

(Trans-)historicité, transhistoricité et transitionnalité (de la littérature)

(Trans-)historicity, transhistoricity and transitionality (of literature)

Hélène Merlin-Kajman



Pour citer cet article

Hélène Merlin-Kajman, « (Trans-)historicité, transhistoricité et transitionnalité (de la littérature) », dans *Fabula-LhT*, n° 23, « (Trans-)historicité de la littérature », dir. Lise Forment et Brice Tabeling, Décembre 2019, URL : <https://fabula.org/lht/23/merlinkajman.html>, article mis en ligne le 17 Décembre 2019, consulté le 12 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2425>

Hélène Merlin-Kajman, « (Trans-)historicité, transhistoricité et transitionnalité (de la littérature) »

Résumé - À travers un dialogue avec le livre de Judith Lyon-Caen, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature* (Paris, Gallimard, 2019), effort d'historicisation radicale d'une nouvelle de Barbey d'Aurévilly puisque l'historienne veut ne soustraire aucun élément du récit à une possible contextualisation, je définis la transhistoricité comme ce qui, toujours, c'est-à-dire même à l'échelle d'un contexte, plie et replie le temps. Je fonde cette définition sur l'analyse littéraire précise de certains aspects de la nouvelle et sur plusieurs arguments théoriques, le plus important reposant sur l'équivocité consubstantielle du langage, elle-même inséparable de la coexistence temporelle d'êtres humains d'âges différents qui, quoiqu'ils baignent *en même temps* dans la culture, la reçoivent et la transmettent selon une chronicité forcément multiple.

Mots-clés - Contexte, Équivocité, Interprétation, Langage, Réception, Signifiant, Transmission

Hélène Merlin-Kajman, « (Trans-)historicity, transhistoricity and transitionality (of literature) »

(Trans-)historicité, transhistoricité et transitionnalité (de la littérature)

(Trans-)historicity, transhistoricity and transitionality (of literature)

Hélène Merlin-Kajman

Plutôt que de chercher à résumer (forcément mal) mes deux derniers livres intégralement consacrés à la question de la transhistoricité de la littérature, *Lire dans la gueule du loup* et, surtout, *L'Animal ensorcelé*¹, j'ai choisi, pour présenter un certain nombre des propositions que j'y ai avancées, de passer par un moment de dialogue avec le livre d'une historienne, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, de Judith Lyon-Caen².

Bien sûr, il ne s'agit pas pour moi de rendre compte de cet ouvrage, et mes réflexions ne feront droit ni à sa richesse ni à sa cohérence. Si je l'ai choisi, c'est parce que, outre le fait qu'il est très récent et veut apporter un point de vue neuf sur la littérature, il se présente on ne peut plus clairement comme un ouvrage d'histoire, l'ouvrage d'une historienne qui décide de soumettre une nouvelle des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, *La Vengeance d'une femme*, à un geste d'*historicisation radicale*, geste qu'aucun spécialiste en « études littéraires » ne veut, ni ne peut, faire, faute des compétences requises, comme elle le souligne et surtout le prouve par l'ampleur magistrale de son enquête d'historienne.

Remarquablement écrit, *La Griffes du temps* provoque d'autant plus explicitement les « littéraires » qu'il se présente comme un livre bien informé des débats, et même des crispations théoriques, engendrés par la question des rapports entre littérature et histoire – crispations qui du reste (et déjà les difficultés commencent), ne concernent pas seulement les rapports entre deux disciplines, mais qui hantent également « les études littéraires³ ».

La radicalité de l'historicisation menée par Judith Lyon-Caen a pour bénéfice, par rapport à la question posée par ce dossier, de dégager dans toute sa pureté ce que l'on entend le plus généralement par « l'historicité de la littérature », cette historicité

¹ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016 ; et *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.

² Judith Lyon-Caen, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, 2019 (GT dans les notes suivantes).

que tout chercheur un peu au fait des acquis critiques des dernières décennies reconnaît à la littérature, comme le souligne la première phrase de l'argument soumis à notre réflexion : « le terme de "littérature" doit être historicisé, nous le savons bien : son apparition et ses usages, la production, la réception et la transmission des textes dits "littéraires", sont liés à des institutions, marqués par des représentations, qui ont toutes une histoire [...] ».

Le dossier de ce numéro de *Fabula-LhT* porte du reste non sur la *transhistoricité*, mais sur la *(trans-)historicité* de la littérature : ce sont là parenthèses accueillantes, ce qui est logique pour le titre d'un dossier. Elles préviennent le mouvement de réprobation que pourrait susciter le préfixe. Je les lis comme une concession apaisante, une *captatio benevolentiae* : « Rassurez-vous, disent-elles en substance, nous ne cherchons pas à revenir à l'idée d'une *anhistoricité* de la littérature ; nous comptons bien conserver à l'"historicité" toute sa souveraineté, sa souveraineté typiquement *moderne* »⁴. Or c'est une précaution graphique que je n'ai pas utilisée dans mon livre *L'Animal ensorcelé*. Mon objectif est bien d'attirer l'attention sur la *transhistoricité*, sans parenthèses atténuatives, non seulement de la littérature mais plus généralement de l'histoire humaine – mais une transhistoricité qui ne vise pas à faire revenir subrepticement dans la théorie littéraire les notions d'*anhistoricité* ou d'*intemporalité*, ou, pire encore, d'*éternité*, par le détour de supposés « thèmes éternels » comme l'amour ou la mort...

C'est donc d'abord là que le livre de Judith Lyon-Caen m'intéresse : il va me permettre d'isoler ce à quoi renvoie, généralement parlant, la mise en avant de l'« historicité » de la littérature. Le plus simple sera pour moi de refaire en quelque sorte le trajet inverse au sien, et de me poser la question, à laquelle elle invite fatalement : qu'est-ce que lire *en littéraire* ce livre d'histoire, qui n'est pas un livre d'*histoire de la littérature* comme elle tient à le préciser en opposant les deux démarches⁵, mais un livre écrit par une historienne de métier s'emparant d'un texte littéraire comme d'une source historique démultipliée⁶ ? Si l'idée est que « *l'histoire peut dire* » quelque chose « *de la littérature* » comme le souligne le sous-titre du livre,

³ Il est remarquable que la discipline universitaire qui a la « littérature » pour objet n'ait pas de nom précis. Judith Lyon-Caen hésite sur le nom à lui donner : « les études littéraires » (*GT*, p. 172), « le langage des sciences du texte » (*GT*, p. 33), « l'érudition littéraire » (*GT*, p. 168). Ailleurs, « l'exercice philologique » est ce que ferait « l'historien de la littérature » (*GT*, p. 167). En fait, il s'agit plutôt de nommer *l'autre de l'historien* : « [ce livre] tient les faits de littérature comme des faits d'histoire, des faits qui intéressent l'histoire des historiens et non pas seulement l'histoire littéraire, ce savoir "interne" à la littérature » (*GT*, p. 21). On retrouve la même opposition pour évaluer une correction d'auteur : « Des "variantes", dirait un philologue attentif à la restitution des états du texte : pour nous, des écarts, des retouches, des repentirs qui peuvent être saisis comme des actions d'écriture de Jules Barbey d'Aureville dans la durée qui sépare l'achèvement du manuscrit et son impression – au cours de l'année 1874. Des reprises, donc, qui ouvrent au vent du temps, c'est-à-dire à de possibles contextualisations. » (*GT*, p. 114)

⁴ « Le dégagement d'un temps par nature historique dans le concept d'histoire coïncide avec l'expérience des temps modernes. » (Reinhart Koselleck, *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Hautes études/Gallimard/Le Seuil, 1997, p. 21).

⁵ « [C]e livre [...] tient les faits de littérature comme des faits d'histoire, des faits qui intéressent l'histoire des historiens et non pas seulement l'histoire littéraire, ce savoir "interne" à la littérature. » (*GT*, p. 21)

qu'est-ce qu'une spécialiste de littérature (historienne et théoricienne de la littérature) peut dire à son tour de ce « dire » d'historien(ne) à propos de l'objet de sa propre discipline ?

Ces questions en entraînent d'autres : qu'est-ce que lire la nouvelle de Barbey *en littéraire* (et même peut-être, au-delà, n'importe quelle sorte de texte) – c'est-à-dire en spécialiste d'une discipline spécifique qui s'appuie sur de nombreux savoirs, histoire comprise ? Où se joue la différence ? Et cette différence, nous dit-elle à son tour quelque chose des expériences de lecture, donc finalement, de la littérature en général et de son historicité ?

J'ai enfin une dernière raison d'avoir eu envie de présenter certaines de mes réflexions concernant la transhistoricité de la littérature en passant par cet embryon de dialogue avec une historienne de métier. N'étant spécialiste ni des genres fictifs narratifs, ni du xix^e siècle, étant même spécialiste de textes littéraires appartenant à un siècle, le xvii^e, où, dit-on, le concept moderne de littérature n'existerait pas, je suis donc typiquement ce que l'historienne appelle une « lectrice actuelle » ou une « lectrice du présent » de « La Vengeance d'une femme », c'est-à-dire une lectrice qui accueille et lit la nouvelle de Barbey « d'abord comme un texte à lire », dans ce caractère « désituable » que Judith Lyon-Caen n'hésite pas à reconnaître à la littérature : « il en est des œuvres littéraires du passé comme de certains immeubles des villes qui ont plusieurs siècles d'âge. Les unes et les autres tiennent au passé comme au présent. Tel immeuble du xvii^e siècle a été surélevé au xix^e siècle [...] »⁷.

Judith Lyon-Caen part du constat que la littérature, du moins « [l]a "littérature" au sens moderne, c'est-à-dire au sens instable qui demeure le nôtre⁸ », traverse le temps⁹. L'historienne tient ainsi pour acquis que l'expérience de lecture « au présent » qui en découle est légitime. Cependant le constat est passible de plusieurs sortes d'explications : tel est bien l'enjeu.

La sienne s'ébauche en acte, en donnant deux résumés successifs de la nouvelle. Si le premier, au présent de narration, tient son lecteur en haleine en commençant

⁶ Source historique parfois directe, parfois indirecte, la nouvelle est parfois considérée comme l'effet de son contexte de production, mais parfois au contraire comme effectuant une action configurante sur le réel extra-textuel, ce qui explique que les historiens soient conduits à prendre la littérature comme une source documentaire de second degré en quelque sorte ; parfois enfin la nouvelle, du manuscrit à l'imprimé, est interrogée comme documentant ses propres processus de littérisation.

⁷ *GT*, p. 15.

⁸ *GT*, p. 28.

⁹ Judith Lyon-Caen rappelle à plusieurs reprises, en des formules renouvelées, cette définition possible de la littérature comme échappant au temps dans lequel elle a été produite : « [n]ous appelons "littérature" précisément ce qui ne tient pas en place, ce qui, du temps où l'objet littéraire apparaît, s'échappe, ce qui fait entendre autre chose » (*GT*, p. 240) ; « [l]a littérature est un terrain instable : instable est sa définition, incertains sont ses contours, inobjectivables sont les qualités des écrits qui en relèvent. L'instabilité est même la caractéristique historique des écrits désignés comme littéraires : on ne sait pas ce qu'ils sont, sinon qu'ils sont produits, qu'ils circulent et sont lus, et que "littéraire" désigne une qualité qui échappe aux assignations. » (*GT*, p. 244).

comme un conte¹⁰, le second amorce une sorte de traduction de la façon dont *La Vengeance d'une femme* peut résonner dans l'imagination d'un lecteur actuel :

La nouvelle que l'on va lire parle de désir, d'excitation, de comble du plaisir. Elle parle d'un homme qui rêve, amateur de femmes et fou d'images, et d'une femme outragée qui accomplit un acte sans mesure : elle se prostitue par vengeance, pour déshonorer le nom qu'elle porte et mourir dans la dégradation ultime de la maladie vénérienne [...]. Elle parle d'une prostituée qui renverse les rôles [...]. Elle est une héroïne de tragédie qui échappe à la loi tragique en échappant au ciel espagnol [...].

Voici une manière possible de raconter *La Vengeance d'une femme*, une lecture qui arrache la nouvelle à son temps et à ses décors pour en dégager une dimension intemporelle qui nous touche, nous lecteurs du présent, dans nos troubles, nos désirs et nos rêves¹¹.

Si cette « manière possible de raconter » « arrache la nouvelle à son temps », c'est parce qu'elle procède par des raccourcis qui sont aussi des montées en généralité. « Désir », « excitation », « comble du plaisir », « homme amateur de femmes », « femme outragée », « héroïne de tragédie »... : autant de catégories morales ou psychologiques qui, avec toutes les apparences de l'intemporalité, permettent de combler invisiblement la distance historique entre le lecteur du passé et le lecteur du présent.

Cependant, peu à peu, par le détour de citations de quelques autorités « littéraires » (Lanson, Barbéris, Genette, Proust, Barthes...), on comprend qu'est attribuée aux littéraires une conviction légèrement différente, mais supposée fondatrice de leur discipline. Pour les spécialistes du texte littéraire, la littérature traverserait le temps en raison de caractéristiques internes au texte lui-même, d'une « loi-du-dedans » qui, refermant l'œuvre sur elle-même, la sortant de son contexte et, donc, de tout contexte (la « dé-situant »), la rendrait « résistante à l'histoire, indéfiniment actualisable par la lecture » :

On dit souvent qu'on « entre » dans un texte quand on commence à le lire. Considérer l'objet littéraire pour ce qu'il est, c'est-à-dire d'abord comme un texte à lire, c'est se soumettre à cette loi de séparation qu'est la loi du dedans-du-texte comme monde clos, singularité produite dans l'histoire mais résistante à l'histoire, indéfiniment actualisable par la lecture¹².

Les littéraires se donneraient pour les spécialistes de cette clôture du texte, vérité interne à chaque fois reconfigurée dans l'expérience intime de chaque lecteur.

¹⁰ « Un soir de 1846, ou peut-être de 1847, un homme, bien mis, bien né, grand amateur de femmes, quoique assez blasé en la matière, suit une créature aperçue sur le boulevard des Italiens [...] ». (Jules Barbey d'Aurévilly, « La Vengeance d'une femme », dans *GT*, p. 9 – désormais noté *VF*).

¹¹ *GT*, p. 13.

¹² *GT*, p. 241.

« Seulement, cette “vérité” a une histoire : elle n’est pas la qualité transhistorique de la littérature », nous avertit Judith Lyon-Caen¹³.

« Transhistorique » : nous y voilà. *La Griffes du temps* réfute cette hypothèse et décide de transgresser « la loi-du-dedans ». Il s’agit de la mettre à l’épreuve de l’histoire des historiens. Il s’agit, en somme, d’externaliser l’interne : de retourner l’intra-textualité vers l’extra-textualité – d’ouvrir le texte, *tout* le texte, à son contexte.

« Historiciser » la littérature, c’est donc rendre intégralement la nouvelle à son ancrage historique, et ceci de deux manières conjointes. D’une part, en l’ouvrant à l’investigation historique jusque dans les recoins habituellement soustraits à l’histoire par la « loi-du-dedans », c’est-à-dire en « satur[ant] le texte de densité historique¹⁴ ». D’autre part, en rendant la désituabilité elle-même à sa propre historicité : car un texte littéraire, soutient Judith Lyon-Caen avec de nombreux chercheurs, littéraires ou historiens, ne se détache ainsi du passé que par un processus d’institutionnalisation, de « monumentalisation » ou de « patrimonialisation¹⁵ » qui est lui-même le résultat d’une histoire, ce que l’impression et le travail d’écriture d’un côté, la posture d’écrivain de Barbey et l’état du marché de l’autre, peuvent fidèlement documenter¹⁶.

Lire la nouvelle de Barbey selon sa véritable historicité, c’est donc combattre sa désituabilité, la rendre à son site initial, le *site du passé*, et l’y arrêter, l’y immobiliser le temps de l’enquête : « [l]e présent essai aura avant tout tenté de faire tenir en place un morceau de “littérature” pour faire de l’histoire¹⁷ ».

La discipline des historiens a pour objet une historicité fondée sur l’idée de la séparabilité du passé et du présent¹⁸. Certes, l’idée de cette séparabilité est régulièrement remise en débat, réorganisée et complexifiée, et, ces dernières

¹³ *GT*, p. 29.

¹⁴ *GT*, p. 242.

¹⁵ « La monumentalisation (on pourrait aussi dire la patrimonialisation) des œuvres est une des dimensions de la vie sociale de la littérature. Elle arrache les écrits aux passés où ils furent produits pour les mener dans notre présent, où néanmoins ils continuent à manifester le passé dont ils viennent. Au point, parfois, de constituer pour nous une voie d’accès au passé. Cette “impression de passé” est difficile à fixer : elle tient à la langue, aux images, aux situations évoquées, aux descriptions. » (*GT*, p. 15-16)

¹⁶ « Il faut pour cela regarder l’œuvre dans le passé où elle fut imaginée, écrite, publiée, reçue comme une œuvre de littérature, et considérer le fait de sa transmission comme un fait historique à part entière. À ce titre, ce livre emprunte les réflexions et les outils de l’histoire du livre et de la lecture comme les questionnements de l’histoire du fait littéraire. Il tient les faits de littérature comme des faits d’histoire, des faits qui intéressent l’histoire des historiens et non pas seulement l’histoire littéraire, ce savoir “interne” à la littérature. (*GT*, p. 21) ?

¹⁷ *GT*, p. 244.

¹⁸ Confrontant la façon dont l’histoire et la psychanalyse se rapportent au passé, Michel de Certeau écrivait en 1981 : « L’historiographie se développe [...] en fonction d’une coupure entre le passé et le présent [...]. L’espace qu’elle organise est à la fois divisé et hiérarchisé. Il comporte un “propre” (le présent d’une pratique) et un “autre” (un “passé” étudié) [...]. La psychanalyse et l’historiographie ont donc deux manières différentes de distribuer l’espace de la mémoire. Elles pensent autrement le rapport du passé et du présent. La première reconnaît l’un *dans* l’autre ; la seconde pose l’un *à côté* de l’autre. » (Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 98-99).

années, des coups de butoir lui ont été portés sous l'effet de l'importance prise dans nos cultures par la mémoire, le témoignage et la figure du témoin, au voisinage de la littérature¹⁹. Il n'en reste pas moins que, quelle que soit l'échelle à laquelle ce passé est envisagé, l'histoire des historiens objective le passé (ou, pour les contemporanéistes, transforme le présent en *ob-jet* toujours-déjà passé, *autre*). L'objectiver, c'est le mettre à distance par ce geste de coupure épistémologique qui épouse l'ordre de successivité chronologique, chaque moment pertinent, chaque situation, chaque événement, chaque durée même, étant séparables des suivants grâce au système des dates. En histoire, la cause est antérieure à son effet, et les causes finales, tant qu'elles ne se sont pas réalisées dans les faits, tant que l'intention ne s'est pas incarnée dans des actes, c'est-à-dire tant qu'elles ne sont pas devenues des causes efficientes, sont toujours suspectes de n'être qu'une illusion. Ou comme l'écrit Marcel Détiéne :

Quand l'historien contemporain se réfère au changement comme à la marque indélébile de l'Histoire, il l'entend dans son rapport à la chronologie absolue, au temps linéaire et irréversible aussi bien qu'avec l'événement imprévisible, singulier et purement contingent. Événement, changement et temps sont étroitement articulés dans notre savoir historien partagé, depuis que le xviii^e siècle et ses philosophes ont rendu crédible que le *savoir du passé en soi* était l'objet de la connaissance historique²⁰.

L'histoire ne peut guère échapper au déterminisme (et c'est sa force). Invoquer l'historicité de la littérature, c'est invoquer cette historicité-là, faite d'une succession de causes déterminables et isolables dans le temps. Comme Roger Chartier le soulignait il y a plus de vingt ans :

Il s'agit donc, avant tout, de construire un nouvel espace intellectuel qui oblige à inscrire les œuvres dans les systèmes de contraintes qui bornent, mais aussi rendent possibles leur production et leur compréhension. [...] C'est, en analysant conjointement ces différentes déterminations et en réintroduisant au centre de leur questionnement l'historicité, donc, la discontinuité des objets qui sont les leurs, que l'histoire littéraire et la critique textuelle pourront affirmer leur pertinence²¹.

¹⁹ Judith Lyon-Caen y fait allusion p. 30-31. Voir notamment Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, 2012.

²⁰ Marcel Détiéne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2009, p. 73.

²¹ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 273. En 1983, Guy Bourdè et Hervé Martin insistaient sur le rôle de Foucault dans l'importance prise par la discontinuité dans l'histoire culturelle, et non plus seulement dans l'histoire événementielle, où son évidence a toujours été plus manifeste (sans être pour autant absolue : toutes les cultures ne reconnaissent pas cette séparabilité du passé et du présent) : « De ce fait, la discontinuité acquiert une place centrale dans toutes les formes d'histoire (sociale, intellectuelle, etc.). Jusque-là, la discontinuité était ressentie comme un obstacle, comme un élément "scandaleux" qu'il fallait gommer. Désormais elle procède d'une opération délibérée de l'historien qui isole des niveaux d'analyse spécifiques. » (Guy Bourdè et Hervé Martin, *Les Écoles historiques*, Seuil, 1983, coll. « Points essais », p. 282).

« L'historicité, donc, la discontinuité des objets »...

Affirmer au contraire la transhistoricité de la littérature, c'est à coup sûr objecter à la discontinuité de ces « objets » qu'on appelle « littérature », peut-être même contester ce « nouvel espace intellectuel qui oblige à inscrire les œuvres dans les systèmes de contraintes qui bornent, mais aussi rendent possibles leur production et leur compréhension ». Est-ce bien raisonnable ? « L'histoire littéraire et la critique textuelle » ne risquent-elles pas d'y perdre « leur pertinence » ?

« Madame Husson »

Dès l'introduction, Judith Lyon-Caen introduit sa démarche en donnant une place exemplaire à un détail textuel fait de deux éléments, un nom, « Madame Husson », et un objet autrefois vu par Tressignies, une statuette, détail sur lequel l'historienne va longuement se pencher et réfléchir. Voici le passage de la nouvelle où ils apparaissent :

Mais cette fille, scélératement impudique, qui se serait allumée elle-même, comme une des torches vivantes des jardins de Néron, pour mieux incendier les sens des hommes, et à qui son métier avait sans doute appris les plus basses rubriques de la corruption, avait combiné la transparence insidieuse des voiles et l'osé de la chair, avec le génie et le mauvais goût d'un libertinage atroce, car, qui ne le sait ? en libertinage, le mauvais goût est une puissance... Par le détail de cette toilette, monstrueusement provocante, elle rappelait à Tressignies cette statuette indescriptible devant laquelle il s'était parfois arrêté, exposée qu'elle était chez tous les marchands de bronze du Paris d'alors, et sur le socle de laquelle on ne lisait que ce mot mystérieux : « Madame Husson. » Dangereux rêve obscène ! Le rêve était ici une réalité²².

À partir de ce détail de la statuette redoublé de ce nom, Judith Lyon-Caen va mener une enquête éblouissante en direction des législations sur l'outrage à la pudeur, des « images licencieuses » et des « petits bronzes sensuels ou indécents »²³. Non qu'elle soit parvenue à identifier l'objet, prévient-elle avec humour²⁴. Mais au terme de l'enquête, elle l'aura à coup sûr « saturé de densité historique », pour reprendre son expression.

Or quelque chose apparaît ici comme un point aveugle qui me paraît résumer typiquement la différence entre un historien de métier et un chercheur en

²² GF, p. 46-47.

²³ GF, p. 143 et 159.

²⁴ « L'enquête promet de décevoir : annonçons d'emblée qu'à son terme, aucune "Madame Husson" de bronze n'aura été identifiée avec certitude. Mais à quelles réalités historiques peut renvoyer, en creux, cette statuette de fiction ? » (GF, p. 142).

« littérature ». Pour Judith Lyon-Caen, « Madame Husson » désigne une statuette : objet dans la fiction, d'abord, certes – mais pas pour longtemps²⁵, « Madame Husson » est surtout un objet référentiel dont on peut ensuite chercher à identifier l'existence extratextuelle dans les boutiques de bronze du xix^e siècle²⁶, et, à défaut, que l'on peut inscrire dans une série d'objets historiques réels ; un objet, enfin, dont le nom peut s'expliquer par un jeu « de potache », la citation cachée et burlesque d'un nom factuel, réel, « Husson » étant « le vrai nom de Champfleury, l'apôtre du réalisme en littérature et art, que Barbey appréciait peu²⁷ ».

Le détail « Madame Husson » illustre ainsi l'ensemble de la démarche. Briser « la loi-du-dedans », interrompre la désituabilité de la littérature, supposent de rendre la statuette fictive, avec ce nom inscrit sur son socle, au contexte passé dont ils sont supposés tirer toute leur signification, contexte des objets ou contexte des noms propres extratextuels du xix^e siècle, contexte qui élucidera leur mystère.

Il est intéressant de relever certaines des occurrences où l'historienne évoque cette « statuette indescriptible au nom trivial mais mystérieux²⁸ ». Dès ce syntagme qui paraphrase le texte de Barbey s'amorce un glissement remarquable. D'une part, quand il réapparaîtra, l'adjectif « mystérieux » va constamment caractériser la statuette²⁹, alors que dans la nouvelle, *ce n'est pas la statuette qui est mystérieuse*, mais le « mot » inscrit sur son socle – pas même un nom, mais un « mot mystérieux » (j'y reviendrai). D'autre part, le jugement de trivialité porté sur le « nom » lui-même, *jugement absent de la nouvelle*, va revenir sous d'autres termes. « Nom si prosaïque³⁰ », « nom réaliste³¹ », « platitude du signifiant³² » : le choix de ce

²⁵ « Cela fait beaucoup d'incertitudes pour une statuette au nom si prosaïque, et l'on serait tenté de la ranger immédiatement au rayon des objets de romans, fantaisies d'auteur, signes clos sur eux-mêmes. Impossible pourtant de passer devant la statuette sans s'y arrêter, à la suite du narrateur ou de Tressignies : Barbey insiste trop sur l'énigme et sur le caractère possiblement érotique de ce bronze ("dangereux rêve obscène !"). » (GF, p. 141).

²⁶ « La loi et la pratique judiciaire au xixe siècle ne répriment pas l'obscénité comme telle ; elles en proscrivent la publication et la divulgation, et définissent des espaces de tolérance et d'intolérance. [...] Mais que la norme peut-elle nous faire comprendre de "Madame Husson" ? Comme "figure", une statuette relève bien de la loi de 1819 sur les publications contraires aux bonnes mœurs. Or si elle est en vitrine "chez tous les marchands de bronze", c'est qu'elle n'est pas explicitement licencieuse. » (GF, p. 146).

²⁷ « Reste le nom d'Husson. [...] Madame Husson n'a [...] guère inspiré les commentateurs : les éditions savantes de *La Vengeance d'une femme* ne s'y arrêtent pas... Pourtant, Barbey aimait trop les beaux noms pour avoir choisi celui-ci au hasard. Et le féroce critique qu'il était ne dédaignait pas les piques, ni les plaisanteries de potache./ Husson était le vrai nom de Champfleury, l'apôtre du réalisme en littérature et art, que Barbey appréciait peu. [...] Le nom réaliste de la statuette pourrait avoir ainsi eu une fonction polémique, en direction des réalistes et de leurs continuateurs naturalistes. » (GF, p. 167).

²⁸ GF, p. 33.

²⁹ « une énigmatique statuette » (GF, p. 134) ; « Énigmatique statuette : anonyme, indescriptible, mystérieuse, fictive peut-être, elle remonte "à peu près" à l'époque de la nouvelle » (GF, p. 141) ; « Que faire de cette mystérieuse "Madame Husson" ? » (GF, p. 142).

³⁰ GF, p. 141.

³¹ GF, p. 167.

³² GF, p. 168.

nom contraste, selon l'historienne, avec l'amour de Barbey pour « les beaux noms³³ ».

Or aucun de ces jugements n'a de fondement objectif, ni même vraiment *historique*. Certes, on comprend aisément la sémiologie sociale mobilisée ici, car elle est encore reconnaissable aujourd'hui³⁴ : « Husson » ne connote aucune grandeur sociale ni n'annonce quelque élévation que ce soit. Le nom est pris dans un imaginaire culturel du très long terme qui lui donne cette couleur « basse » plutôt que « haute ». Pour autant, le nom de « Husson » est-il vraiment moins « beau » que celui de « Bourbon » ou de « Condé » par exemple ? Pourquoi serait-il plus « réaliste » ? Les Bourbon et les Condé ne sont-ils pas réels ? Qu'est-ce qu'un nom « prosaïque » ? En quoi « Tressignies », le nom du héros, serait-il plus « beau » et moins « prosaïque » que celui de « Husson », sinon parce qu'il est précédé d'une particule (« Robert de Tressignies ») ? Pourquoi « Aubusson », « Boissier », « Lejeune », « Merlin » ou tant d'autres, ne feraient-ils pas ici le même effet que « Husson », alors qu'ils ne seraient pas moins « réalistes » dans le contexte de la nouvelle, sinon parce que s'ajoutent à eux des *connotations* atténuant ce « prosaïsme », comme la tapisserie pour « Aubusson », la jeunesse pour « Lejeune », le sous-bois bucolique pour « Boissier » ou l'enchantement pour « Merlin » ?

Ces simples remarques lèvent un monde d'interrogations qui ont trait au langage, et pas seulement à la langue du xix^e siècle. Ce qui est sûr, c'est que, conformément à ce que le texte cherche à faire naître chez le lecteur, le signifiant « Madame Husson » aiguise ma curiosité tout comme son possible référent a aiguisé la curiosité de l'historienne³⁵ : mais ma curiosité est... *littéraire*, née de la rencontre entre un plaisir et un savoir. Je suis immédiatement sensible à sa charge évocatoire : il n'est ni prosaïque ni plat à mes yeux. Avant toute recherche, il résonne en moi, dans ce contexte (celui de cette scène animée, celui des images et des impulsions sonores, rythmiques, imprimées par les phrases), comme une onomatopée obscène où se superposent « hue » et « sus » (« Dangereux rêve obscène ! », commente le texte – et j'entends immédiatement qu'« obscène » et « Husson » sont quasiment des paronymes³⁶), et qui fait naître l'image trouble d'une monte sauvage, suante³⁷, serrée et haletante ou *ahannante* : ce n'est pas pour rien qu'on parle du « h aspiré »

³³ « Pourtant, Barbey aimait trop les beaux noms pour avoir choisi celui-ci au hasard » (*loc. cit.*)

³⁴ Il y a donc, invisible, de la transhistoricité en action dans ce jugement de trivialité...

³⁵ « Cette statuette sans réalité nécessaire autre que littéraire, à quoi bon la rechercher, puisqu'elle n'est là que pour raccrocher le lecteur, pour attirer l'œil dans la vitrine, et, telle une prolepse de bronze, annoncer l'énigme vivante bientôt rencontrée par Tressignies ? Et pourtant, il en est de cette statuette improbable comme des accessoires raturés : même fictive, elle fait signe vers "la ville d'alors" et *excite la curiosité historique*. » (*GT*, p. 142. Je souligne).

³⁶ Les paronymes sont de quasi homonymes, souvent à un phonème près. Je fais un usage un peu large de ce mot, comme plus bas de la paronomase.

³⁷ La sueur de fait va bientôt être au rendez-vous : « Et elle lui coula près des yeux son beau bras, fumant encore de la sueur enivrante du plaisir auquel ils venaient de se livrer. » (*VF*, p. 49).

– comme si la lettre à l'initiale de « Husson », dans le système sémiotique de la nouvelle (pour parler comme Barthes), traduisait le *son* d'un souffle *haché*, les accélérations de la respiration : telle est la première rêverie synesthésique qui surgit vaguement dans mon esprit ou plutôt s'imprime d'abord dans mon corps...

Plusieurs phénomènes me frappent alors à la relecture du passage de Barbey³⁸. D'une part, un effet interne de paronomase³⁹ généralisée dans laquelle le signifiant « "Madame Husson" » n'entre pas seul, mais qui, par un système d'échos et de déplacements ou de glissements, associe étroitement le signifiant « Tressignies » à celui de « Husson » : à Tressignies s'associent « indescriptible », « incendier les sens », « insidieuse » et « mystérieux » – et déjà se dessinent les échos de « (m)Husson » (car « Madame Husson » s'entend aussi comme « madamusson », malgré la syncope du « h »). Il s'agit de mouvements de sons tour à tour agglutinés et dispersés : de « mystérieux » à « monstrueu(sément) » et « bronze » ; de « bronze » à « atroce » ; et d'« atroce » à « exposé » et « osé » ; et d'« osé », enfin, à « Husson » (car s'entend alors le verbe à la première personne du pluriel de l'impératif, « osons »).

« Oser » : c'est en fait, après la double onomatopée de « hue » et « sus », le premier signifiant déterminé qui a surgi dans mon esprit en écoutant celui de « "Madame Husson" », tant le verbe est crucial dans la nouvelle. Associé à la « hardiesse », dont le « h » jette un nouveau pont entre « Tressignies » et « Husson », il apparaît dès l'introduction, longuement commenté par la voix narratrice⁴⁰. Or ce verbe « oser » est rapporté par la « prostituée » (signifiant qui retransverse « atroce » et « oser ») à Tressignies comme le mot qui, dans la bouche méprisante de son mari grand d'Espagne, décide du drame⁴¹ : « oser » constitue donc le signe qui noue ensemble les trois niveaux, les trois voix de la fiction.

Tressignies-Husson, donc : d'où surgissent à leur tour des jeux paronomastiques implicites avec des signes (signifiants et signifiés) présents partout dans la nouvelle, par exemple « tressaillir⁴² », « frisson » ou « frémissons⁴³ ».

³⁸ Pour mieux nommer les phénomènes de connotation et d'échos que je vais décrire, il faudrait conduire l'analyse plus finement que je ne vais le faire, et mobiliser toutes les ressources de la linguistique et de la stylistique, notamment transcrire en alphabet phonétique tout le passage cité plus haut, au-delà même, de façon à faire apparaître les allitérations et les assonances cachées sous l'orthographe et sous le découpage des unités sonores en mots typographiquement séparés. Mais mon ambition n'est pas de faire la démonstration virtuose de la compétence des spécialistes en « études littéraires » : mon ambition est de montrer en quoi l'écoute des signifiants, même approximative, a des conséquences sur la façon dont il convient *aussi* de penser « l'historicité » de la littérature.

³⁹ Voir note 37.

⁴⁰ Par exemple : « Nonobstant, si on osait – oser, un Suétone ou un Tacite, romanciers, pourraient exister, car le Roman est spécialement l'histoire des mœurs » (VF, p. 38).

⁴¹ « Mais don Christoval me répondit comme le duc de Guise à l'avertissement que Henri III l'assassinerait : "Il n'oserait !" C'était le mépris du destin, qui se vengea en s'accomplissant. Ce mot me jeta à Esteban. [...] cet orgueil incrédule de don Christoval, ce dédaigneux et tranquille : "Il n'oserait !" en parlant de l'homme que j'aimais, m'insulta pour lui qui, déjà, dans le fond de mon être, avait pris possession de moi comme un Dieu. – « Prouve-lui que tu oseras ! » – lui dis-je, le soir-même, en lui déclarant mon amour. » (VF, p. 54-55).

D'autre part, j'entends des échos paronymiques davantage centrés sur « Madame Husson ». Dans le passage cité, le paronyme « corruption » fait surgir, à l'échelle de la nouvelle, « prostitution ». Quelques lignes plus haut, a surgi la métaphore des « caparaçons du soir », qui laissent place au « costume, qui n'en était pas un, de gladiatrice qui va combattre ». La nouvelle métaphore, tout aussi guerrière que la précédente, fait naître alors dans mon esprit, par glissement de signifiés et jeu sur le signifiant, l'expression « à la hussarde », qui renvoie une nouvelle fois au signifié de « oser⁴⁴ ». Quelques lignes plus loin, et plutôt par jeu anagrammatique cette fois, mais aussi en écho aux premières onomatopées entendues, j'associe à « Madame Husson » l'« hennissante ardeur » d'une femme qui aura été, une page et demie plus haut, « détaill[ée] comme un cheval anglais » par Tressignies. Le signifiant « Husson », « hue-son », est sonore et imagé, même si toutes ces images ne se forment pas avec précision dans l'imaginaire du lecteur ou de la lectrice.

À ceci s'ajoutent enfin des connotations nées de jeux de mots *in absentia*, de paronomases implicites : « suçon(s) », « housse » (et « houssons »), « hissons », « haussons », « musc » (car, je l'ai dit, la liaison peut négliger le « h » et associer d'un trait de voix « Husson » au « m » de « Madame » : *madamusson*), « moussons », « hameçon », « amusons », « anus » peut-être même ; et finalement, incroyable paronyme du syntagme entier, « gamahuchons », du verbe « gamahucher », « terme érotique et littéraire (xviii^e siècle) [...] signifiant "faire des caresses buccales aux parties génitales"⁴⁵ ». Au lecteur, alors d'oser reparcourir certains des paronymes précédents, par exemple « suçon(s) » et « anus »... Oui, *osons*, conformément au conseil obstinément donné en sous-texte par la nouvelle...

Il s'agit là d'un réseau serré de signes qui font entendre des signifiants, surgissent des images très peu « plates » derrière les signifiés. Ces signes ne sont pas tous présents dans la nouvelle ; mais s'ils peuvent surgir à l'esprit, c'est sous l'effet d'une activité lectrice *puissamment encouragée* non seulement par une tradition

⁴² Le verbe (le signifiant) n'apparaît pas dans le texte : mais le signifié en est compris dans le paradigme de la stupeur, du frémissement et du frisson : le signifiant « Tressignies » achève de le présenter, et d'assurer ces jeux de mots qui constituent la basse continue de la nouvelle. La paronomase domine l'écriture de Barbey, qui par moments renoue presque avec les jeux des grands rhétoriciens : « C'était un *élégant* que ce *jeune homme*, – un *gant jaune*, comme on disait des *élégants* de ce *temps-là*. – Il avait dîné *longuement* au Café de Paris [...] ». (VF, p. 40. Seul le syntagme « gant jaune » est en italiques dans le texte. Je souligne les mots qui font la paronomase).

⁴³ « Tressignies, qui rêvait devant ce visage l'inassouvissement de Messaline, retomba dans la plate banalité. [...] "Bah ! – pensa-t-il encore, – la *poésie* n'est jamais qu'à la peau avec ces *drôlesses*, et il ne faut la prendre que là où elle est." / Et il se promit de l'y prendre, mais il la trouva aussi ailleurs, – et là où, certes, il ne se doutait pas qu'elle fût, la *poésie* ! Jusque-là, en suivant cette femme, il n'avait obéi qu'à une *irrésistible curiosité* et à une *fantaisie sans noblesse* ; mais quand celle qui les lui avait si vite inspirées sortit du cabinet de toilette, où elle était allée se défaire de tous les *caparaçons* du soir, et qu'elle revint vers lui, dans le costume, qui n'en était pas un, de *gladiatrice* qui va combattre [...] ». (VF, p. 46. Je souligne).

⁴⁴ Les hussards étaient réputés pour leur hardiesse et leur brutalité. Le *Dictionnaire historique de la langue française* précise que la locution « à la hussarde » au figuré, attestée à partir de 1815, s'emploie « notamment en parlant du comportement amoureux ». (« Hussard », Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992).

⁴⁵ « Gamahucher », Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit.

pluriséculaire de jeux sur le langage (jeux dont la littérature est un lieu d'exercice privilégié, mais non le seul), mais aussi *par le texte de la nouvelle*, où les effets de paronomase sont constants, si visibles qu'ils paraissent vraiment le résultat d'un travail intentionnel.

La nouvelle de Barbey témoigne en effet d'une attention extrême, quasi maniériste, aux jeux de sens nés des jeux de mots⁴⁶. De fait, et ce dernier point est important, « Madame Husson » n'est pas qu'un nom. Peut-être même n'est-ce pas *le nom de la statuette*. Le texte le présente comme « un mot mystérieux ». Un *mot*, pas un nom ; et *mystérieux* : le mot d'une énigme ? « Musser » signifie « se cacher⁴⁷ ». Cherchez sous le nom, sous le son : tel semble être l'invitation à laquelle, ici, le texte nous convie *explicitement*⁴⁸.

La transhistoricité multiple du langage

Que la littérature ait affaire aux rythmes et aux sons, aux images incontrôlables, l'idée (et la pratique, que ce soit du côté de la création ou de la réception) n'est pas nouvelle même si elle n'est pas toujours favorablement accueillie. Cependant, peut-être objectera-t-on, de ce fait, que cette micro-lecture, menée à l'intersection d'un réflexe de métier et d'une curiosité avivée par l'invite du texte et par l'interprétation de l'historienne, reconduit l'hypothèse de la clôture du texte littéraire ; et qu'il s'agit là d'une analyse purement interne. En me livrant à ces jeux associatifs, je ne ferais qu'illustrer la position des « littéraires » pour lesquels des caractéristiques internes au texte y demeurent enfermés, prêts à traverser le temps intact jusqu'à ce qu'ils rencontrent telle ou telle subjectivité lectrice.

Mais la transhistoricité que je cherche à mettre en lumière n'est pas statique, enfermée dans des structures symboliques (ou neurologiques), qui transporterait des dynamiques dans une continuité indifférente à l'histoire. C'est ici que mon dialogue avec Judith Lyon-Caen se redouble d'un dialogue avec le structuralisme ou avec la poétique. Lorsque Jakobson et Lévi-Strauss analysent « Les Chats » de Baudelaire⁴⁹, ils postulent l'existence de structures poétiques sur le modèle de, et motivées par, la structure de la langue, cette partie du langage qu'à la suite de Saussure on a longtemps pensée indépendante de son actualisation dans la parole

⁴⁶ Voir plus haut, note 43. J'entends aussi « n'oser » dans la « nausée » qui a failli faire reculer Tressignies : « Il oublia tout, – et ce qu'elle était, et ce pour quoi il était venu, et cette maison, et cet appartement dont il avait presque eu, en y entrant, la nausée » (VF, p. 48).

⁴⁷ « Musser (SE) : [...] Se cacher (il vieillit). [...] Familièrement. À musse-pot [...] en cachette, c'est-à-dire en cachant le pot. [...] dans la Puisaye (qui tient au Berry par la langue populaire) on dit *musser* pour glisser : *se musser par un petit trou* [...] » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*).

⁴⁸ On peut même entendre aussi, derrière « Tressignies », des « signes tressés » ? Ou « très signé », « très signifié » ?

⁴⁹ Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », dans *L'Homme*, 1962, tome 2, n°1, p. 5-21

d'un locuteur. Cette fiction épistémologique d'un locuteur placé en quelque sorte devant le code ou le système de la langue est le corollaire nécessaire de la fiction d'un chercheur se dotant d'un métalangage (hors parole) pour poser, face à lui, cet objet qu'il s'agit de construire séparé de lui, soustrait aux aléas des interventions humaines, y compris celles de l'histoire ; l'étude de la langue comme *système clos* a en effet pour corrélat sa *synchronie* :

L'état d'une langue à un moment donné, dans la mesure où l'on considère son organisation systématique, n'est jamais rendu plus intelligible – qu'on veuille le décrire ou l'expliquer – par une référence à son passé. La recherche synchronique doit être menée hors de toute considération diachronique⁵⁰.

L'idée est que l'intelligence humaine peut ainsi retrouver, isoler, nommer et décrire, à l'aide d'un métalangage garantissant la séparation du sujet et de l'objet de la connaissance, les structures propres au système de la langue, ou, en ce qui concerne la littérature, propres à ces systèmes singuliers que seraient une forme, un genre ou un texte littéraires.

Cette fiction épistémologique, extraordinairement productive en termes de gain de savoir, a cependant été rapidement contestée. On sait bien que si l'on envisage le langage *réellement parlé*, il est bien difficile, et pour toutes sortes de raisons, de séparer la langue de la parole, et même de séparer le langage articulé de la voix, le sens du son, ou même encore de séparer le langage verbal des signes iconiques, ne serait-ce que parce que les « images », le « sens figuré », se séparent mal du « sens propre⁵¹ » ; de même enfin, il est bien difficile de séparer la synchronie de la diachronie.

Ces sujets ont fait couler beaucoup d'encre, et il peut paraître abusif de les surplomber aussi cavalièrement. Mais au-delà de la subtilité des discussions entre spécialistes, on peut aussi les aborder simplement en changeant de regard (et de paradigme épistémologique). En 2005, Reinhart Koselleck ajoutait, à l'édition française du *Futur passé*, un avant-propos. Il rappelait d'abord que cette *Contribution à la sémantique des temps historiques* (c'est le sous-titre) était un ouvrage d'histoire, d'historien : « Au centre des études présentées ici, s'inscrit la volonté d'interroger le changement historique ; ce qui, pour un historien, relève quasiment de sa profession⁵² ». Mais il introduisait aussitôt un bémol : « le changement ne saurait être saisi que lorsqu'on lui présuppose la durée ». Il ajoutait alors :

⁵⁰ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 338.

⁵¹ Je suis ici très redevable des réflexions de Florence Dumora sur ces questions. Voir notamment Florence Dumora, « Propre et figuré dans le *Dictionnaire universel* », *Littératures classiques*, n° 47, « Le *Dictionnaire universel* de Furetière », dir. Hélène Merlin-Kajman, 2003 ; et « Voir figurément : l'image animée du peintre et du philosophe », dans Clélia Nau et Frédéric Cousinié (dir.), *L'Artiste et le philosophe au xvii^e siècle*, 19-22 sept. 2007, Paris, INHA-PUR, 2011, p. 213-228.

⁵² Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), Paris, EHESS, 2005, p. 15.

L'histoire de la langue est ici un champ d'investigation particulièrement fascinant. Toujours unique et située, la pragmatique de la langue (*die Pragmatik der sprache*) est, en tant qu'acte de langage, créatrice d'événements ou bien s'y réfère. La sémantique est de plus longue durée, elle est moins variable et se modifie plus longuement, car chaque sémantique renferme des données préalables qui continuent de jouer un rôle par-delà les générations. Enfin, la structure fondamentale du langage, grammaticale et syntaxique, se transforme encore plus lentement et ne prête guère à des modifications immédiates.

D'où sa conclusion, lumineuse quoique si difficile à mettre en pratique :

La durée comme répétition, le temps moyen avec ses répétitions partielles, et les situations concrètes et uniques sont donc d'une particulière netteté dans l'histoire des langues. En d'autres termes, ce que nous lisons dans nos sources et qui nous permet, à nous historiens, d'écrire des histoires économiques, politiques, intellectuelles et autres, contient des structures de répétition fortement différenciées. [...] L'histoire ne se laisse pas enclorre dans un schéma diachronique unilinéaire. Toute synchronie de la vie quotidienne contient en elle des diachronies différentielles⁵³.

Une première définition de la transhistoricité se dessine, celle de la permanente co-présence de passés chronologiquement différents au sein d'une même unité synchronique. Dès qu'on quitte l'ajustement précis et prudent de la notion de « synchronie » à tel ou tel objet bien circonscrit des sciences sociales, elle s'échappe, non seulement parce qu'il est difficile d'immobiliser le *devenir intrinsèque* d'une séquence chronologique et de la traiter comme une structure, objection depuis longtemps faite par les historiens à la notion foucauldienne d'*épistémé* par exemple, mais aussi parce que toute séquence chronologiquement bornée (période, siècle, décennie, etc.) apparaît comme un entrelacement de temps antérieurs qui cohabitent, se chevauchent, se rencontrent, entrent en synergie, en dialogue. De cette contemporanéité de passés enchevêtrés, l'histoire de la langue est sans doute l'exemple le plus criant (y compris dans l'exemple des « langues mortes »).

Mais la transhistoricité que je cherche à mettre en lumière n'est pas suffisamment éclairée par la mise en avant des « diachronies différentielles » de la synchronie, diachronies que l'on pourrait clairement distinguer et catégoriser : la pragmatique, la sémantique et la syntaxe, dans l'exemple paradigmatique de la langue. Il faut y

⁵³ *Ibid.*, p. 16. Ce sont ces « diachronies différentielles » au sein de toute « synchronie de la vie quotidienne », me semble-t-il, que Lionel Ruffel a placé récemment sous le signe du « contemporain », où « [c]hacun vient avec son propre temps, sa propre conception du temps, sa propre temporalité. Si bien que ce "même temps" ressemble plus à une synchronisation de temporalités multiples, une cotemporalité » : « Selon cette approche, le contemporain est un rapport au temps historique, c'est un mode d'être au temps. *Il est ainsi transhistorique*. Il y eut autant de contemporains que de moments historiques, qui furent tour à tour contemporains. Le contemporain désigne ainsi un rapport au temps, à l'histoire et à l'actualité, quelles que soient les époques. » Citons encore : « La conception de l'histoire travaillée par le contemporain conteste ainsi l'historicité moderne fondée, elle, sur une séparation, une séquentialité, une successivité. » (Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 9, 17 et 25).

ajouter le fait, dynamique, mouvant, de la transmission, principe d'identité *non moins que de différence*. Insister sur la transmission, c'est ajouter aux changements produits par les locuteurs eux-mêmes en tant qu'individus ou en tant que groupes, sujets ou quasi-sujets, ces changements permanents qui naissent du simple fait de l'adresse, des relations, décalages et hiatus nés du simple fait d'être deux, d'être plusieurs : la transmission n'est ni la communion ni la tradition, et les ruptures, les déchirures aussi se transmettent.

Les diachronies différentielles se transmettent, et cette transmission interdit de jamais penser séparés non seulement le présent et le passé, mais encore le présent, le passé, *et le futur* (car on ne transmet que par considération de l'avenir). La transmission ajoute son bouger propre aux différents rythmes ou occurrences de temporalité, aux « structures de répétition fortement différenciées », relevés par Koselleck : ainsi entendue, la transhistoricité ne reconduit rien à l'identique, elle désigne la récurrence de tous ces agencements, mais une récurrence instable, en devenir.

À la perspective de Koselleck, il convient notamment d'ajouter une autre dimension du langage, elle *inclassable* : son irréductible équivocité. Bête noire des philosophes comme des linguistes, elle n'arrête pas de diffracter le devenir, d'y importer du hasard et de la liberté imprédictible. Aucun des niveaux, pragmatique, syntaxique, sémantique, évoqués par Koselleck n'échappe à l'équivocité, laquelle interdit d'imaginer qu'une « loi-du-dedans » du texte littéraire serait sa vérité ultime, mais interdit tout autant sa stabilisation autour d'opérations de référentialisation historique supposées le « faire tenir en place ».

Insistant sur cette équivocité irréductible, Michel Pêcheux, un linguiste pourtant, recommandait aux « disciplines d'interprétation » (au nombre desquelles il rangeait l'histoire et la linguistique) de ne pas se fourvoyer du côté de l'illusion scientifique⁵⁴ et de ne pas confondre la réalité entière avec les « choses-à-savoir » : il y a des pans de réel, expliquait-il, qui échappent à la connaissance scientifique positive parce qu'ils ne peuvent pas être construits selon les règles de « l'univocité logique ». Non qu'on ne sache rien de ces pans de réel : mais ce savoir « ne se transmet pas⁵⁵, ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas, et [...] pourtant existe en produisant des effets⁵⁶ ». L'équivoque de la langue introduit à cette évidence : « tout énoncé est

⁵⁴ C'est une position très proche que Carlo Ginzburg défend dans son célèbre article « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » en rappelant que l'histoire n'est pas une science galiléenne, mais une discipline d'interprétation. (Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010).

⁵⁵ Je me sépare ici de la perspective de Pêcheux : il me semble bien que ce savoir, qu'il relie à l'inconscient, se transmet, car les transmissions ne relèvent pas toutes de l'*apprentissage*. Certains psychanalystes pensent du reste aujourd'hui que l'inconscient est un acquis, dont les conditions de possibilité sont ménagées dans les premières interactions du tout petit avec l'autre secourable, mère, père, adulte en position de lui donner les premiers soins.

⁵⁶ Michel Pêcheux, *L'Inquiétude du discours*, éd. D. Maldidier, Paris, Édition des Cendres, 1990, p. 314.

intrinsèquement susceptible de devenir autre que lui-même, de décoller discursivement de son sens pour dériver vers un autre (*sauf si l'interdit d'interprétation propre au logiquement stable s'exerce explicitement sur lui*⁵⁷) ».

La parenthèse, on le comprend, vise autant le structuralisme lorsqu'il prétend stabiliser les systèmes de signes, que l'histoire quand elle arrête la signification sur l'horizon de la référentialité et veut rabattre l'équivocité sur la factualité, deux manières de « déni[er] l'acte d'interprétation au moment même où il apparaît⁵⁸ ». Mais Pêcheux va plus loin. Si l'être humain a une histoire (au sens des *res gestae*), c'est en raison même de ces « points de dérive » qui altèrent non seulement l'identité à soi de la langue, mais toute illusion d'identité (de répétition à *l'identique*) : ces « points de dérive » révèlent la présence « de *l'autre* dans les sociétés et dans l'histoire » – de la *différance*, dirait aussi Derrida. Sans ces jeux permanents de « réseaux de mémoire donnant lieu à des filiations identificatrices⁵⁹ », donc à transfert, l'historicité des êtres humains serait tout simplement impensable.

L'équivocité de la langue décrit ainsi un mouvement incessant, une « instabilité » et une « désituabilité » premières qui ne sont pas propres à la littérature mais sans lesquelles les sujets parlants ne seraient que des perroquets ou des clones. On peut la décrire encore autrement, d'une manière qui met encore mieux en lumière la fondamentale *transhistoricité* de ce que Michel Pêcheux appelle ici « l'histoire ».

Personne n'a encore réussi à percer « l'origine » du langage, et les débats font rage autour de la question de savoir s'il dépend d'une évolution culturelle ou d'un gène, ou, plus vraisemblablement, d'une action évolutive de la culture sur le cerveau. Mais son émergence se renouvelle à chaque fois qu'un nouveau petit « homo sapiens » se met à parler, en un processus improprement appelé « apprentissage ». Le langage fait partie de ce « réel » qui ne peut être un objet *transmissible comme savoir* : l'adulte *ne l'enseigne pas* à l'enfant.

Si je peux écouter, dans la nouvelle de Barbey, à partir du signifiant « Madame Husson », ces échos de sons, de lettres et d'images, soit tout ce que suscitent, comme activité psychique, les liaisons et déliaisons fuguées entre signifiants et signifiés, c'est parce que je suis *dans le langage*, et non *devant* « *la langue* »⁶⁰. Même si j'applique à ces phénomènes linguistiques un savoir de

⁵⁷ Je souligne. Michel Pêcheux ajoute : « Tout énoncé, toute séquence d'énoncés est [...] linguistiquement descriptible comme une série (lexico-syntaxiquement déterminée) de points de dérive possibles, offrant place à de l'interprétation. » (*Ibid.*, p. 321).

⁵⁸ « Le point crucial est que, dans les espaces transférentiels de l'identification, constituant une pluralité contradictoire de filiations historiques (à travers des paroles, des images, des récits, des discours, des textes, etc.), les "choses-à-savoir" coexistent ainsi avec des objets à propos desquels nul ne peut être assuré de "savoir de quoi on parle", parce que ces objets sont inscrits dans une filiation et non pas le produit d'un apprentissage : et cela arrive aussi bien dans les secrets de la sphère familiale "privée" qu'au niveau "public" des institutions et des appareils de l'État. *Le fantasme de la science royale est justement ce qui vient à tous les niveaux dénier cette équivoque, en donnant l'illusion qu'on peut toujours savoir de quoi on parle, c'est-à-dire, si l'on m'entend bien, en déniait l'acte d'interprétation au moment même où il apparaît.* » (*Ibid.*, p. 322. Je souligne).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 321.

« littéraire » pour les présenter et les décrire – un métalangage –, je ne les repère qu'en raison d'une antécédence du langage : le langage nous vient immédiatement, avant que nous nous en souvenions, avant que nous le comprenions. Son *contact* (si l'on peut dire) commence même avant notre naissance : contact, pénétration, quasi-contagion, puis compétence progressivement acquise dont l'étalement dans le temps fait passer chacun par des formes successives virtuellement contradictoires quoique toutes *également* langagières, les premières « étapes » (et le mot est de ce fait insatisfaisant) n'étant jamais effacées par les suivantes⁶¹.

Que veut dire en effet « être dans le langage » ? Cela veut dire que nous ne nous sommes pas emparés du langage comme d'un instrument que nous aurions progressivement appris à maîtriser. Nous ne l'avons pas « acquis » méthodiquement. Nous l'avons d'abord reçu comme une *énigme*, une caresse, une interpellation, un jeu, des chaînes de sons formant des ensembles provisoires, des nœuds de violence, de souffrance, de plaisir, de significations approximatives, de messages infra-linguistiques cachés derrière le sens (*phoné* sous le *logos*, parfois même contre lui), etc. Nous y avons progressivement glissé notre énonciation selon les règles grammaticales de notre langue, nous avons nommé le monde extérieur, distingué le rêve nocturne du rêve éveillé, et les uns et les autres du monde dit « réel », navigué, grâce aux mots, entre notre intériorité et le monde extérieur en obéissant de façon plus ou moins rigide aux normes familiales et socio-culturelles qui instituent le second, et sans doute aussi le premier puisque les processus de subjectivation sont eux-mêmes culturels.

D'emblée, en effet, le langage entoure le nourrisson, et même le fœtus, comme un bain sonore énigmatique, heureux ou malheureux, excitant ou terrifiant, etc., avec lequel, peu à peu mais longtemps, il va jouer (plus ou moins jouer à la vérité selon le contexte dans lequel il est plongé), jouer et s'exercer, avant de *l'utiliser*, comme on dit souvent avec abus.

Le langage n'est donc pas discontinu au sens des historiens cités plus haut : il n'y a jamais eu de période où les hommes aient cessé de parler, et ils ne parlent que parce que le langage est déjà là, parlé autour d'eux, quand ils viennent au monde. Il n'est pas non plus continu, immobile, stable, homogène : toutes sortes d'accidents y

⁶⁰ Comme l'écrit Jérôme David dans une sorte de programme-manifeste pour une reconstruction de la théorie littéraire d'une intelligence fulgurante, « [u]ne œuvre littéraire opère dans le langage avant d'opérer sur le langage », et « [u]ne œuvre littéraire se réapproprie le langage depuis le langage » (Jérôme David, « Engagement (ontologique) », dans *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexicologie littéraire*, dir. Emmanuel Bouju, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes, 2015, p 74-75).

⁶¹ On le voit notamment à travers le cas des onomatopées – comme le « hue » de Husson... Comme le souligne Daniel Heller-Roazen : « En un sens, les sons que les enfants ne savent plus articuler ne les abandonnent jamais, car il est un domaine du langage dans lequel on les voit souvent reparaitre. Il s'agit des énoncés que l'on a coutume de désigner du terme d'"onomatopées". Il a souvent été remarqué que, lorsque les enfants qui commencent à parler cherchent à imiter les bruits non humains qui les entourent, ils font usage moins des sons qu'ils sont capables de produire dans leur nouvelle langue que de ceux qu'ils semblent par ailleurs incapables de produire, et qu'ils émettaient autrefois sans le moindre effort. » (Daniel Heller-Roazen, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007, p. 15).

impriment des ruptures, des déliaisons, des différences – à commencer par la différence, majeure, qui ajoute (par la naissance) ou soustrait (par la mort) à l'interlocution des hommes un individu, son nom et son énonciation. Certaines de ces ruptures sont heureuses, prometteuses ; d'autres, traumatiques, tant sur le plan individuel que sur le plan collectif (la perte d'une langue sous l'effet d'un génocide, par exemple ; des cadavres en masse qui sont aussi des masses de noms et de paroles en moins, et dont la disparition massive altère la parole des survivants).

Le langage, réalité apparemment homogène et transmise continument, encapsule des discontinuités d'une extraordinaire variété, les unes objectivables, les autres, guère. Différentes disciplines prennent en charge les unes ou les autres, selon des modèles épistémologiques qu'il serait passionnant de confronter à partir de cette prise en compte explicite du langage. Dans *La Griffes du temps*, il apparaît peu : le langage y est généralement transitif et transparent. C'est que les historiens ont besoin de croire dans la référentialité du langage pour construire l'objet de leur savoir. Le récit historique est, comme le soulignait Ricœur⁶², animé d'une « pulsion référentielle » légitime qui fonde la discipline : les historiens ont la charge de dire ce qui a été (et qui n'est plus), le passé révolu des hommes dont la connaissance importe à toute société démocratique. Car la démocratie est inséparable d'une valorisation de la réflexivité *critique* : la discipline de l'histoire est l'un de ces savoirs qui enseignent la prise de distance dépassionnée *sur ce dont vient la société*⁶³, pour combattre les dénis, les mensonges producteurs d'illusions, la coalescence a-critique des mythes identitaires.

La littérature, en tant qu'elle appartient au passé, tombe légitimement dans le champ d'investigation des historiens⁶⁴. Mais l'évidence d'une date primitive (date de création ou date de publication) originant l'œuvre littéraire dans une chronologie précise ne dit pas tout, ne dit peut-être même pas grand chose, du processus de création et de réception d'une œuvre littéraire. *À quel moment au juste* une œuvre littéraire commence-t-elle vraiment à naître ? Le fait du langage, avec sa transhistoricité irréductible, interdit en un sens de *dater* l'œuvre, qui n'existe que

⁶² Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 306. Plus loin, Paul Ricœur rappelle très justement que Barthes, avant de se pencher sur « l'effet de réel » dans la littérature réaliste, a accusé l'histoire-récit « d'installer l'illusion référentielle au cœur de l'historiographie » : « Cette fusion du référent et du signifié au bénéfice du référent, commente Ricœur, engendre l'effet de réel en vertu duquel le référent, transformé subrepticement en signifié honteux, est revêtu des privilèges du "c'est arrivé". L'histoire donne ainsi l'illusion de trouver le réel qu'elle représente. » Ricœur critique ensuite cette position que Ginzburg dénonce aussi comme un « néo-scepticisme » en opposant au modèle linguistique sur lequel Barthes s'appuie des « modèles alternatifs pour lesquels le référent, quel qu'il soit, constitue une dimension irréductible d'un discours adressé par quelqu'un à quelqu'un sur quelque chose. » (*Ibid.*, p. 322-323).

⁶³ Judith Lyon-Caen défend justement la différence entre l'histoire et la littérature de ce point de vue : quand « l'histoire se réinvente comme "littérature contemporaine" », elle « perd ce qui est au cœur de son programme de savoir, comme science sociale, et qui est un souci de mise à distance critique des objets qu'elle se donne à étudier. » (*GT*, p. 31).

⁶⁴ *A fortiori* quand, comme la nouvelle de Barbey, elle met en scène la distance historique à partir de différences factuelles, informations qui excitent la *pulsion référentielle du lecteur*.

prise en amont et en aval dans un phénomène de résonance et de diffusion qui n'est certes pas seulement celui de l'intertextualité. Car un écrivain écrit non seulement parce que la littérature lui fait de l'effet, mais peut-être surtout *parce que le langage lui fait de l'effet* : écrire, c'est d'abord écouter ce sillage d'effets. Tout processus de création « commence » donc avec la mobilisation intentionnelle (ce qui ne veut pas dire totalement consciente) de toutes ces strates qui font qu'on est dans le langage, travaillées en vue d'une fin particulière : strates de la voix et de l'énigme de son adresse – strates de la référence *in praesentia*, mais aussi, comme par magie, *in absentia* – strates de la langue et de sa grammaire – strates des figures, strates de la connexion entre signes et imagination...

Rue Basse-du-Rempart

La littérature est d'autant moins assignable à un seul passé qu'elle investit à plein la transhistoricité du langage (c'est-à-dire toutes ces strates), et ceci *même quand elle le mobilise dans sa dimension référentielle* : qu'un mot désigne un objet, une rue, le temps qu'il fait, etc., ne l'empêche pas d'être un mot pris dans un tissu d'autres mots comme toute occurrence de langage, et choisi ici pour cette raison, pour sa signifiante, c'est-à-dire ses échos à l'échelle du texte, les uns calculés, visibles, analysables, les autres invisibles voire *imprévisibles* – et tous imprédictibles du point de vue de leurs effets réels sur des lecteurs réels.

Prenons l'exemple de la rue Basse-du-Rempart. Elle existait au xix^e siècle, explique Judith Lyon-Caen ; ou plutôt, conformément à une précision historiographe fournie par le narrateur de la nouvelle, elle existait au moment où Robert de Tressignies l'emprunte « [v]ers la fin du règne de Louis-Philippe⁶⁵ », mais n'existait plus au moment où le narrateur écrit, en raison des transformations urbaines que, contrairement au narrateur qui se contente d'évoquer cette disparition, l'historienne reconstitue en détail. Cependant, comment évaluer *l'intérêt littéraire* de ces précisions historiques ?

On peut se demander d'abord si tous les lecteurs de 1882⁶⁶ en avaient une conscience identique, par exemple selon qu'ils étaient parisiens ou non, selon leur âge aussi au moment de la parution des *Diaboliques*. Ensuite, qu'ils soient du xix^e ou du xxi^e siècle, qu'ils ignorent ou non l'existence passée de la rue, qu'ils trouvent ce savoir significatif ou non (car on peut (re)connaître un référent et *y être indifférent*), les lecteurs n'ont pas besoin de ce savoir extratextuel pour que résonne en eux,

⁶⁵ VF, p. 39.

⁶⁶ D'abord publié en 1874, « le volume [des *Diaboliques*] fut rapidement retiré de la vente sous la menace d'un procès pour immoralité, avant de reparaitre en 1882 » (GT, p. 10).

avec le nom de cette rue, une *bassesse paradoxale* habitée par un redoublement oxymorique⁶⁷. En effet, dans le signifiant « Remparts » s'invite le verbe « ramper ». Le nom de la rue résume à lui seul une des principales matrices textuelles, ce foyer imaginaire et symbolique de la verticalité parcourue vertigineusement dans le sens de la chute (j'y reviendrai) : la hauteur des remparts s'inverse en mouvement de reptation, exactement comme l'élégant jeune aristocrate Robert de Tressignies, ce « gant jaune » précise le texte, s'est laissé aspirer par la « robe jaune » de la femme la plus basse⁶⁸, une prostituée, mais qui se révélera de la plus haute et antique noblesse, une duchesse.

Judith Lyon-Caen relève certaines de ces résonances, le jeu sur le signifiant « rempart » en moins. Elle est même sensible à des connotations symboliques qui ne m'étaient pas apparues à la première, ni à la seconde lectures :

« Basse », la rue dit bien son nom, et Barbey tire tout le parti possible des résonances sexuelles qu'on peut lui attacher. Le dandy du boulevard, résolu à « aller au fond » de la sensation éveillée par la « déambulante » du boulevard, *descend*, pratiquement et symboliquement, dans ce « trou noir », « la honte du boulevard de ce temps », pour « s'enfiler », s'engouffrer dans un passage-goulot derrière une fille « du plus bas étage » dont il va bientôt visiter l'intimité⁶⁹.

Il s'agit là d'une lecture qui doit tout à la lecture des rêves telle qu'elle a été initiée par Freud et qui fait surgir un sens latent généralement sexuel sous le sens manifeste⁷⁰. Rien n'indique à coup sûr que Barbey en ait eu conscience, en ait joué. Mais peu importe : les significations n'ont besoin d'arriver ni à la conscience de l'auteur, ni à celle du lecteur pour *fonctionner*, comme le fait le sens latent dans un rêve. C'est, ici encore, une dimension rendue possible par l'équivocité du langage.

Cependant, Judith Lyon-Caen ne s'attarde pas sur ces connotations : « [l]a topographie romanesque, pour être saturée de suggestions sexuelles, n'en est pas moins exactement référentielle ». Elle enchaîne alors sur un autre référent de la nouvelle, « un passage étroit et non couvert où le vent, pour peu qu'il fit du vent, jouait comme dans une flûte, et qui conduisait, le long d'un mur et des maisons en construction, jusqu'à la rue Neuve-des-Mathurins⁷¹ ». Or ce passage existait aussi, comme la rue Basse-du-Rempart. Mais, « passage innommable » de la fiction, le

⁶⁷ L'oxymore définit assez la couleur générale de la nouvelle : « Ce fut le dernier trait de ce sublime à la renverse, de ce sublime infernal [...] » (VF, p. 64).

⁶⁸ VF, p. 66.

⁶⁹ GT, p. 199. Ici, Judith Lyon-Caen suggère que le sens référentiel des mots n'est pas que transparent. Mais elle privilégie les figures, les symboles – jamais les signifiants.

⁷⁰ Un sens sous un autre : il s'agit encore une fois d'équivocité et de transfert de sens. J'ai suivi une piste analogue dans mes hypothèses portant sur « Madame Husson », « ce mot mystérieux », mais en m'intéressant moins aux symboles qu'aux dérives liées aux signifiants.

⁷¹ VF, p. 40.

« passage Sandrié » (car tel était son nom) reste aussi « innommé⁷² », souligne Judith Lyon-Caen qui va s'attacher à le ressusciter tout en interprétant ce silence comme une façon, pour Barbey, de « façonner une empreinte muette, un spectre de ville⁷³ ».

Je ferais volontiers une autre hypothèse, qui n'efface pas nécessairement la précédente. Le signifiant « Sandrié », dans lequel on entend évidemment « cendrier⁷⁴ », aurait importé dans le réseau symbolique de la nouvelle des connotations qui lui sont étrangères. Il aurait d'une part étrangement parasité les images, le sens sexuels relevés par Judith Lyon-Caen : un cendrier est un « vase où dans lequel on met les cendres ou de la cendre », nous dit le Littré... Si l'on suit l'interprétation symbolique sexuelle précédente, quelque chose aurait dysfonctionné... Et ce cendrier aurait en outre donné une couleur religieuse, une couleur austère, de vanité, au registre « bas » de la nouvelle, laquelle privilégie plutôt les métaphores du dégoût, les métaphores humides comme la « boue », le « fumier », la « viscosité »⁷⁵... (et cette fois-ci, de façon cohérente avec la métaphorique sexuelle de la nouvelle, où la sexualité n'est convoquée que pour être salie). La mise à l'écart du nom du passage confirme donc la cohérence esthétique de la nouvelle.

Ces deux exemples contraires de la rue Basse-du-Rempart et du passage Sandrié témoignent de l'impossibilité de séparer la question du référent extratextuel de celle de la fiction de référentialité intratextuelle. La première, la question du référent extratextuel, est évidemment pertinente, à condition d'ajouter qu'elle est pertinente *selon le critère de l'effet* : un écrivain qui fait appel à la connaissance extratextuelle du lecteur sait (ou sent) que, symétriquement, il en met potentiellement un autre face à son ignorance : il doit ajuster la fiction de référentialité intratextuelle à l'ignorance de certains de ses lecteurs. C'est donc un effet au moins double qu'il doit ménager en veillant à la signifiante intratextuelle du jeu de la référentialité.

Le problème d'écriture posé par ces détails rappelle une autre condition de possibilité d'un texte littéraire, à la vérité cohérente avec la transhistoricité de la littérature : la littérature touche un public *fondamentalement indéterminé* – sans indétermination du public, pas de littérature⁷⁶. On peut le dire autrement : la littérature regroupe des textes lancés dans le temps pour y durer, pour se transmettre. L'appel à la connaissance contextuelle du lecteur (ce qui signifie

⁷² GT, p. 199.

⁷³ GT, p. 213.

⁷⁴ Il s'écrivait du reste « passage du Cendrier » « sur le cadastre et les plans du xix^e siècle » (GT, p. 202).

⁷⁵ « boue », VF, p. 59 et 64 ; « fumier », VF, p. 63 ; « [...] elle monta lestement l'escalier en colimaçon, – image juste, car cet escalier en avait la viscosité... » (VF, p. 43).

forcément que soit donc ménagé, pour celui qui ne sait pas, un plaisir de l'ignorance), est par conséquent un effet qui s'effectue dans le réseau des signes le communiquant.

Lorsque je lis *Typhon* ou *Lord Jim* de Conrad, ou *Moby Dick* de Melville, je ne cherche pas tout le lexique de la navigation dans le dictionnaire pour essayer de comprendre les gestes précis que font les marins pour diriger le navire dans la tempête : la profusion des signifiants, le rythme des phrases, le sémantisme des verbes d'action, les notations sensorielles concernant le vent, les vagues, les sons, la peur, suffisent à mon plaisir. Je n'ai pas de mal à croire qu'un lecteur habitué à naviguer se représentera bien des scènes tout autrement que moi. Ceci n'a aucun rapport avec le temps, passé ou présent, ni même avec un problème de *précision* : son imagination engagera son corps autrement que la mienne ne le fera du mien. Un texte, fût-il « littéraire », qui ne ferait appel qu'à la compétence « référentielle » de son lecteur, qui n'appuierait son écriture que sur la valeur informationnelle du langage, aurait-il quelque chance que ce soit de faire un *effet littéraire durable* sur son lecteur ? Il mobiliserait le langage dans sa durée la plus courte, et la moins complexe. Un tel texte se périmerait très vite.

On peut au contraire penser que les textes dits littéraires constituent des manières particulièrement denses, intenses, puissantes – réglées ou non, simples ou difficiles, narratives ou non, propres à un style collectif autant que particulier, etc. –, d'investir esthétiquement (sensiblement, pulsionnellement) cette équivocité, ces strates du langage, plus que d'autres types de discours dont l'effort tourne au contraire à réduire les dérives du sens – sans jamais pour autant pouvoir totalement les supprimer.

Et c'est la combinaison de toutes ces différences intensément majorées par la transhistoricité active (plus qu'actuelle) des textes transmis jusqu'à nous, c'est cette densité, cette puissance, ces variations de style, ces flexions de langage, ces pulsations d'images, qui expliquent que, face à tant de textes, on puisse aimer, ou ne pas aimer, tel ou tel texte littéraire – qu'on puisse ne pas partager le même plaisir, le même jugement sur un texte, fût-il « littéraire ».

⁷⁶ Sur la question, voir Erich Auerbach, « Le public occidental et son langage », dans *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Age*, traduit de l'allemand par Robert Kahn, Paris, Belin, 2004 ; Hélène Merlin, *Public et littérature en France au xviii^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. Voir aussi *L'Excentricité académique. Institution, littérature, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001 ; et Hélène Merlin-Kajman, « Le public au xviii^e siècle et au-delà selon Auerbach », dans Paolo Tortonese (dir.), *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

Je n'aime pas *La Vengeance d'une femme*

Je n'aime pas *La Vengeance d'une femme*. Je n'y respire pas : le récit me fait suffoquer, il me donne des haut-le-cœur. C'est une réaction exagérée, à coup sûr, surtout pour une « spécialiste » des « études littéraires ». L'exercice d'une compétence disciplinaire ne devrait-elle pas donner à l'égard des textes une distance critique neutralisant les affects nés d'une lecture ? La discipline n'a-t-elle pas gagné en rigueur épistémologique depuis qu'elle s'abstient de juger les textes qu'elle analyse ?

Je peux cependant rendre compte des raisons de ma réaction dans le langage des « études littéraires » sans rien mentionner de l'effet *subjectif* que la nouvelle me fait : je dispose d'arguments *objectifs*, ou du moins *objectivables* dans un métalangage qui permet l'économie du jugement de goût. Mais je peux aussi remonter aux raisons plus personnelles que j'ai de ne pas l'aimer. Ces raisons m'intéressent, car elles éclairent elles aussi, à une échelle individuelle (ou trans-individuelle...), la dimension de transhistoricité (c'est-à-dire de *non-clôture* absolue, pas plus la clôture qui refermerait un texte sur son système que celle qui l'enfermerait dans son contexte) de la littérature.

La nouvelle *La Vengeance d'une femme* laisse très peu d'espace au lecteur pour y investir librement son propre imaginaire parce qu'elle est saturée de significations très explicites. Le lecteur n'a pas le choix : il n'a qu'un pôle d'identification disponible, le pôle du narrateur, lui-même presque confondu avec le personnage Robert de Tressignies. Quelqu'un guide sa lecture en montrant et jugeant les personnages – la femme essentiellement –, et ce quelqu'un ne le lâche pas.

Significations culturelles, d'abord⁷⁷ : les nombreuses allusions littéraires et picturales sont données comme de pures références extratextuelles, sans guère de développements intratextuels qui pourraient faire saisir, au lecteur ignorant, la couleur, l'atmosphère, la valeur que ces références ajoutent aux réflexions intérieures de Tressignies ou aux descriptions du narrateur omniscient :

[...] elle lui poussa, à hauteur de la bouche, l'éventaire des magnificences savoureuses de son corsage, avec le mouvement retrouvé de la courtisane qui tente le Saint dans le tableau de Paul Véronèse [...] ⁷⁸.

Si le lecteur n'a jamais vu le tableau de Véronèse qui sert ici de comparant, sa mention fait naître dans son esprit une sorte d'écran noir où s'inscrit seulement en grosses lettres un signal qui dirait quelque chose comme : « Attention, Art ici⁷⁹ ». On

⁷⁷ Sur la culture picturale de Barbey-Tressignies, voir *GT*, p. 130-140.

⁷⁸ *GT*, p. 47.

pourrait, pour paraphraser Barthes, parler d'un « effet de réel » particulier – un « effet d'Art ». Mais le lecteur cultivé, que le texte présuppose esthète, va au contraire *voir* quelque chose, se forger ainsi une image mentale du comparé, apprécier la pertinence esthétique de la comparaison. Il est interpellé dans une connivence culturelle, qui est aussi idéologique, à condition de se souvenir que les idéologies comprennent des régimes émotionnels : la réalité est ici regardée, représentée à travers l'Art, qui sert de critère à l'expérience de la vie.

Par ailleurs, cette présence diffuse d'un narrateur esthète, ce lieu de supériorité culturelle partagée par le narrateur et le personnage masculin (et que le lecteur est invité aussi à partager) est en fait sensible à tous les niveaux de la nouvelle, laquelle est intégralement organisée, sur le plan symbolique, autour de la verticalité du haut et du bas, de leurs contrastes et de leur contamination. On en a vu un exemple remarquable avec « la rue Basse-du-Rempart ». Le haut est rare quoique bavard⁸⁰ ; le bas, omniprésent, et rapidement *très bas*⁸¹. L'écriture, qui ne recule pas devant le lexique familier dévaluant⁸² et multiplie les métaphores figées de même couleur (« la boue », par exemple, ou le « fumier » déjà mentionnés), obéit à un principe général de dégradation des êtres. Elle épouse et communique au lecteur des mouvements, explicites ou non, de dégoût et de mépris⁸³ qui laminent les mouvements d'élévation, lesquels, quand ils sont sincères comme l'amour de la duchesse et d'Esteban, sont là pour être bientôt saccagés, introduisant la duchesse dans la spirale de la chute et de l'ignominie : l'inversion spectaculaire, à la fois très topique mais d'un genre inconnu, de la hauteur sociale et morale en bassesse sociale et morale est le nœud du drame. Stéréotypie et surprise se conjuguent : le plaisir de la surprise s'adosse à l'acquiescement nécessaire du lecteur aux présupposés sociaux et moraux du cadre interprétatif de la nouvelle.

⁷⁹ Sauf s'il s'abandonne, ici encore, au jeu des sonorités, qui font notamment du nom du peintre l'écho de l'adjectif « savoureuses »... Il en est de même avec cette phrase : « Tressignies, qui rêvait devant ce visage l'inassouvissement de Messaline [...] » (VF, p. 46).

⁸⁰ « [...] mais elle était d'une telle beauté qu'on pouvait s'étonner que cette beauté ne l'eût pas classée plus haut [...]. Et puis, encore, il avait, ce Robert de Tressignies, une autre raison pour la suivre que la souveraine beauté que ne voyaient peut-être pas ces Parisiens, si peu connaisseurs en beauté vraie et dont l'esthétique, démocratisée comme le reste, manque particulièrement de hauteur. » (VF, p. 41). J'appelle ici « bavard » le commentaire qui relie l'absence de sens de la beauté, l'absence de sens de la hauteur, et la démocratie *égalitaire*, où il n'y a plus ni bas ni haut. La longue présentation de l'amour *élevé*, quasi mystique, d'Esteban et de la duchesse fait contraste, et elle s'appuie elle aussi sur des énoncés sentencieux : « Le cœur battait si haut dans nos poitrines, nous vivions dans une atmosphère de sentiments si transcendants et si élevés, que nous ne sentions en nous rien des mauvais desirs et des sensualités des amours vulgaires [...]. [Esteban] était de ces rares amants qui veulent grande la femme qu'ils adorent ». (VF, p. 56).

⁸¹ Un exemple, mais ils sont nombreux : « Elle n'était plus qu'une prostituée, et encore de la prostitution la plus basse, car il y a une hiérarchie jusque dans l'infamie... » (VF, p. 51).

⁸² Ex : « [...] sur l'extrémité du canapé où ils s'étaient vautrés tous deux » : le verbe « vautrer » renvoie à l'acte sexuel. On trouve « lamper » pour boire (VF, p. 63) ; « rafler » pour « prendre » (VF, p. 64)...

⁸³ « Le ton, la voix déjà rauque, cette familiarité prématurée [...] auraient suffi pour dégriser Tressignies par le dégoût, mais le Démon le tenait. La curiosité [...] lui aurait fait avaler non pas la pomme d'Ève, mais tous les crapauds d'une crapaudière ! » (VF, p. 43).

Au niveau du récit enchâssant, le narrateur a commencé par occuper beaucoup de place avec ses réflexions sur la littérature et la morale, des réflexions déjà livrées de haut dans un style ironique frôlant parfois l'invective⁸⁴. Les sentences, proprement innombrables, ne le font jamais oublier, ni oublier la portée politique, sociale et morale, l'*exemplarité*, de la nouvelle⁸⁵. Elles interrompent sans cesse le récit, empêchant le lecteur de s'abandonner au drame, d'*oublier qu'il lit*. Il est invité à ne jamais se déprendre de la distance hautaine de ce poste d'observation que le narrateur l'invite à partager avec lui pour regarder les personnages comme des animaux, comme des insectes, comme des spécimens⁸⁶.

Les personnages, ou plutôt la femme. Même si Tressignies fait aussi parfois l'*objet* d'un commentaire du narrateur et nous est *montré* de l'extérieur⁸⁷, c'est la femme que nous regardons et évaluons constamment au travers du double regard, terriblement *genré*, du narrateur et du personnage :

« Si l'implacabilité de ce visage était, par hasard, l'implacabilité de l'amour et des sens, quelle bonne fortune pour elle et pour moi, dans ce temps d'épuisement ! » – pensa Tressignies, qui, avant de s'en passer la fantaisie, la détaillait comme un cheval anglais⁸⁸...

Car Tressignies est un *connaisseur en femmes* : il revient d'Orient « où il avait vu l'animal femme dans toutes les variétés de son espèce et de ses races⁸⁹ ». Au-delà de la duchesse-prostituée, ce sont en fait toutes les femmes qui sont placées à une distance si méprisante – sauf dans la parenthèse de l'amour exceptionnel de la duchesse pour Esteban, mais à quel prix⁹⁰ ! – qu'on en vient à douter de leur humanité :

⁸⁴ « À une époque où la foi religieuse et les mœurs publiques étaient fortes, l'Inquisition, ce tribunal qui jugeait la pensée, cette grande institution dont l'idée seule tortille nos petits nerfs et escarbouille nos têtes de linottes, l'Inquisition savait bien que les crimes spirituels étaient les plus grands, et elle les châtiât comme tels... » (VF, p. 39).

⁸⁵ Portée morale, ou idéologique, qui balaie très large : « Tressignies devint sombre. C'était dans le monde un homme d'un esprit animé, dont la gaieté était aimable et redoutable – *ce qu'il faut que toute gaieté soit dans ce monde, qui vous mépriserait si, tout en l'amusant, vous ne le faisiez pas trembler un peu.* » (VF, p. 66. Je souligne).

⁸⁶ « Il fut littéralement aveuglé de la magnificence de ce visage empâté de vermillon, mais d'un brun doré comme les ailes de certains insectes, et que la clarté blême, tombant en maigre filet du réverbère, ne pouvait pas pâler. / — Vous êtes espagnole ? – fit Tressignies, qui venait de reconnaître un des plus beaux types de cette race. » (VF, p. 42).

⁸⁷ « Tressignies avait plus de trente ans. Il avait vécu cette niaise première jeunesse qui fait de l'homme le Jocrisse de ses sensations, et pour qui la première venue qui passe est un magnétisme. Il n'en était plus là. C'était un libertin déjà froidi et très compliqué de cette époque positive [...]. » (VF, p. 40-41).

⁸⁸ VF, p. 45-46.

⁸⁹ VF, p. 40.

⁹⁰ La chute morale dans la sexualité (et dans l'adultère) est évoquée comme une fatalité, avant même la forme atroce qu'elle va prendre dans la suite du récit : « Nous vivions en plein azur du ciel ; seulement ce ciel était africain, et cet azur était du feu. Un tel état d'âme aurait-il duré ? Était-ce bien possible qu'il durât ? Ne jouions-nous pas là, sans le savoir, sans nous en douter, le jeu le plus dangereux pour de faibles créatures, et ne devions-nous pas être précipités, dans un temps donné, de cette hauteur immaculée ? » (VF, p. 56).

Lui, l'expérimenté, le fort critique en fait de femmes, qui avait marchandé les plus belles filles sur le marché d'Andrinople et qui savait le prix de la chair humaine, quand elle avait cette couleur et cette densité, jeta, pour deux heures de celle-ci, une poignée de louis dans une coupe de cristal bleu⁹¹.

Si, discours indirect libre aidant, cette métonymie dégradante qui fait du corps des femmes une « chair humaine » soupesée au marché peut être attribuée à Tressignies, rien, absolument rien, n'indique un désaccord éthique entre le personnage et la voix narratrice. Les deux énonciations masculines se confondent pour traiter les femmes comme *objets* de jouissance, de regard et de discours dégradants. Au-delà des femmes, cette misogynie se redouble ici d'un racialisme, d'une idéologie colonialiste explicites. C'est tout un découpage des êtres humains d'une extrême simplicité et d'une extrême violence qui s'illustre dans la nouvelle, en s'adossant de façon répétitive et toujours soulignée au paradigme stéréotypé du haut et du bas.

La nouvelle de Barbey offre donc au lecteur un imaginaire saturé qui ne laisse guère de place au jeu. Son écriture si excessivement « littéraire », comme le souligne Judith Lyon-Caen⁹², théâtralise sa littérarité : il faudrait vraiment être très inattentif (ou exclusivement capté par la *fable*) pour ne pas être *frappé* par les adverbes sémantiquement chargés⁹³, les adjectifs antéposés de façon spectaculaire⁹⁴, les images saisissantes qui n'évitent pas les poncifs pour autant⁹⁵, les effets de style soulignés⁹⁶...

⁹¹ VF, p. 46.

⁹² « [À] la différence d'autres écrits dont le statut "littéraire" s'est construit au fil du temps ou a connu des variations [...], les *Diaboliques* [...] se présentent constamment, à travers le temps, comme un très compact morceau de littérature [...]. Chaque nouvelle semble polie avec soin – Barbey excelle dans les récits emboîtés et l'art de la chute. La langue est précieuse, riche en adjectifs, en images fortes – certains les jugent outrées –, en associations inattendues, en formules [...]. Le rythme des phrases est caractéristique, avec de longues périodes qui viennent se briser sur une incise exclamative [...] Du paradoxe, de la passion, de la couleur, du drame, du tragique, de la violence – et du style : voici ce que nous recevons quand nous ouvrons un volume, quel qu'il soit, des *Diaboliques*, un ensemble de qualités d'écriture que nous identifions immédiatement comme "littérature". » (GT, p. 96-97). Mais cette identification est moins stable que ne l'affirme Judith Lyon-Caen et le mot « littérature » échappe moins que tout autre à l'équivoque et à la transhistoricité *permanente* de la langue... Je ne suis pas certaine que « le sens que nous donnons communément au mot depuis le xix^e siècle – valeur esthétique, culte de la beauté, attention à la forme, souci du style » soit si commun que cela. Il ne serait en tout cas pas difficile d'opposer rapidement de nombreuses définitions à celle-ci : il n'y a pas de consensus sur le sens, même « moderne », du mot « littérature ».

⁹³ « Tressignies se disait confusément tout cela, en mettant son pas dans le pas de cette femme, qui marchait le long du boulevard, sinueusement, et le coupait comme une faux [...] » (VF, p. 41); « Elle était bien plus indécente, – bien plus révoltamment indécente [...] » (VF, p. 46).

⁹⁴ « Souffletant contraste ! »; « raccrochant sourire » (VF, p. 45); « irritante réalité » (VF, p. 47) « renversante affirmation » (VF, p. 50)...

⁹⁵ « [...] cette femme qui s'en allait devant lui, déferlant onduleusement comme une vague [...] » (VF, p. 41).

⁹⁶ « La femme entra dans cette allée étroite, qu'elle emplit de la largeur de ses épaules et de l'ampleur foisonnante et frissonnante de sa robe ; et, d'un pied accoutumé à de pareilles ascensions, elle monta lestement l'escalier en colimaçon, – *image juste*, car cet escalier en avait la viscosité... » (VF, p. 43. Je souligne).

Enfin, l'évocation du plaisir érotique, mixte d'hypotypose, de questions et de commentaires plus ou moins sentencieux, qui constitue dans le récit une sorte de point d'acmé prolixe et attendu, installe son lecteur dans un voyeurisme interrogateur :

En ce temps-là, ses pareilles à Paris, qui ne trouvaient pas assez sérieux le joli nom de « lorettes » que la littérature leur avait donné et qu'a immortalisé Gavarni, se faisaient appeler orientalement des « panthères ». Eh bien ! aucune d'elles n'aurait mieux justifié ce nom de panthère... Elle en eut, ce soir-là, la souplesse, les enroulements, les bonds, les égratignements et les morsures⁹⁷.

Si l'intérêt du lecteur est d'abord dirigé vers l'énigme que constitue l'apparente conviction érotique avec laquelle la femme vénale fait l'amour, l'évocation se déplace ensuite vers la description et le commentaire du transport érotique effectif du personnage masculin : « Positivement, elle lui soutira son âme, à lui, dans son corps, à elle⁹⁸. »

Comme *lectrice*, cette scène hyperbolique m'ennuie, voire me déprime. Je pourrais pourtant éprouver un début d'intérêt et de sympathie perplexe pour la prostituée : quelle expérience intérieure de plaisir peuvent traduire « son hennissante ardeur », « ses cris de bacchante » ? Mais le texte me barre toute espèce d'accès à elle, m'empêche de m'échapper à ses côtés. Car le narrateur prétend tout éclaircir sous le poids des explications, sans laisser de zone d'ombre : et le lecteur est prié de se satisfaire de l'équation qui rabat ces signes de jouissance érotique sur la vérité de la jouissance vengeresse éprouvée par la femme.

Cependant, cette vengeance éponyme, continument présentée comme une monstruosité fascinante, est non moins continument condamnée sur le plan moral. La femme sert de support au trouble : elle est une surface de projection excitante. Mais si son énigme, oxymorique dès le départ (elle est belle, puis emportée dans l'érotisme, comme une prostituée ne peut pas l'être), motive le récit et organise l'effet de plaisir escompté sur le lecteur, c'est *sans effet d'identification possible* : malgré son parfum sulfureux, la nouvelle présente un monde décrypté selon un ordre moral très traditionnellement phallogratique, ethnocentrique, et chrétien.

Quant à l'épisode du cœur de l'amant disputé aux chiens, il me... lève le cœur, tout comme la crudité brutale de la brève évocation finale des yeux de la duchesse syphilitique⁹⁹. Manque de courage ou d'audace de ma part, probablement. La scène en jette pourtant plein la vue. On sent combien celui qui l'a écrite est satisfait de son

⁹⁷ VF, p. 47.

⁹⁸ VF, p. 48.

⁹⁹ « Un de ses yeux avait sauté un jour brusquement de son orbite et était tombé à ses pieds comme un gros sou... L'autre s'était liquéfié et fondu... » (VF, p. 69)

effet, de son coup de théâtre, combien il *ose* – et *montre qu'il ose*. Ce narrateur qui s'est avancé sous le signe de la hardiesse veut captiver, fasciner son lecteur. Il mise tout sur sa pulsion scopique, pour ne pas dire son voyeurisme. Au narcissisme éthique du narrateur correspond le narcissisme de l'écriture, qui éclate presque à chaque ligne.

Un témoignage de transhistoricité

Je viens de glisser du commentaire objectif (ou qui pourrait dissimuler qu'il est une interprétation) au commentaire explicitement subjectif, peut-être même au jugement esthétique, en principe interdit au discours critique, et qui en tout cas ne relève plus du métalangage actuel de la discipline des « études littéraires ».

J'ai lu *Les Diaboliques* très jeune (disons en 1970). Je l'ai lu parce que mes parents, mon père surtout, l'avaient aimé et me l'avaient donné à lire. Et je crois avoir aimé alors ce recueil de nouvelles, moi aussi.

Quand je l'ai relu quelques années plus tard, pendant mes études (en 1980 au plus tard), puis récemment plusieurs fois à nouveau grâce au livre de Judith Lyon-Caen, j'ai reconnu l'imaginaire dans lequel j'ai grandi. J'ai été élevée dans les mêmes catégories, les mêmes passions, les mêmes dégoûts, les mêmes métaphores. La même idéologie, pourrais-je dire, à condition de mesurer qu'une idéologie raciste et sexiste tissée de ce goût voyeur, de cette fascination pour les bas-fonds comprend une économie émotionnelle, comme je le disais plus haut, et aussi ce que Michel Pêcheux appelle des filiations imaginaires. Assises non seulement douteuses ici, mais illusoire, des blessures plutôt. Car cette grille d'intelligibilité était, pour diverses raisons, tout sauf heureuse : sans m'étendre sur ma biographie que je ne convoque ici que pour ce qu'elle nous apprend concrètement de la transhistoricité, je me contenterai de souligner qu'elle me prescrivait une place de femme proprement *inhabitable*.

Judith Lyon-Caen souhaite, écrit-elle, que sa démarche « permett[e] au lecteur actuel de renouer avec l'expérience qu'en eurent ses premiers lecteurs¹⁰⁰. » Mais de quand dater ma lecture qui emmagasine non seulement « mes » âges différents, mais les échos qu'elle trouvait, qu'elle retrouve encore, dans la lecture de mes parents, lecture qui n'était pas contemporaine de la mienne ?

Mon père était né en 1909, et son père, un demi-siècle plus tôt en 1860. La lecture de ces nouvelles de Barbey évoquait pour moi les récits qu'il faisait du Paris de son enfance, de ses parents que je n'ai pas connus, sauf par des photos. Mon

¹⁰⁰ GT, p. 174.

grand-père, parisien comme mes quatre grands-parents, appartenait au même genre d'univers social que celui de Robert de Tressignies, et a pu lire *La Vengeance d'une femme* en 1882. Mon père était un « conteur » comme les conteurs de ces nouvelles, et quelque chose de la structure du temps que je décris ici comme une expérience personnelle, entremêlant lectures partagées et récits oraux vifs et captivants racontant des anecdotes du temps passé, correspond assez à celle qu'analyse Judith Lyon-Caen à propos de la nouvelle :

Toute l'œuvre du romancier privilégie [...] les structures narratives enchâssées, boîtes gigognes ou « ricochets de conversation » (ce fut le premier titre des *Diaboliques*) : un récit-cadre, situé dans un présent plus ou moins proche du temps de l'écriture, ouvre sur une série de récits du passé [...] toute la matière romanesque se concentre dans les passés remémorés par des narrateurs qui en furent les protagonistes ou les témoins ? Ces passés-là se révèlent eux-mêmes feuilletés, peuplés de personnages attachés à des passés plus anciens encore par de terribles histoires [...] ¹⁰¹.

On remarquera qu'il s'agit bien ici de diachronie différentielle et même de ce que j'appelle transhistoricité. Mais pour Judith Lyon-Caen, cette transhistoricité est une *caractéristique historique* de la nouvelle de Barbey ¹⁰². Pour ma part, je pense plutôt que la nouvelle de Barbey illustre une manière particulière d'investir cette transhistoricité en la rendant immédiatement visible à travers des notations mémorielles, la représentation explicite d'une distance historique, d'un différé temporel.

Mon père n'était pas seulement un conteur, analogue, dans mon expérience de lectrice de 1970, aux conteurs sûrs de leurs effets des nouvelles du xix^e siècle. C'était aussi un promeneur parisien aux réflexes de *flâneur*. Tel que je l'ai connu, il continuait à lire le monde comme le flâneur décrit par Judith Lyon-Caen :

L'élégant Tressignies s'est donc placé au poste où l'on « guigne » les « déambulantes du soir » [...]. Ainsi placé, le jeune homme exerce ce talent d'observation des nuances sociales que la littérature des premières décennies du xix^e siècle a consacré en savoir tout parisien et tout littéraire – c'est-à-dire un savoir produit par la littérature, dans la littérature, une affaire d'écriture et de lecture. C'est le savoir de l'observateur, ou du flâneur [...]. Tressignies possède donc cette aptitude au déchiffrement urbain construite par la littérature et dans la

¹⁰¹ *GT*, p. 222.

¹⁰² À la vérité, l'espace de quelques pages, l'historienne conduit l'analyse de la « fabrique du passé » propre à l'écriture de Barbey jusqu'à des réflexions bien proches de la perspective défendue ici : « L'historien peut ainsi dégager dans les romans de Barbey des motifs de ce qu'il ne saurait ni documenter dans les archives ni figurer : la part de l'immémorial, le caractère feuilleté du temps historique, l'emprise de certains passés révolus sur les êtres. » Ce que la nouvelle de Barbey permet d'envisager, c'est « la coprésence d'un passé absolu et d'un temps historique » : « le passage de l'un à l'autre par l'échappée d'un personnage qui sort de son cadre [...] pour mettre les pieds, littéralement, dans la fange mouvante de l'histoire appartient au roman. Et c'est précisément pourquoi la "composition" aurevillienne des temps peut troubler et donner à penser – comme une expérience limite, ou comme une historiographie transgressive. » (*GT*, p. 225).

presse de la Monarchie de Juillet : à partir d'un visage, d'une démarche, d'un habit, il peut deviner la profession, l'origine et le caractère d'un passant. Cette sémiologie [...] est d'abord un art de voir, peut-être même une excitation spécifique de l'œil – et exige à la fois immersion dans la foule et prise de distance, retrait analytique¹⁰³.

Mon père m'a transmis ce regard, cette curiosité, ces réflexes d'interprétation de la ville, de ses originaux et de ses types, cette « excitation spécifique de l'œil » et ce « retrait analytique ».

Mais, d'une part, *qu'il me les ait transmis ne signifie pas que je les ai conservés intacts*. Malgré toutes les métaphores qui disent le contraire (« trésor » par exemple, ou « patrimoine », ou « valeurs »), ce qui nous est transmis n'est pas un héritage auquel nous ne changerions rien. D'autre part, cette attitude de flâneur anachronique ne lui avait donné aucune « aptitude au déchiffrement urbain », car il se fourvoyait absolument. « Savoir produit par la littérature, dans la littérature », écrit Judith Lyon-Caen : connaissance littéraire plus encore qu'empirique en effet. Et décalée dans le temps : c'était le savoir du siècle précédent !

On peut bien sûr objecter, dire que mon père se trompait d'époque, et même que, ce faisant, il *me trompait sur l'époque*. Mais « se tromper d'époque » a une incidence sur l'époque dans laquelle on vit. Du reste, on décrypte toujours le présent avec les hantises et les espoirs qui nous ont été transmis, non moins qu'avec des vues éclairées par des connaissances historiques, des savoirs réactualisés, des analyses contemporaines de l'actualité présente. La spectralité mise en lumière par Judith Lyon-Caen n'est en rien particulière à *La Vengeance d'une femme* : c'est, comme l'avait suggéré Marx¹⁰⁴, la norme de l'expérience de l'histoire. Pour la penser jusqu'au bout, il faut peut-être quitter les cadres conceptuels de l'histoire-discipline : il faut admettre que « le mort hante le vif¹⁰⁵ », que le présent est entièrement habité par la revenance du passé (pas toujours traumatique, heureusement) ; et même, en prolongeant Marx encore, mais contre lui-même, par la présence anticipée (rêvée, programmée, hallucinée, lucidement déduite...) de l'avenir (ce qui ne signifie pas que les anticipations soient des prémonitions¹⁰⁶).

Je pourrais certes raconter, en mobilisant des phrases référentielles situant les événements dans la chronologie et en m'efforçant à l'exactitude pour sortir de son

¹⁰³ GT, p. 125.

¹⁰⁴ « « L'histoire se répète pour ainsi dire toujours deux fois, la première fois comme tragédie, la deuxième fois comme farce » (Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, 1956, p. 13). Cette phrase a été abondamment commentée et motive ce titre du livre de Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Paris, Galilée, 1993). Elle constitue l'un des fils rouges de mon livre *L'Animal ensorcelé*, *op. cit.*

¹⁰⁵ Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁶ « La révolution sociale du xix^e siècle ne peut tirer sa poésie du passé, mais seulement de l'avenir [...] [Elle] doit laisser les morts enterrer leurs morts pour réaliser son propre objet. » (*Ibid.*, p. 15).

vague mon témoignage trop allusif, qui était mon père, quels furent son enfance, son métier, à quelle date il est mort : tout ceci qui est *passé*, qui a été, et qui n'est plus. La séparation du passé et du présent des historiens, séparation nominaliste dans son principe, s'illustre par la séparation des individus : je suis née en 1954, lui en 1909 ; je suis encore en vie et il est mort. Mais la nouvelle, dès que je la lis, *me* transporte dans un passé sédimenté, flottant. Elle me re-présente des zones de contact, des plis et replis du temps qui font qu'en un sens, *je suis chez moi dans la nouvelle de Barbey*. Elle m'est contemporaine – même si cette contemporanéité n'est pas très « contemporaine¹⁰⁷ ». Elle m'est intimement familière. Quand je la lis, le temps se dilate, se contracte comme une prison anachronique dont je ne peux pas (en tout cas pas avec ce texte, pas avec son aide) rebattre les cartes.

On m'objectera sans doute encore que l'expérience de lecture que je relate est trop singulière pour pouvoir fonder un raisonnement général : tout le monde n'appartient pas à une famille qui lisait *Les Diaboliques* avec plaisir, voire passion. Mais à ce compte, d'une part, nous sommes condamnés à énumérer des différences (tous les « lecteurs actuels » ne sont pas nés en 1954 ; ni à Paris ; ni en France ; n'ont pas fait d'études littéraires mais peuvent avoir fait des études scientifiques, etc.). Et, d'autre part, on pourrait en dire autant de *La Vengeance d'une femme* : l'exemple de la nouvelle de Barbey aussi est trop singulier pour pouvoir fonder un raisonnement général sur la littérature et sur ce que l'histoire peut en dire. Cependant, ces évidences ne délégitiment pas la pertinence d'un exemple de *cas*, à condition de savoir situer correctement son exemplarité au sein de la généralité.

Faisons quand même l'hypothèse d'un lecteur actuel de *La Vengeance d'une femme* mis en présence du texte pour la première fois et sans aucune médiation (ni celle de l'enseignement, ni celle de l'introduction d'une édition critique, ni celle d'un cadeau amical, etc.). Il saura évidemment reconnaître que le monde *représenté* dans la nouvelle est *passé*. Mais jusqu'à quel point ? Et même : qu'est-ce que veut dire ici, au juste, « passé » ? Est-ce que cela veut dire « coupé du présent » ? ou même « datable » ?

On remarquera que « daté » est un jugement dépréciatif. C'est un indice intéressant : en littérature, un texte « daté » ne jette plus de pont vers nous ; c'est là qu'il est *vraiment* coupé du présent.

Que le monde *représenté* dans la nouvelle soit *passé* signifie au minimum que le lecteur doit se le représenter intérieurement, *l'imaginer* si l'on préfère. La question

¹⁰⁷ La contemporanéité décrite par Lionel Ruffel sous le signe du « brouhaha » me paraît plus liée à l'infigurabilité de l'avenir, dont l'horizon se replie en désordre dans le, ou plutôt, les présents aux temporalités multiples, qu'à la spectralité que je viens d'évoquer. Il faut imaginer que la transhistoricité comprend l'une et l'autre, mais à des doses variables et selon des configurations variables en fonction des régimes d'historicité propres à telle ou telle époque ou culture. (Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*)

sera : le lecteur actuel doit-il faire un effort d'imagination *plus grand* qu'un lecteur de 1874 ou de 1882 ?

Il n'est pas certain que la question ait du sens : dès que le langage réfère à des objets ou des personnes *in absentia*, l'imagination supplée à leur absence. C'est l'une des fonctions majeures du langage que de pouvoir substituer des signes à des objets extra-linguistiques. Ce *différé*, ce décalage constitue l'un des aspects centraux de sa transhistoricité.

Mais restons modeste dans le raisonnement : contentons-nous d'évidences. Il est probable que certains des *realia* représentés par la nouvelle et documentés par l'historienne, la rue Basse-du-Rempart par exemple, étaient aussi inconnus à certains lecteurs de 1874 ou de 1882, habitant Bordeaux ou Lyon par exemple et ne voyageant pas, qu'ils le sont aux lecteurs actuels : les uns et les autres devaient, ou doivent, *imaginer*. On peut ainsi enchaîner des différences à l'infini. Quand décider qu'avec certaines différences, on *change d'époque* ? Quel degré de familiarité extratextuelle (ou contextuelle) va faire critère ?

Les catégories sous-jacentes à la nouvelle, ses antithèses, la verticalité symbolique du bas et du haut, ses flexions, son *pathos*, l'*ethos* magistral de son narrateur avec ses sentences, son imaginaire (de la ville, de la sexualité, des races, de la société), sa tendance à la paronomase : rien de tout cela en revanche n'est inaccessible au lecteur actuel. Il y a dans son temps actuel suffisamment de *lieux*¹⁰⁸ mémoriels pour que le passé *se traduise*. Dans le cas contraire, si aucune traduction n'opère, si le monde passé représenté dans la nouvelle n'a aucune portée métaphorique, si le récit ne rencontre aucun écho allégorique ni émotionnel dans la subjectivité du lecteur, si ce dernier ne reconnaît rien, alors, la nouvelle sera pour lui simplement *datée, c'est-à-dire périmée*.

Dans l'hypothèse contraire, le lecteur va rencontrer de l'étrangeté mêlée de familiarité. Or, l'effet d'étrangeté est visé par la nouvelle, le narrateur le dit assez fortement pour qu'on le remarque : les « premiers lecteurs » ne sont pas plongés dans un monde intégralement familier, et les formalistes russes ont du reste proposé de faire de l'*estrangement* une caractéristique de la littérature¹⁰⁹. Face à cette catégorie esthétique, à nouveau, la pertinence et la netteté de la question du contexte historique s'affaiblissent. Autant les premiers lecteurs de *La Vengeance d'une femme* que ses lecteurs actuels vont à la rencontre de l'étrangeté.

¹⁰⁸ Il faut prendre le mot au sens présent dans le syntagme « lieu commun », à condition de le débarrasser de ses connotations péjoratives.

¹⁰⁹ Voir Viktor Chklovski, « L'Art comme procédé », *O teorii prozy*, Moscou, 1929 (1re édition 1925), dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov (préface de Roman Jakobson), Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1965 ; et Carlo Ginzburg, « L'étrangement », *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001. Tzvetan Todorov, quant à lui, a traduit *ostranienie* (« étrangement ») par « singularisation ». On rencontre aussi « étrangement » et « défamiliarisation ».

La différence historique des réceptions repose-t-elle, alors, sur la différence des familiarités ? Quels points de *familiarité* le lecteur actuel peut-il trouver avec ce monde, lui qui, contrairement à moi, n'a pas lu la nouvelle dans le prisme d'une lecture elle-même prise dans le prisme des lectures contemporaines de la nouvelle ? Les résumés initiaux de Judith Lyon-Caen, qui mobilisaient les références au désir, aux passions, à la tragédie, en fournissaient des exemples possibles. Mais toutes sortes d'autres points de familiarité sont envisageables. Ils vont dépendre de bien des facteurs, et ils ne sont pas forcément « littéraires » au sens de la sédimentation de l'expérience de lectrice que je viens de relater. Ces facteurs sont inscrits, pour le lecteur (totalement) actuel, dans ce qui lui est, dans ce qui lui a été, *communiqué* – non seulement porté à sa connaissance, mais communiqué *affectivement*. Ils comprennent des voix du passé, des parents, des grands-parents, des expériences sociales, des mouvements de temps, des immobilités, etc. Et derechef, si on pouvait les connaître tous et tous les rassembler, ces facteurs montreraient l'évanescence de l'« actualité » de ce « lecteur actuel » bien fictif.

En fin de compte, le seul dénominateur commun entre tous les lecteurs sera... le texte de la nouvelle lui-même.

Certes, il ne s'agit pas d'oublier les acquis de l'histoire du livre et, plus généralement, de la matérialité des supports par lesquels un texte est communiqué à un lecteur ou un auditeur. Comme le rappelle Judith Lyon-Caen dans le sillage des travaux de Roger Chartier¹¹⁰, « [u]ne œuvre littéraire n'est pas qu'un texte ou, plutôt, le texte ne nous vient pas seul, détaché du support et des formes matérielles dans lesquelles nous le lisons, qui ont un effet sur le sens que nous construisons¹¹¹. » La perspective veut faire pièce à la tendance essentialiste de *l'histoire littéraire* (ou du structuralisme) dont les analyses présupposent rapidement l'existence d'un sens du texte indépendamment des supports qui le portent jusqu'à son lecteur ou son auditeur. Mais l'histoire du livre et des matérialités des supports textuels n'est pas moins habitée par « l'unicité logique » dénoncée par Michel Pêcheux que l'herméneutique ou la sémiologie : chacune de ces perspectives veut arriver à des conclusions fermes sur *le sens du texte*, ou bien *le sens d'un texte-avec-son-support*, qu'il s'agisse de l'établir de façon interne, ou de façon « historique » en postulant la discontinuité des sens du texte et en distinguant autant de sens que de supports textuels.

¹¹⁰ « Contre la représentation, élaborée par la littérature elle-même, selon laquelle le texte existe en lui-même, séparé de toute matérialité, on doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre) et qu'il n'est pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur. » (Roger Chartier, *Au bord de la falaise*, op. cit., p. 76-77).

¹¹¹ *GT*, p. 95.

Mais la mise en avant de la transhistoricité irréductible d'un texte littéraire en raison même de celle du langage déplace cette alternative. Un texte n'étant jamais stable et ne pouvant pas l'être, c'est la *transhistoricité dynamique* qui lui vient du langage qui *rend possible la variation des supports*, non la variation des supports qui rendrait instable, et historique, sa lettre.

L'équivocité du langage rend impossible toute forme de stabilisation de la signification. Ceci est vrai pour toute occurrence de discours : on interprète le droit, on se dispute sur le sens d'un traité, d'un texte « sacré », on se brouille sur un quiproquo, etc. Mais la littérature est le nom regroupant des pratiques de langage qui, aussi variées qu'elles soient de fait, soumettent l'équivocité du langage à un but esthétique en en tirant le maximum d'effets. Nom d'un regroupement, nom d'un *corpus*, il permet de faire circuler dans le temps les productions issues de ces pratiques de façon institutionnellement protégée, avec les commentaires qui les accompagnent, les relancent et les re-configurent. Nom enfin dont le sens lui-même bouge et bougera jusqu'à ce qu'il se périmé peut-être un jour, il affirme l'utilité sociale de ces productions et de ces pratiques de langage : jugées bonnes en raison de leur double effet de plaisir et de formation, de leurs effets de subjectivation, elles ont la vertu incomparable de pouvoir se partager et se discuter publiquement sans que leurs *effets privés ou intimes* fassent l'objet d'une surveillance morale ou politique.

La transitionnalité, une espèce de la transhistoricité

Je n'aime pas *La Vengeance d'une femme*, disais-je. Autant dire que la nouvelle de Barbey ne fonctionne pas pour moi comme un objet très transitionnel. Je pourrais, à la vérité, le dire avec les mots de Jérôme David, qui rattache l'œuvre littéraire à la définition donnée par Quine¹¹² de l'engagement ontologique : « l'engagement ontologique est ce qu'une œuvre dit qu'il y a ». Il précise un peu plus loin :

Ce qu'une œuvre littéraire dit qu'il y a ne concerne pas le seul mobilier du monde. Elle exemplifie certes des entités, mais aussi des relations de tous ordres : caractères, types d'individus, classes de situations, liens entre caractères, homologie de situations, causalité d'épisodes successifs ou tonalités affectives.

¹¹² « Une formule du philosophe analytique Willard van Orman Quine peut nous guider ici. La philosophie, disait-il, s'est trompée en voulant dire ce qui est ; elle est tombée dans le piège d'une référentialité plus indécidable qu'elle ne pouvait l'imaginer. Ce qu'il revient au philosophe de faire, lorsqu'il s'occupe d'ontologie, c'est d'examiner ce qu'on dit qu'il y a. Et ce qu'on dit qu'il y a, Quine l'appelle l'engagement ontologique. » (Jérôme David, « Fatiguer l'herméneutique », dans *Transitions*, [En ligne], 25/04/2015, <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/le-contresens/sommaire-des-articles-deja-publies/909-n-15-j-david-fatiguer-l-hermeneutique-pour-jean-kaempfer>.

(L'inventaire en importe peu.)

Ce monde n'est pas constitué d'individus et d'événements, mais de matrices et d'enchaînements. L'incomplétude des univers fictifs n'est pas un obstacle à tout engagement ontologique, mais une condition qui pèse sur la nature du cadre fixé à l'expérience : *Madame Bovary* devient vrai (à la modalisation près) non pas quand on peut répondre à une infinité de questions que ne soulève pas l'œuvre (Emma a-t-elle un grain de beauté sur l'épaule gauche ?), mais quand un lecteur croit, par exemple, à l'existence d'une catégorie d'individus que l'échantillon « Emma » lui permet de mieux cerner et de mieux comprendre ; un haïku de Bashô devient vrai (à la modalisation près) non pas quand on vérifie que sa grenouille a sauté dans cet étang-là, ou que les grenouilles sautent toujours avec un plouf dans l'eau, mais quand un lecteur croit à ce monde où le bruit d'une grenouille qui plonge dans un étang déclenche une méditation ; *Les Souffrances du jeune Werther* devient vrai (à la modalisation près) quand un lecteur n'entrevoit pas d'autre dénouement à sa propre vie que celui du roman¹¹³.

C'est là une perspective très forte. Entre autres bénéfiques, elle sort la théorie critique de l'aporie de la question de la référentialité du texte littéraire. Je ne donne pas mon assentiment à « La Vengeance d'une femme ». Je refuse son monde. Je ne crois pas dans ce que la nouvelle dit qu'il y a : à sa hiérarchie du haut et du bas, du pur et l'impur, du noble et de l'ignoble, notamment.

Mais en formulant mon déplaisir en termes de non-transitionnalité (pour moi) de « La Vengeance d'une femme », en m'appuyant ainsi sur un langage critique inspiré de la psychanalyse, je suggère que la nouvelle de Barbey me heurte ou me blesse en me renvoyant péniblement à des affects virtuellement destructeurs. Sa lecture ne m'aide pas à trouver un lieu d'indétermination heureuse, de flottement entre les contraintes de mon monde intérieur (ses figements, ses « blocages » comme on dit ordinairement) et le monde extérieur, contrairement à la fonction assignée par Winnicott aux phénomènes transitionnels. La nouvelle appelle mon rejet. Certes, je sais, à travers elle, ce contre quoi je veux lutter – mais je ne le sais pas en puisant en elle une dynamique qui me raccorde, par le sentiment d'un monde commun, à ses personnages, lesquels j'ai seulement envie de fuir – et d'empêcher qu'ils ne prolifèrent dans le monde dit « réel » (car même si je ne donne pas mon assentiment ontologique à ce monde, si je n'y crois pas au sens où Jérôme David le dit de l'engagement ontologique, je sais pourtant que ce genre de « monde » existe, que certains s'engagent pour lui – et je juge qu'ils font beaucoup de dégâts).

La transmission traumatique est l'une des facettes de la transhistoricité, et rien ne prédestine les textes que l'on range dans la « littérature » à ne pas participer à une telle transmission. Il y a des « esthétiques » qui reposent sur ce que Benjamin, parlant de Baudelaire, appelait « traumatophilie »¹¹⁴, qui recherchent le choc, le

¹¹³ Jérôme David, « Engagement (ontologique) », art. cit., p. 81-82.

déplaisir du lecteur ou du spectateur. Il y a des textes « littéraires » qui transportent des énergies à visée persuasives en mobilisant des terreurs, des indignations dégradantes contre des boucs émissaires, en instituant des divisions qui sont aussi des sommations hors desquelles, insinuent-ils, on risquerait de perdre son *identité*. Un exemple : si, préparant un cours d'agrégation de lettres modernes sur *Les Sermons du Carême du Louvre* de Bossuet mis au programme de littérature française du xvii^e siècle, terrassée par les périodes du prédicateur chrétien, par sa véhémence oratoire sublime, je me convertis au catholicisme, c'est bien une forme de transhistoricité dont ma conversion attestera l'évidence. Il n'est pas sûr – c'est ma conviction – que cette transhistoricité soit très transitionnelle, car elle m'aura frappée comme une interdiction de continuer à jouer, elle m'aura intimé d'écouter la prédication à la lettre, selon son engagement ontologique dogmatique qui m'interdit de circuler très librement dans l'équivocité du langage, dans ses interprétations ; et ma conversion, du reste, verserait, ou plutôt reverserait, le texte de Bossuet du côté de la rhétorique plus que de la littérature. Il n'empêche que ce serait comme œuvre de littérature mise au programme d'un concours littéraire que ces sermons m'auraient atteinte¹¹⁵.

Je n'exclus pas cependant (de quel droit le ferais-je ?) que *La Vengeance d'une femme* puisse avoir fonction d'objet transitionnel sur d'autres lecteurs que moi, qu'elle puisse être prise dans des partages favorisant cette transitionnalité¹¹⁶. Peut-être du reste la nouvelle a-t-elle un temps fonctionné de la sorte pour moi, lorsque je l'ai aimée à l'âge de quinze ou seize ans, parce qu'elle mettait des mots sur la sexualité par exemple, sujet tabou chez moi, et parce qu'en ce temps, l'audace de son parfum de scandale mise en avant par le narrateur pouvait m'entraîner dans son éclat bienfaisant.

Mettre en avant la transitionnalité de la littérature, c'est mettre en avant une qualité qui n'est pas intrinsèque au texte littéraire, mais qui est possible, et même principale à mes yeux : celle pour laquelle il vaut le coup de se battre¹¹⁷, celle qui justifie selon moi l'institution *de ces œuvres d'« imagination radicale*¹¹⁸», qu'on appelle « littéraires » : textes bons à transmettre indépendamment de leur valeur

¹¹⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955), Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1982.

¹¹⁵ Sur cette question de la littérarité de la prédication, tout particulièrement des œuvres de Bossuet, voir les remarquables analyses d'Anne Régent-Susini : *L'Éloquence de la chaire*, Paris, Seuil, 2009 ; *Bossuet et la rhétorique de l'autorité*, Paris, Honoré Champion, 2011.

¹¹⁶ Je suis tentée de dire que le livre de Judith Lyon-Caen, beaucoup plus littéraire qu'elle ne le pense peut-être, a eu paradoxalement cet effet sur moi-même.

¹¹⁷ Michel Pêcheux proclamait que « la métaphore aussi mérite qu'on se batte pour elle » (Françoise Gadet et Michel Pêcheux, *La Langue introuvable*, Paris, Maspéro, 1981, Quatrième de couverture).

¹¹⁸ Comme le formule Jérôme David en empruntant ce concept à Cornélius Castoriadis : Jérôme David, « Engagement (ontologique) », art. cit., p. 70.

patrimoniale, indépendamment des débats portant sur la pertinence historique de leur appellation (une tragédie de Racine est-elle de la littérature ou non ? la question devrait nous laisser froids désormais), parce qu'ils ont une manière d'investir la transhistoricité du langage qui laisse le lecteur libre de son appropriation tout en le rapportant à un monde commun.

BIBLIOGRAPHIE

Auerbach Erich, « Le public occidental et son langage », dans *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Age*, trad. Robert Kahn, Paris, Belin, 2004 ;

Barbey d'Aurévilly Jules, *La Vengeance d'une femme*, dans *Les Diaboliques*, Paris, Dentu, 1874.

Benjamin Walter, Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1982.

Bourdé Guy et Martin Hervé, *Les Écoles historiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983.

Certeau Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987.

Chartier Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998.

Chklovski Viktor, « L'Art comme procédé », *O teorii prozy*, Moscou, 1929 (1^{re} édition 1925), dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov (préface de Roman Jakobson), Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1965.

David Jérôme, « Fatiguer l'herméneutique », dans *Transitions*, [En ligne], 25/04/2015, <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/le-contresens/sommaire-des-articles-deja-publies/909-n-15-j-david-fatiguer-l-hermeneutique-pour-jean-kaempfer> (consulté le 15 septembre 2019).

—, « Engagement (ontologique) », dans *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, dir. Emmanuel Bouju, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes, 2015

Derrida Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

Détienne Marcel, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2009.

Ducrot Oswald et Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

Dumora Florence, « Propre et figuré dans le Dictionnaire universel », *Littératures classiques*, n° 47, « Le Dictionnaire universel de Furetière », dir. Hélène Merlin-Kajman, 2003, p. ***

----, « Voir figurément : l'image animée du peintre et du philosophe », dans Clélia Nau et Frédéric Cousinié (dir.), *L'Artiste et le philosophe au xvii^e siècle*, 19-22 sept. 2007, Paris, INHA-PUR, 2011, p. 213-228.

Ginzburg Carlo, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010.

---, « L'étrangement », *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001.

Heller-Roazen Daniel, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007.

Jablonka Ivan, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, 2012.

Jakobson Roman et Lévi-Strauss Claude, « “Les Chats” de Charles Baudelaire », dans *L'Homme*, 1962, tome 2, n°1, p. 5-21.

Koselleck Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Hautes études/Gallimard/Le Seuil, 1997.

—, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), Paris, EHESS, 2005.

Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*.

Lyon-Caen Judith, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, 2019.

Marx Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, 1956.

Merlin Hélène, *Public et littérature en France au xvii^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Merlin-Kajman Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

—, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.

—, *L'Excentricité académique. Institution, littérature, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

—, « Le public au xvii^e siècle et au-delà selon Auerbach », dans Paolo Tortonese (dir.), *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009

Pêcheux Michel, *L'Inquiétude du discours*, éd. D. Maldidier, Paris, Édition des Cendres, 1990.

Régent-Susini Anne, *L'Éloquence de la chaire*, Paris, Seuil, 2009.

—, *Bossuet et la rhétorique de l'autorité*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

Ricoeur Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

Ruffel Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

PLAN

- [« Madame Husson »](#)
- [La transhistoricité multiple du langage](#)
- [Rue Basse-du-Rempart](#)
- [Je n'aime pas La Vengeance d'une femme](#)
- [Un témoignage de transhistoricité](#)
- [La transitionnalité, une espèce de la transhistoricité](#)

AUTEUR

Hélène Merlin-Kajman

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (EA174, Mouvement Transitions)

Courriel : merlinhelk@gmail.com