fait du

verbe la relique du temps et noue ensemble les mots du souvenir et le destin posthume :

« Je préfère parler du fond de mon cercueil; ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent du sépulcre » (*M.O.T.*, Avant-Propos, 1846).

À travers la *Vie de Rancé*, à travers cette idée sans doute erronée que la maîtresse morte fut la Béatrice de la *Vita nuova* du réformateur, Chateaubriand met en évidence une vérité profonde de l'homme post-révolutionnaire : voyageur chargé d'un deuil interminable, exilé qui n'en finit pas de pleurer et d'expier le monde ancien dramatiquement disparu et toujours de retour telle une hantise. L'homme moderne est cet être traumatisé par l'Histoire, dont le traumatisme, impossible à dépasser, est réitéré comme une fondation négative.

Un modèle narratif à usages multiples

Il faut peut-être renverser la proposition admise par l'histoire littéraire selon laquelle Rancé serait « un René vieux » : ce n'est pas René qui fait comprendre Rancé, c'est le contraire, puisque dans la *Vie de Rancé* seulement apparaît, dans l'écriture d'une fiction, la clé qui permet d'accéder au rôle central joué par la Révolution comme fracture du temps. Ou plus exactement : la *Vie de Rancé* réutilise en l'explicitant un modèle de l'histoire qui est déjà à l'œuvre dans les premiers récits, qui est à l'œuvre aussi dans la rédaction et dans les révisions successives des *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Ce « modèle », qui rend la temporalité représentable, et donc intelligible, sera réutilisé par de très nombreux écrivains au XIX^e siècle. Sa force interprétative ne s'arrête pas à l'histoire; elle s'attache à la structure de la relation amoureuse, emblème de toute expérience de l'altérité, et par ricochet de l'expérience de soi.

Chateaubriand n'a pas attendu 1844 pour mettre en récit ce qui peut être compris comme une théorie de la temporalité historique et pour fixer symboliquement le fantôme de perte qui lui fait escorte : *René* et *Atala* en sont déjà les emblèmes.

« Sauvage parmi les sauvages », « enseveli dans les déserts de la Louisiane », René était devenu le tombeau de son propre passé, jusqu'au moment où la nouvelle de la mort de sa sœur Amélie avait délivré en lui les mots du souvenir. Une parole née d'une disparition : cette situation d'énonciation constitue le répondant narratif du deuil lui-même. Dans *René*, le moment de la disparition est représenté avec une densité admirable : c'est la scène des vœux, quand, durant l'office des morts, Amélie, étendue sur le sol de l'église et recouverte d'un drap mortuaire, s'apprête

à prononcer ses vœux et à renoncer au monde. Toute la scène est décrite comme une mise au tombeau dont le narrateur est témoin et acteur. De dessous le « voile sépulcral », il entend sa sœur murmurer dans une prière l'aveu de l'amour secret qu'elle lui porte depuis toujours. Voilà nouée la plus étroite relation entre l'amour et la mort. Celle qui s'efface ainsi du monde des vivants, son corps disparaissant donne lieu souvent à une complaisance nécrophile. Dans *Atala*, après que, perdus dans la forêt américaine en pleine tempête, les jeunes gens ont découvert qu'ils sont quasi frère et sœur, Atala accepte en même temps la mort et le don de soi. Au moment de s'abandonner, elle absorbe le poison qu'elle porte toujours sur elle en accomplissement d'un vœu. Autre scène type où se rassemblent les éléments du deuil, à laquelle fait suite un étrange tableau d'adoration nécrophile, pendant la veillée de prière devant le corps de la jeune femme à demi-dévêtu, d'une troublante sensualité, offert à un désir désormais inapaisable. Nombreuse est la descendance de ce héros fasciné par les restes d'une morte, de Constant à Barthes en passant par Stendhal, Balzac, Nerval, Flaubert, Proust, Joue... Le deuil romantique et sa temporalité spectrale excèdent largement la stricte délimitation historique des générations de 1820 à 1840. Il constitue bien pourtant un phénomène historique, puisqu'il a commencé avec Chateaubriand et son interprétation de la Révolution. Rien auparavant ne paraît rassembler les mêmes éléments en leur attribuant les mêmes fonctions¹.

La Dame aux camélias d'Alexandre Dumas fils (1848) marque un point culminant dans la complaisance horrifiée. Pour saisir, au-delà d'une histoire d'amour pour une prostituée, somme toute banale, les effets d'une épreuve liée au temps, il faut connaître le roman publié à l'origine, et non seulement l'adaptation théâtrale qu'en a tirée Dumas, ni même l'opéra de Verdi. Comme dans *Manon Lescaut*, auquel il est d'ailleurs fait référence, le récit raconté par le héros est emboîté dans un cadre narratif où Dumas intervient directement pour témoigner de la véracité des choses narrées et des circonstances de l'histoire. Mais surtout, ce système narratif constitue pour son lecteur une temporalité spectrale, parce que ce lecteur, au moment où il lit le récit de l'amour passionné d'Armand Duval, a déjà eu connaissance de la mort misérable qu'a eue Marguerite. Position que le lecteur partage avec Dumas, qui se met en scène comme auditeur d'Armand Duval : non seulement ils savent que la jeune femme est morte; ils écoutent le récit comme tissé de deux voix, celle qui chante l'envol de l'amour et celle qui pleure sa disparition. Ces deux voix sont entièrement solidaires : quand l'une s'amplifie et s'exalte, l'autre se rend plus présente; le regret augmente avec la possession, la perte provoque un redoublement du désir. Dumas propose, au début de son livre,

1. Sauf *Hamlet* peut-être, si présent au XIX^e siècle, dans la scène du cimetière (plusieurs fois représentée par Delacroix)... En tout cas, *Hamlet* interprété par les romantiques. Et sauf *Manon Lescaut*, bien sûr. Mais ni la *nekuta* antique ni le christianisme n'opèrent véritablement la même synthèse. Sur les problèmes du temps romantique, voir les *Études* de G. Poulet.

un équivalent visuel, halluciné, de ce système. Il présente longuement à son lecteur, bien avant d'introduire son héros, le charme et la beauté de Marguerite, s'attardant sur la grâce de son visage, décrivant minutieusement ses yeux, l'arc des sourcils et l'ombre des cils, détaillant la finesse du nez, la sensualité de la bouche entrouverte, la délicate coloration de la peau, la chevelure... Quelques dizaines de pages plus loin, voici le contrepoint sinistre, la vision du cadavre de Marguerite lors de l'exhumation voulue par son amant :

Alors l'un des deux hommes étendit la main, se mit à découdre le linceul, et, le prenant par le bout, découvrit brusquement le visage de Marguerite. C'était horrible à voir, c'est horrible à raconter.

Les yeux ne faisaient plus que deux trous, les lèvres avaient disparu, et les dents blanches étaient serrées les unes contre les autres. Les longs cheveux noirs et secs étaient collés sur les tempes et voilaient un peu les cavités vertes des joues, et cependant je reconnaissais dans ce visage le visage blanc, rose et joyeux que j'avais vu si souvent.

[...]

Au milieu de cet éblouissement, j'entendis le commissaire dire à M. Duval : « Reconnaissez-vous ? »

Oui », répondit sourdement le jeune homme (folio, pp. 68-69).

À la suite de ce spectacle atroce, Armand tombe gravement malade; lors de sa convalescence, il pourra raconter son histoire : comme si la vision funèbre avait été nécessaire au déliement du langage et à la commémoration, dans une référence qui ne nous est pas indifférente :

Je vous jure que je ne puis être calme que lorsque j'aurai vu Marguerite. C'est peut-être une soif de la fièvre qui me brûle, un rêve de mes insomnies, un résultat de mon délire; mais dussé-je me faire trappiste, comme M. de Rancé, après avoir vu, je verrai (p. 64).

Il existe au moins une autre référence directe à Rancé dans les récits romantiques, autre que celle, probable, contenue dans *Le Rouge et le Noir* : dans *Le Lys dans la vallée*. À la fin du récit, M^{me} de Mortsauf à l'agonie, prise d'un sursaut de désir et de vie, accueille Félix comme un amant :

Ah! pourquoi vous ai-je tant souhaité, Félix? vous êtes enfin venu : je vous récompense de ce dévouement par l'horrible spectacle qui fit jadis du comte de Rancé un trappiste, moi qui désirais demeurer belle et grande dans votre souvenir, y vivre comme un lys éternel¹...

1. *Le Lys dans la vallée* est de 1836, antérieur donc à *Rancé*. L'épisode macabre et controversé de la biographie du moine trappiste est connu des romantiques par la *Biographie* Michaud.

Comme pour *La Dame aux camélias*, le système narratif est ici construit sur un emboîtement : le héros raconte à une jeune femme qu'il voudrait épouser, son passé rempli par l'amour de M^{me} de Mortsauf (« oui, ma vie est dominée par un fantôme, il se dessine vaguement au moindre mot qui le provoque... »). Si cette structure répond narrativement au deuil pour son lecteur même, Balzac attend la fin du roman pour mettre en œuvre la superposition de la perte et de l'amour, au moment où sont affrontées les deux images du corps féminin, lorsque Félix voit, « derrière » le visage blafard et les membres squelettiques de M^{me} de Mortsauf, le corps adorable qu'il avait aimé.

Ainsi, une configuration de textes, de procédés, de lieux (au sens rhétorique) permet de construire une compréhension rétrospective du modèle narratif présent dans *René* et *Atala*. Le fait que les écrivains réutilisent ce modèle plus ou moins explicitement et le varient, en produit une mise en œuvre symbolique, une manipulation qui établit une perspective interprétative. Chaque texte met l'accent sur l'un ou l'autre aspect du modèle en le représentant : Balzac et Dumas, sur la structure narrative et la dualité des images du corps¹; Chateaubriand (dans *Rancé* et dans les *Mémoires*), sur l'expiation et la fracture révolutionnaire. Le temps romantique, dans son versant passéiste et douloureux, est fait de tout cela, à la fois modèle narratif et nébuleuse thématique marquée de traces éblouissantes. D'autres textes s'agrègent à cette configuration, d'autres lieux de l'invention et de la variation littéraires. Les œuvres de Nerval en sont un moment fort, particulièrement *Aurélia* :

Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases (écrit-il au début de son récit). Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi.

Cette perte est à sa façon féconde, puisqu'elle ouvre les portes du rêve et suscite une quête poétique et amoureuse : elle assure la pérennité du moi nervalien. Le début de la seconde partie du récit sonne le glas de cet équilibre, il raconte l'anéantissement, la séparation achevée, que le temps spectral empêchait, la *perte de la perte* :

Une seconde fois perdue!
Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui dois mourir, et mourir sans espoir. – Qu'est-ce donc que la mort? Si c'était le néant... Plût à Dieu. Mais Dieu lui-même ne peut faire que la mort soit le néant.

1. On pourrait inclure *Adolphe*, de Constant, dans cette série; la structure encadrée et le deuil répondent à la même configuration, tout comme, dans d'autres textes de Constant, sa fascination nécrophilique.

Le deuil niait l'absence tout en acceptant la mort; il transmuait la mort en une perpétuation de la présence, en une possession plus sensible et plus irritée, – *possession* signifiant aussi bien l'intimité amoureuse que l'assujettissement à un spectre.

Le retour du mort et le temps suspendu

Ce double sens n'a rien de gratuit : il invite à joindre à la configuration textuelle du deuil certains récits fantastiques où une morte « saisit le vif », jouant sur le registre de la relique et de l'image funèbre, contemplée obsessionnellement ou sublimée. On pense avant tout à Gautier : *La Morte amoureuse* (1^{re} parution 1836) et *Arria Marcella, souvenir de Pompéi* (1852). On pourrait y joindre plusieurs autres récits, jusqu'à cette *Gradiva* qui avait arrêté Freud¹. *Véra* (1874) de Villiers de L'Isle-Adam, constitue une réinterprétation du temps romantique du plus grand intérêt, qui met en évidence le moment même du deuil, la séparation qu'il consacre et nie, mais aussi la portée paroxystique de ce moment. Dans le conte de Villiers, la jeune femme meurt au moment de l'étreinte amoureuse, elle meurt d'un excès de volupté : extrême resserrement du temps, concentration parfaite du thème, éloignement de tout décorum et de toute scorie. Mais Villiers déploie ailleurs ce qu'il a d'abord lié. Immédiatement après l'inhumation, le comte d'Athol, de retour dans la chambre conjugale, aperçoit dans tous les objets qui ont touché Véra, son mouchoir de batiste, ses bijoux, son oreiller, le clavier du piano resté ouvert, les signes de sa perpétuation. Il organise alors son univers de façon à nier la mort, et à « créer un mirage terrible ». Il y parvient si bien qu'il se dédouble et introduit dans sa vie la perception de la disparue, jusqu'à passer avec elle une nuit de noces posthumes. Lorsque le sens du réel lui revient, qu'il prononce le fatidique « tu es morte », la forme aimée s'estompe et se fond dans l'air. Entre le moment de la mort survenue et celui de la mort acceptée, le temps s'est suspendu indéfiniment. L'horloge arrêtée, dont le comte d'Athol avait brisé le ressort, symbolise cette suspension : le temps de l'« inconscience » – c'est-à-dire celui du refus de la mort – impose sa mesure au temps chronologique. Les choses du monde sont arrangées pour coïncider avec la temporalité intérieure et former autant de témoins de la *perpétuation du passé*. Ce qui est mis en évidence ici, et s'ajoute à la constellation interprétative du temps romantique, c'est le refus de *devenir passé* du temps vécu. La déploration de la perte se transforme en éloge de la conservation; une stratégie du retour vient « rémunérer » la disparition. L'objet aimé est plus aimé encore, plus indispensable et plus émouvant dans son retour que dans son premier âge...

1. On connaît les pièces du dossier : pour la traduction française et la situation du texte, voir S. Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986 (précédé de la nouvelle de Jensen).

Mais le songe s'évanouit. Villiers, redéployant les éléments du deuil, fait apparaître la facticité du temps de la nostalgie, où campe le héros romantique. La fréquence, dans ses contes, de personnages aristocratiques (*Duke of Portland*, par exemple), ses propres prétentions nobiliaires, établissent à l'évidence une relation figurée entre le passé disparu et l'objet d'amour. C'est alors tous les retours, y compris ceux dont il berce ses rêves, qui apparaissent comme une factice négation du temps : retour des Bourbons, retour de l'Empire, retour des formes gothiques qui couronnent l'attachement aux ruines¹...

Dans ce conte comme à l'occasion dans d'autres (je pense notamment à *L'Inconnue*), Villiers porte à un degré d'explicitation supérieur, quoique toujours symboliquement, le modèle romantique, puisque la mort physique y apparaît comme la figure d'une perte constitutive du sujet, qui ne trouve son être que par cette expérience. Comme le dit Constant dans *Adolphe*, c'est « une portion de leur âme » que la chimie fatale du temps détache des héros romantiques. Il y a dans le modèle du deuil non seulement le témoignage d'une « sensibilité », non seulement le contenu morbide d'une espèce de psyché collective, mais surtout l'emblème d'une relation à autrui, en un mot une représentation de l'altérité. Si l'autre est celui que je perds en prenant conscience de sa proximité, celui que je me rends infiniment intime en le perdant, il faut aussi soustraire cette expérience à la linéarité narrative où elle se divise en séparant le passé (l'objet perdu) du présent, pour en pressentir le destin toujours actuel. À chaque instant de son rapport à autrui, constituant ce rapport, l'altérité que le sujet romantique vit, est comme un amour perdu. Au fur et à mesure qu'il la découvre, elle devient la modalité de ce qui disparaît et lui manque.

Spectres

La *Confession d'un enfant du siècle*, de Musset (1836), trace l'histoire d'une double crise. L'individu – en l'occurrence Octave, portrait typé – est atteint d'une « maladie » mortelle qui menace de le changer en son propre spectre, depuis la tromperie amoureuse dont il a été la dupe. Sa maladie, exemplaire, n'est rien moins que « la maladie du siècle ». Quelle en est l'étiologie ? La maladie est née d'une discordance insupportable entre l'attente et la réalité. Octave aime passionnément et uniquement une femme dont il découvre qu'elle partage ses faveurs, non seulement avec son plus proche ami, mais encore avec un autre, plusieurs autres peut-être. Cette découverte détermine une crise affreuse, suivie d'un mal incurable. Les symptômes sont deux : la jalousie morbide et l'ironie amère. En

1. Dans cette mise en scène du spectral, il faut signaler aussi certains récits de Barbey d'Aurevilly, *Le Dessous de cartes...*, par exemple, et surtout *Le Rideau cramoisi*, dans *Les Diaboliques*.

d'autres termes, une propension à détruire l'autre et à se détruire soi-même : la jalousie tue le moi parce qu'elle lui dénie toute singularité dans le désir de l'autre ; l'ironie tue l'autre en substituant à ses motivations propres la grimace des stéréotypes.

Ainsi, la réalité inflige deux morts que le sujet n'accepte pas : la maladie dont souffre Octave, c'est le deuil. Ce qu'il touche, ou a touché, se change en spectre ; ce qu'il désire ou souhaite accomplir s'évanouit. Une formule répétée dit cette double disparition : « Tout ce qui était n'est plus, tout ce qui sera n'est pas encore. » Il y a là plus qu'une figure : cela signifie que *rien n'est*, que le présent lui-même tout entier est résorbé dans le regret ou dans l'attente déçue. Les spectres sont les images de cette résorption, – et avant tout la maîtresse exclusivement adorée. Le soir même de sa découverte et de sa rupture, Octave rentré chez lui est obsédé par la pensée de l'amour perdu, et « le fantôme de sa belle maîtresse » vient hanter son demi-sommeil. Ce n'est là que métaphore ; le fantôme signifie l'idée, l'image. Mais deux pages, et deux jours, plus tard, voici une apparition « réelle » de la belle visiteuse, qui cherche à reconquérir son amant :

Vers le milieu de la nuit, comme je dormais d'un sommeil agité, il me sembla dans un rêve entendre un profond soupir. J'ouvris les yeux et vis ma maîtresse debout près de mon lit, les bras croisés, pareille à un spectre. Je ne pus retenir un cri d'épouvante, croyant à une apparition sortie de mon cerveau malade. Je me lançai hors du lit¹...

Dans un récit qui n'a rien de fantastique, mais qui se sert de ce qui est déjà un lieu commun, toutes les femmes sont bientôt des fantômes, toutes sont rejetées et « reviennent », deviennent « spectres de nos nuits d'amour », « fantômes épars »... Cet endeuillement a sa parabole : dans le lit d'un homme qui se vantait de n'être sensible à aucune superstition, d'un incroyant parfait, ses amis dissimulèrent un squelette. L'homme rentra et se coucha. Le lendemain, lorsqu'ils pénétrèrent dans la chambre, les amis trouvèrent l'homme assis dans son lit, et jouant avec les ossements : il était devenu fou. Commentaire d'Octave, de ce qui pourrait être un conte de Boccace :

Il y avait en moi quelque chose de semblable à cet homme, si ce n'est que mes osselets favoris étaient ceux d'un squelette bien-aimé : c'étaient les débris de mon amour, tout ce qui restait du passé (p. 114).

Dans la *Confession*, spectre, débris et passé s'équivalent. Tout comme la société, l'art et la religion sont composés des restes du passé, d'un bric-à-brac pitoyable (« nous ne vivons que de débris »), le cœur humain est jonché de nostalgies, de résidus affectifs et intellectuels dont on voudrait vainement faire un idéal.

1. Je cite ici d'après l'édition Folio, p. 45.

Mais en fait, les fragments disloqués qui reviennent dans l'histoire d'Octave sont assez précisément datés. La philosophie et la pratique morales et amoureuses qui occasionnent et justifient le pourrissement sceptique et la prolifération ironique, c'est le libertinage, représenté par un débauché « éclairé » caractéristique du roman libertin du XVIII^e siècle. Celui-ci donne à Octave, comme le veut son rôle dans le canevas initiatique du libertin, une longue leçon de philosophie « épicurienne », réduisant la demande d'idéal à l'impulsion biologique. L'histoire de l'amour d'Octave reprend, mieux : réemploie, réinterprète le texte libertin¹. À plusieurs reprises sont ainsi proposés des canevas libertins qui pourraient être utilisés pour comprendre ou prolonger une situation narrative. Le plus évident vient des *Liaisons dangereuses* : la maîtresse perfide est une Merteuil, Octave figure d'abord en Danceny, son amie loyale rappelle M^{me} de Tourvel... Dangenais (le libertin) se comporte comme un Valmont, en roué raisonneur et volontiers instituteur. Les rôles sont déjà écrits, comme les épisodes, de l'illusion naïve du débutant à la maîtrise désillusionnée du débauché. Mais la résultante du jeu des forces et du canevas initiatique n'est plus libertine, puisque après la désillusion, et interminablement, se produit le retour spectral et diffus d'un désir coupable et malheureux, montré comme corrupteur de la pensée et de l'expérience :

Est-ce que le passé est devenu un spectre, est-ce qu'il sort de son tombeau ?

La *Vie de Rancé* montrait la réinterprétation de la retraite en deuil : la *Confession* réemploie le libertinage dans une temporalité romantique. Avec l'amour se perd peut-être une illusion : mais cette illusion c'est l'amour même, dont la puissance éclate dans sa disparition. On peut faire varier cette formulation : avec la croyance s'évanouit un simulacre ; mais ce simulacre, c'était la croyance elle-même. Sur cette variation pivote l'axe du livre, puisque l'amour est configuré comme l'histoire, et vice versa. Le monde en deuil que décrit le chapitre II, cette jeunesse petite fille de la révolution et fille de l'empire – c'est-à-dire privée tout aussi bien de la liberté que de l'épopée – Octave et sa maladie les représentent parfaitement. Dans son cœur règne le fantôme des amours déçus ; et de la même manière, les jeunes gens qui se penchent sur l'esprit du siècle

s'en approchent comme le voyageur à qui l'on montre à Strasbourg la fille d'un vieux comte de Saverden, embaumée dans sa parure de fiancée. Ce squelette enfantin fait frémir, car ses mains fluettes et livides portent l'anneau des épousées, et sa tête tombe en poussière au milieu des fleurs d'oranger (p. 25).

L'autre qui fait défaut, laissant les forces de l'homme s'exaspérer devant le vide, le passé qui n'est plus, dont la grandeur est magnifiée par le regret, ou qui

1. Voir mon livre *L'Age libertin*, Paris, Minuit, 1987, chap. II, « Conquérir est notre destin. »

revient comme un funèbre simulacre, tout cela compose un tableau bien proche du *vague des passions* décrit par Chateaubriand dans *Le Génie du christianisme*. Mais, s'il s'agit de la même angoisse devant le temps, on a affaire à deux générations dont les contextes socio-historiques sont fort différents.

Oui, le vieux monde revient comme les passions révolues, mais dans une perspective qui les défigure pour les faire correspondre à une configuration nouvelle.

Mémorial

Dans la troisième partie de la *Confession*, le père d'Octave meurt. Pour se rendre auprès de lui, Octave interrompt la vie débauchée qu'il mène à Paris. Les jours suivant l'inhumation, classant des papiers, Octave découvre le journal de son père. Il le lit et mêle dans son esprit l'idée de la mort et le récit de la vie : voilà bien la formule de deuil proposée par la narration personnelle d'un récit encadré. Musset fait un pas de plus : au fur et à mesure de sa lecture, Octave se met à imiter son père, et fait relier un cahier tout semblable au sien pour y consigner à son tour son journal. Sans doute faut-il voir dans cet épisode l'origine, mal exploitée mais combien symbolique, de l'écriture de son histoire par Octave, puisque le narrateur ne motive son récit que brièvement, au début du livre, en se réclamant de son exemplarité et de son caractère curatif. Musset fait ici de l'écriture « personnelle » un acte du deuil, un « travail » consistant à mimer le disparu, à refaire ce qu'il a fait, à le faire revivre en soi comme un présent, et en même temps à transmettre à d'autres – futurs lecteurs – la pensée de ce qui passe et meurt.

Il y a deux leçons à vérifier dans cet épisode. D'abord, celle que l'écrivain est l'officiant du temps disparu, qu'il en bâtit le mémorial. On sait que, chargé des grands mythes du XIX^e siècle, l'écrivain revêt des images contradictoires, aussi bien la robe du prophète que la défroque de l'histrion. Il est ici le déplorateur, préposé à vivifier la mémoire d'une perte, à la représenter comme traumatisme et révélation, à porter les couleurs funéraires du passé. C'est cela sa mélancolie, au XIX^e siècle : elle ne s'oppose pas au deuil, elle en constitue plutôt une forme perpétuée, de texte en texte et de génération en génération. Ainsi – deuxième leçon – le deuil *suspend l'histoire*, il rend le déroulement temporel caduc, et dans le même mouvement, il *est suspendu à l'histoire*, figé dans la contemplation d'un événement fondateur indépassable, qui ouvre l'ère de la stagnation et du vide. Le deuil est intimement lié à l'histoire de ces deux manières : parce qu'il lui donne naissance comme événement, et parce qu'il est contraint par le récit mémorial d'en arrêter le courant.

Pierre Jean Jouve, ancré par ses lectures dans la littérature romantique, a construit son œuvre, depuis les années trente, autour du deuil, éloge lyrique d'une

disparition et retour obstiné de la même figure et des mêmes segments narratifs. Cette figure, il la nomme Hélène et lui confère le statut d'un mythe. Dans les années profondes, troisième récit de *La Scène capitale* (1935), donne à ce « mythe » une forme achevée. Très jeune homme sur le point de quitter son pays natal, le narrateur rencontre Hélène et s'éprend d'elle définitivement. Hélène est une femme mûre : il va vivre près d'elle, prendre une place de plus en plus grande, imposer des jeux équivoques, dans le cadre envoûtant du val Bregaglia, où Jouve voit la matérialisation géographique, le symbole naturel parfait de leur amour. Le mari, militaire et chasseur, apparaît, repart. Divers épisodes attisent l'éveil sexuel du jeune homme. Hélène se donne à lui dans une nuit passionnée, puis meurt dans ses bras. Jouve n'a pas cherché à rendre cette mort plausible au moyen de quelque vraisemblance médicale : elle est simplement inexorable, nécessaire à l'accomplissement du « mythe », et le jeune homme l'accepte :

Je quittai le château de Ponte sans tourner la tête. Là – je le sus plus tard – s'était ouverte pour moi une source parfaite, c'est-à-dire inépuisable.
Je partis sans avoir visité la tombe¹.

Sans jamais faire allusion à la tradition littéraire, sans mentionner ni *Véra*, ni *Le Rideau cramoisi*, ni *Atala*, dans les commentaires qu'il a donnés de son œuvre, Jouve interprète celle-ci de plusieurs manières : biographiquement, poétiquement, érotiquement, psychanalytiquement. Il voit dans le personnage d'Hélène le regroupement de plusieurs femmes réelles, dont la principale, qu'il nomme Lisbé, est morte d'un cancer en 1936. Il avait eu avec elle une liaison intermittente et passionnée ; il avait découvert l'Engadine pendant ces années-là ; il y avait rédigé, en 1934, *Dans les années profondes*, qu'il lui avait envoyé à sa parution, alors qu'elle était déjà malade. Jouve est persuadé que Lisbé a intériorisé son mythe, et qu'elle l'a porté à son terme : la rencontre en cette femme de la mort réelle et de la mort imaginée lui paraît répondre à une mystérieuse nécessité. Il en retire un profond sentiment de culpabilité, au point de renoncer dès lors à toute œuvre romanesque. Mais en même temps, cette rencontre engendre une vitalité poétique prodigieuse, elle est la source inépuisable que découvrira le héros des *Années profondes* :

Le mythe d'Hélène ne voulut pas me quitter. Il se transforma aussitôt dans la poésie sous diverses formes. [...] Hélène de *Matière céleste* est celle même qui vient de périr, et sort triomphalement de la dernière phrase du récit : « Je partis sans avoir visité la tombe. » [...] Dans toutes les périodes du travail jusqu'à ce jour, il y a le passage de la Morte – la seule sous des vocables différents².

1. In Pierre Jean Jouve, *Œuvre*, éd. établie par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, t. II, p. 1050.

2. En *Miroir*. *Journal sans date*, *ibid.*, p. 1102. Sur l'importance du paysage engadinois dans la poésie de Jouve, voir A. Wyss, « De Soglio à Sils. Poétique des lieux privilégiés dans l'œuvre de P. J. Jouve », in *Critique* 490, 1989.

La transposition poétique est magnifiée par la méditation sur le paysage engadinois, métaphore et expansion de la féminité. Sans doute cet essor poétique gagné sur la mort apparaît-il comme l'essentiel pour Jouve : en cela il explicite les virtualités lyriques de la parole remémorante et sa capacité de métamorphose, dans une inspiration proche de Nerval et de Baudelaire. Mais l'apport interprétatif le plus intéressant apporté par le réemploi jouvien du temps romantique est ailleurs : dans la représentation des forces inconscientes auxquelles l'érotique d'Hélène répond. Pour le saisir, il faut ajouter aux textes déjà cités un ensemble de proses brèves écrites dans la même période, restées inédites jusqu'à la publication des *Œuvres* en 1987. *Les Beaux Masques* apparaissent d'abord comme des notes prises en vue d'un roman, où les personnages seraient des sortes de « personnalités d'emprunt », des figures projetées, les masques de pulsions inconscientes. C'est la formule de *Catherine Crachat*. Suivent une douzaine de brèves proses très élaborées, violemment pornographiques. La femme est évidemment Hélène-Lisbé, dont apparaît ici la face obscène et l'image dégradée, et en même temps désirée. En *Miroir* commente indirectement :

Le mythe d'Hélène est l'union en un acte de l'éros passif et de la mort (vol. II, p. 1100).

Pour Jouve, la femme morte hantant sa vie et son œuvre représente certes une altérité qui s'efface en se donnant, mais elle est aussi la part féminine de sa propre psyché, qui rencontre en Hélène sa figure exacte. Ainsi Jouve concentre-t-il dans le jeu des forces du désir, dans le combat d'Éros et de Thanatos, une configuration qui, éclairée d'autres manières, a pu donner forme à des points de vue historique, anthropologique ou philosophique sur l'humain depuis le début du XIX^e siècle. Il inscrit le temps romantique dans la mouvance de la psychanalyse freudienne : elle lui donne un nouveau contexte d'intelligibilité, et met en lumière une confrontation avec la Mère désirée et rejetée, une culpabilité interminable du fils¹. Jouve réemploie le deuil romantique comme superposition de l'inceste et du matricide. Gagnant en terreur et en attrait, la Morte fait retour comme inspiratrice de la création artistique, et donne la clé du temps inconscient et de ses figures.

On pourrait poursuivre l'enquête : le romantisme du deuil laisse encore apparaître des traînées lumineuses comme un univers explosé dès longtemps, et disparu. C'est à l'aide de ses traces qu'on le reconstitue. Ainsi le modèle de la narration spectrale reste-t-il fécond. Maurice Blanchot lui doit beaucoup de sa nécrophilie langagière. On pourrait montrer qu'il s'est appliqué, dans toute son œuvre, à rapporter au seul langage la structure paradoxale du temps romantique,

1. Cf. André Green, « La Mère morte », in *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983.

qui veut qu'on ne soit jamais si proche ni si pénétré que de ce qu'on a perdu. « À qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. » « Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau¹. » La méditation si ressassante menée par Blanchot sur la littérature et le langage isole la structure du signe comme relation fondée sur l'absence de la chose. Elle projette le spectre dans l'avenir, comme si celui-ci n'avait plus pour origine une disparition, mais qu'il était créé par l'aimantation d'un effacement futur. Partout et toujours, il n'y a plus que du deuil et plus que du langage. Celui-ci joue tous les rôles, objet, sujet, histoire : c'est du langage qui est perdu, c'est du langage qui dit la perte... Peut-être n'y a-t-il alors plus rien à interpréter, et le paradigme du temps spectral raconte-t-il, à travers cette voix blême, son propre épuisement?

CLAUDE REICHLER

1. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 314 et 324. Voir aussi « Le Chant des Sirènes », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, interprétation par le deuil de l'histoire d'Ulysse, qui en fait une allégorie du signe vide et de la disparition du sujet : « Il va vers ce lieu où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis, à condition qu'il y disparaisse » (p. 14).